

La arquitectura deconstructivista como fenómeno político. Un recorrido analítico a través de sus emplazamientos

*Deconstructivist architecture as a political phenomena.
An analytical course through three of its sites*

Christian Uriel Casildo Rendón
Posgrado en Estudios Políticos y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México
c.casildo.r@gmail.com

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

Resumen

Este trabajo tiene como propósito explorar y reflexionar la configuración contemporánea de los mecanismos de ejercicio del poder, de control y vigilancia inscritos en la arquitectura llamada *deconstructivista*. El objetivo de la selección de esta “corriente” tiene que ver con su papel hegemónico dentro de la arquitectura como institución histórica y en su constitución como sistema experto en la sociedad contemporánea. Para este cometido se analizarán algunos proyectos y fenómenos protagonizados por la arquitectura: desde el diseño de la primera tienda insignia de Prada en Nueva York, por parte del despacho de Rem Koolhaas OMA/AMO, hasta el uso de los escritos teóricos de Daniel Libeskind por parte de las Fuerzas de Defensa de Israel en la redefinición de diversas estrategias bélicas.

Palabras clave: arquitectura, arquitectura deconstructivista, poder, política, memoria, vigilancia, control, hegemonía, guerra, Prada, Rem Koolhaas, cárcel.

Abstract

This essay has as purpose to explore and reflect about the contemporary configuration of power, control and surveillance mechanisms inscribed in the so-called deconstructivist architecture. The objective behind the selection of this “trend” have to do with its hegemonic role inside architecture as historical institution and its constitution as expert system of contemporary society. In order to achieve this goal, will be analyzed some projects and phenomena where architecture plays a key part: from the design of the first Prada flagship store in New York, by Rem Koolhaas’ architecture and research firm OMA/AMO, to the use of Daniel Libeskind’s theoretical work in the redefinition of military strategy by the Israel Defense Forces.

Fecha de recepción: 22 de noviembre de 2016
Fecha de aceptación: 16 de marzo de 2017

Keywords: *architecture, deconstructivist architecture, power, politics, memory, surveillance, control, hegemony, war, Prada, Rem Koolhaas, jail.*

La nueva oposición es la capitulación radical
Kenneth Goldsmith, *Theory*

Introducción

“Arquitectura deconstructivista” fue el membrete bajo el cual, en 1988, Mark Wigley y Philip Johnson presentaron en el MoMA el trabajo de siete arquitectos: Bernard Tschumi, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Zaha Hadid, Frank Gehry, Peter Eisenman y Coop Himmelblau. Para ambos curadores, estas prácticas arquitectónicas eran contrastantes y marginales, pero confluyentes en dos aspectos: por estar influenciadas por los preceptos propios del deconstructivismo en filosofía, como herramienta para construir “edificios inquietantes explotando el oculto potencial de la modernidad”¹ y basados en una práctica arquitectónica en que “el objeto se convierte en el emplazamiento de toda inquietud teórica”;² y por una cierta alegoría del constructivismo soviético en el sentido de llevar a cabo su inconclusa tarea de “desafiar el sentido de identidad estable y coherente que asociamos a la forma pura”.³

A decir de Johnson y Wigley, la arquitectura deconstructivista no nombra a una corriente, como en el pasado pudieron haberlo sido las prácticas arquitectónicas o artísticas que eran designadas con alguna etiqueta. Incluso, no representa un movimiento ni es un credo.⁴

[...] la arquitectura deconstructivista no es un ‘ismo’. Pero tampoco simplemente siete arquitectos independientes. Es un curioso punto de intersección entre arquitectos impresionantemente diferentes moviéndose en distintas direcciones [...] El episodio durará poco. Los arquitectos seguirán direcciones diferentes. Su trabajo no autorizará un cierto tipo de práctica, un cierto tipo de objeto. Éste no es un nuevo estilo; los proyectos simplemente no comparten una estética.⁵

- 1 Philip Johnson y Mark Wigley, *Arquitectura deconstructivista* (Barcelona: Gustavo Gili, 1988), 19.
- 2 Johnson y Wigley, *Arquitectura deconstructivista*, 19.
- 3 Johnson y Wigley, *Arquitectura deconstructivista*, 17.
- 4 Johnson y Wigley, *Arquitectura deconstructivista*, 7.
- 5 Johnson y Wigley, *Arquitectura deconstructivista*, 19.

Sin embargo, a pesar de la aparente claridad de las palabras de Wigley y Johnson, *arquitectura deconstructivista* ha sido uno de los mimbres más polémicos y elusivos que esta disciplina haya conocido. Tanto al interior de su historiografía como dentro de la crítica, e incluso en el epicentro de las prácticas y los practicantes amparados o reclusos en el corazón de dicha categoría, se cuestiona su poder de designación, su integridad heurística y su finalidad performativa en la esfera arquitectónica. Esto porque hace del deconstructivismo arquitectónico un punto de partida, un debate, un momento en la trayectoria de estos arquitectos, una manifestación de eficacia simbólica, es decir, un fenómeno social.

Es así como, dentro de esta polivalencia conceptual, Peter Eisenman nombrará *deconstructivista* a su arquitectura. Lo anterior por su vinculación y el intercambio establecido con Jacques Derrida en 1985 para el diseño de un jardín dentro del parque de La Villette. Justo de este proyecto se desprendió la discursividad que sustenta su práctica arquitectónica. Por un lado, un tratamiento semiótico de la forma que hace de su arquitectura un ejercicio eminentemente narrativo; por el otro, una participación activa de Derrida en este campo, al menos por una decena de años, durante los cuales lo hizo objeto de sus exploraciones, además de que se reunió con importantes teóricos (entre los que se encontraba Mark Wigley) y escribió la presentación de dos obras indispensables para historiar al deconstructivismo arquitectónico (el ya mencionado parque de La Villette y el Museo Judío de Berlín, de Daniel Libeskind). Esta relación es uno de los precedentes sin los cuales la acuñación de la categoría *arquitectura deconstructivista* no hubiese podido tener el peso que tuvo en la historia de la arquitectura contemporánea.

Para Wolf D. Prix (de Coop Himmelb(l)au) el término se refiere a la forma como Philip Johnson previó una serie de arquitecturas independientes que servirían de “contratendencia” a la arquitectura posmoderna.⁶ Además, en su práctica arquitectónica particular recurrirá a la búsqueda del “espacio vacío” en el texto a la que se refiere Derrida.⁷ Esto con el fin de liberar “al espacio de su planta”, es decir, en el momento inicial de un proyecto cambiar algo “desde el punto más sensible de la arquitectura”.⁸

6 Wolf D. Prix y Coop Himmelb(l)au, *Himmelblau no es ningún color* (Barcelona: Gustavo Gili, 2010), 106.

7 Prix y Coop Himmelb(l)au, *Himmelblau no es ningún color*, 55.

8 Prix y Coop Himmelb(l)au, *Himmelblau no es ningún color*, 55.

Ahora bien, para Mark Wigley el deconstructivismo arquitectónico será independiente del filosófico, aunque esté permeado por él. En este sentido, el referido a esta disciplina consistirá en la problematización y el desdoblamiento de la ortogonalidad de la forma y de la modernidad misma. Por su lado, Charles Jencks y Karl Kropf apuntarán que la arquitectura de los deconstructivistas debe ser catalogada como “neomoderna” (*new modern*).⁹

Pese a estos debates, la arquitectura deconstructivista generalmente es interpretada como la apoteosis de la banalidad hecha forma o como la integración de esta disciplina en el espectáculo, la publicidad, la moda, el mercado y los medios. Esta situación ha provocado que esta corriente sea desestimada analíticamente o condenada a reflexiones someras al ser leída en clave historiográfica, sociocultural y, sobre todo, política. Sin embargo, el carácter de los mecanismos de ejercicio del poder a lo largo de la modernidad, es decir, su paulatina colonización, codificación y control de espacios cada vez más íntimos de la vida social, fundamenta esta exploración de las estructuras sociopolíticas transversales a la arquitectura (aún en éstas que son consideradas el paroxismo de su banalidad).

Por lo anterior, pretendemos incursionar en proyectos y fenómenos protagonizados por la arquitectura deconstructivista, aparentemente disímiles pero engarzados por la configuración política que les sirve no sólo como contexto, sino como lógica que las dispone. Entre estos están la colaboración entre Prada y OMA/AMO en el desarrollo de la Fondazione Prada; el proyecto de remodelación de la prisión panóptica de Koepel propuesto por el despacho de Rem Koolhaas en 1979; el boom contemporáneo del diseño y la construcción de museos por parte de los deconstructivistas, así como su papel en la consolidación de narrativas sobre la historia fincadas en intereses políticos presentes. A ello se suma el uso de los escritos teóricos de Daniel Libeskind por parte de las Fuerzas de Defensa de Israel para la reinención de la guerrilla urbana o las directrices del diseño de la primera tienda insignia de la casa de modas antes mencionada: *Prada Epicenter NY*.

Por lo anterior, no son fortuitas las constantes referencias a dicho proyecto, pues se pretende observar el despliegue de los mecanismos políticos en lo que se considera una de las manifestaciones más frívolas de la arquitectura hecha espectáculo. A su vez, se analizará la forma en que estos dispositivos se replican en fenómenos tan cruentos como

⁹ Charles Jencks y Karl Kropf, *Theories and manifestoes of contemporary architecture* (Chichester: Academy Editions, 1997), 265-312.

la guerra o la estructuración de discursos para habitar el pasado (la historia y/o la memoria), cuyo peso sociopolítico dispone gran parte de la configuración del presente. Así, trazaremos un discurso narrativo que consta de tres secciones. En la primera, titulada “La cárcel”, se analizará la configuración de los mecanismos de vigilancia y control en las sociedades contemporáneas. Esto lo llevaremos a cabo al revisar la remodelación de la prisión panóptica de Koepel. Afirmando que la sujeción del cuerpo y la mirada del Gran Otro sobre los individuos en la tarea de ejercer el poder han sido dejadas de lado para dar paso a una serie de sistemas expertos que producen sus propias diferencias y disidencias.

En la segunda parte, “La boutique”, se abordan los dispositivos del funcionamiento de esta lógica de codificación de lo social, a través de la lectura en clave política del funcionamiento de la tienda insignia de Prada diseñada por Rem Koolhaas, se caracterizarán los procesos controlados de producción de sentido y subjetividades como mecanismos de ejercicio del poder, donde la conformación de relatos sobre la historia y la memoria ocupan un papel crucial que exige ser mirado con detenimiento. Además, se indagará en las prácticas que dentro de la arquitectura permiten el planteamiento de proyectos como éste; prácticas que tienen que ver más con la producción del conocimiento, que con la arquitectura como un despliegue de técnica. Por último, en “La guerra” se explicará el alcance del conocimiento generado en arquitectura trasladado al ámbito bélico-político-militar.

La cárcel

Uno de los espacios recurrentes para la búsqueda de manifestaciones de la evolución histórica de los mecanismos de vigilancia y control es la cárcel. Contrastando dos modelos carcelarios podemos acceder a este proceso de afinamiento y totalización de los mecanismos de ejercicio del poder propio del desenvolvimiento de la modernidad. Por una parte, está el representado por las prisiones panópticas, epítome –más no apoteosis– de la racionalidad moderna que codifica al presidio como entidad histórica y, por la otra, el proyecto de remodelación de la prisión de Koepel en 1979 planteado como una reflexión en torno a ese modelo cautelar.

En el panóptico, formulado por Jeremy Bentham, encontramos dispuestas una serie de relaciones entre quienes definen el crimen, a sus sujetos y la comunidad cautiva: la separación por sexos; la tipificación de las faltas y la objetivación de las mismas en la organización de los reos y en su distribución en espacios; en la disposición y determinación

total e inobjetable del tiempo de éstos en la mayoría de los sentidos posibles, y el ojo fiscalizador del vigilante, siempre enclavado en la persona del resto de los individuos administrados. La sujeción del cuerpo y la vigilancia asegurada por la mirada omnipresente del Estado sobre los presos es la faceta más cruda y la forma más literal del poder de sujeción de la modernidad clásica, la forma paroxística de su ejercicio en ese agregado humano denominado población. Michel Foucault analiza en este modelo la vigilancia omnipresente y la sujeción del cuerpo en la inmovilidad, la cautividad y la gestión programada del mismo. Además, examina la transversalidad de la *episteme* en la individualidad de los sujetos.

En una entrevista con Jean-Pierre Barou, Foucault apunta que en el panóptico cada camarada se convierte en un vigilante.¹⁰

Rousseau habría dicho justamente lo inverso: que cada vigilante sea un camarada [...] Justamente cuando la Revolución se pregunta por una nueva justicia el resorte para ella será la opinión. Su problema, de nuevo, no ha sido hacer que las gentes fuesen castigadas, sino hacer que ni siquiera puedan actuar mal en la medida en que se sentirían sumergidas, inmersas en un campo de visibilidad total, en el cual la opinión de los otros, la mirada de los otros, el discurso de los otros les impida obrar mal o hacer lo que es nocivo.¹¹

Koolhaas, sin referirse directamente a la observación de Foucault, parece llevarla más allá al encontrar en la observancia de la cotidianidad uno de los principales dispositivos de control, así como el fundamento de la mirada de los otros. De esta forma, hará de ésta el centro de su reflexión sobre los mecanismos de vigilancia y control en la sociedad contemporánea y la lógica que estructura el proyecto de remodelación de la prisión panóptica de Koepel.

Esta prisión, construida en 1880, consiste en un cilindro de 56 metros de diámetro, dividido en 4 pisos con 50 celdas cada uno, coronado por un domo que llega a los 46 metros de altura bajo el cual se encontraba el ojo del panóptico: una torreta desde la que los guardias podían vigilar a cada prisionero en confinamiento solitario.

A esta prisión, que celebraba su centenario convocando a su remodelación, le fue suprimido su núcleo: la torre de observación, el

¹⁰ Jeremías Bentham, *El panóptico* (Madrid: La piqueta, 1978), 15.

¹¹ Bentham, *El panóptico*, 15.

emplazamiento que permite la vigilancia permanente de los cuerpos y que estructura la lógica relacional de la cárcel decimonónica y moderna clásica. En el lugar que esta estructura ocupaba, bajo el nivel del suelo, Koolhaas situó dos pasajes perpendiculares descubiertos, a lo largo de los cuales desplegó tiendas, una biblioteca, barberías, gimnasio, salas de visitas y otros espacios de interacción para los presos, quienes en la época del panóptico se encontraban en estructuras exteriores al cilindro.

Esta transformación no sólo es estructural, sino que da cuenta de un cambio en el ejercicio del poder, el cual, hasta ese momento, tenía como su principal lógica el control y la vigilancia del cuerpo, inscrito en la torre central a partir de donde se articulaba el panóptico como mecanismo. Actualmente, la vigilancia y sujeción del cuerpo es prescindible. Se ha pasado de controlar en la inmovilidad a controlar en el movimiento, la celeridad, la relación interpasiva y la colonización, y el tránsito entre las instituciones que codifican –y con ello producen– la existencia. El confinamiento solitario dio paso al confinamiento en grupo e, incluso, a la circulación de los presos en las áreas destinadas para ello.

El planteamiento de esta prisión asume, en su redistribución de las relaciones carcelarias, que la sujeción ya no depende de la mirada omnipresente del Gran Otro a través de los cuerpos, sino de la aparente transparencia del Gran Otro incluso en la afirmación y tránsito de los individuos. La reticularidad del poder, analizada por Foucault, otorga el derecho a la sociedad y, con ello, permite de una forma controlada la individualidad de cada sujeto, lo cual estructura la vida diaria contemporánea. Esto queda de manifiesto en el caso de Koepel, donde incluso dentro de reclusión existen espacios de sociabilidad y para la satisfacción de las necesidades de los presos.

Cuatro años antes del proyecto de Koolhaas para la prisión de Koepel, Foucault publicó *Vigilar y castigar*, donde usaba el panóptico como una metáfora de la forma de vigilancia, control y ejercicio del poder en las sociedades modernas. Así, mientras Foucault se queda con ciertas formas históricamente específicas en que dichas lógicas se objetivan, Koolhaas observa el desenvolvimiento de éstas a partir del cambio constante en la vida moderna. Por eso el proyecto de Koolhaas y su planteamiento parecen ir más allá, al mostrar el carácter cambiante de estos dispositivos en razón del carácter cambiante de la misma modernidad en lapsos de tiempo relativamente cortos.

En este sentido, la prisión Koepel refleja que en el mundo contemporáneo los sistemas generan mecanismos con lógicas y contenidos diversificados, cuya observancia, consumo, apropiación, significación

y performatividad por parte de los individuos aseguran el control y la vigilancia. Esto puede observarse en las políticas identitarias, las cuales poseen semánticas rígidas, objetivadas en prácticas y sujetos, que tienden a la afirmación de diversidades estandarizadas a través de dichas codificaciones listas para ser performativizadas, ejecutadas, consumidas. La complejidad de las relaciones sociales fenoménicas queda en ellas reducida a un visado de particulares universalizados que no admite ontologías, ni ejercicios políticos que no puedan ser ubicados en el argot policiaco –en términos de Rancière¹² de la cartografía de la política operativa contemporánea. En este sentido, la política moderna crea construcciones que se reproducen mediante sus propios axiomas y lógicas, teniendo como referente al mercado, al Estado, diversos actores sociales, relaciones específicas de poder, etcétera.

De esta forma, aunque exista una aparente producción y consumo alternativo, éstos se articulan a partir de confrontar sistemáticamente a las grandes corporaciones, la producción masiva y sus implicaciones o incluso contra el capitalismo. Sin embargo, sólo son nuevos nichos de mercado que codifican y fagocitan nuevos territorios de la realidad social. A partir de esta estrategia crean nuevos consumidores y diversifican el mercado, lo que permite evadir las crisis económicas en sectores específicos, al mismo tiempo que estos micromercados reproducen, reinstalan y/o disponen la lógica mercantil (el estado de los derechos laborales, las estrategias de la especulación, la dinámica consumista, el rol de los bancos, los mecanismos de constitución de la mercancía, la forma de las relaciones entre actores económicos, etcétera).

Cada sistema no sólo produce diferencias que retóricamente lo afirman, sino también excesos de sentido que narrativamente lo niegan y que, sin embargo, les son funcionales. Ello se aprecia en que las disidencias son fagocitadas, canalizadas, producidas y consumidas por el deseo de afirmación, significación y reconocimiento de los sujetos. Los contenidos no importan dado que esta metalógica asegura la reproducción de las relaciones sociales que supone y de las instituciones que la ejecutan.

Este esquema está presente en el proyecto de Koolhaas. En él encontramos que la mirada del otro y la vigilancia permanente son innecesarias en un contexto de producción fiscalizada, controlada y diferenciada de lo social. Ésta es la razón por la cual los espacios de socialización y de satisfacción de necesidades están al centro en la

12 Jacques Rancière, *El desacuerdo: política y filosofía* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1996), 43.

prisión neerlandesa. La existencia prediseñada y la circulación por sus instituciones, la afirmación de la individualidad en cualquiera de los significados montados en esta metalógica, y la mirada y el reconocimiento de los otros se transforman en los nuevos muros que contienen a la comunidad presidiaria.

El proyecto carcelario de Koolhaas está diseñado a partir de una reflexión en torno a las relaciones sociales y las instituciones que disponen la vida de los individuos, “la transparencia sólo revela todo en lo que no puedes tomar parte”.¹³ El deseo de participar de lo social es el fundamento de la sujeción y el control en las sociedades contemporáneas, y en la prisión neerlandesa como una manifestación fractal de la misma.

A pesar de que, como afirma Koolhaas, “una arquitectura de una prisión moderna consistiría en una arqueología prospectiva, constantemente proyectando nuevas capas de civilización sobre los viejos sistemas de supervisión”,¹⁴ el propio desarrollo del ejercicio del poder en la modernidad, esa constante colonización de espacios cada vez más íntimos de la vida social, van haciendo de la sujeción concreta del cuerpo inútil e incluso contraproducente.

Esta totalización de la vida social ya no necesita crear dispositivos para el control de sus disidencias, sino que diseña escrupulosamente cada aspecto de la vida de los sujetos, desde lo cotidiano hasta lo más trascendente, de lo aparentemente operativo a lo aparentemente más transgresor. Todo es canalizado y normalizado sin contravenir su propia discursividad. Políticamente, deja de interesar la imposición de un contenido hegemónico, pues lo que importa es la eficacia del poder ejercido. Como señala Santiago Castro Gómez:

El poder libidinal de la posmodernidad pretende modelar la totalidad de la psicología de los individuos, de tal manera que cada cual pueda construir reflexivamente su propia subjetividad sin necesidad de oponerse al sistema. Por el contrario, son los recursos ofrecidos por el sistema mismo los que permiten la construcción diferencial del “Selbst”. Para cualquier estilo de vida que uno elija, para cualquier proyecto de autoinvención, para cualquier ejercicio de escribir la propia biografía, siempre hay una oferta en el mercado y un “sistema experto” que garantiza su confiabilidad. Antes que reprimir las dife-

¹³ Rem Koolhaas, “Junkspace”, *October* 100 (2002): 177.

¹⁴ Rem Koolhaas, “Project for the Renovation of a Panopticon Prison”, en *CTRL [SPACE]: Rethorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, ed. Thomas Y. Levin, Ursula Frohne y Peter Weibel (Cambridge: MIT Press, 2002), 124-125.

rencias, como hacía el poder disciplinar de la modernidad, el poder libidinal de la posmodernidad las estimula y produce.¹⁵

La boutique

El carácter totalizante de esta metalógica de ejercicio del poder se hace comprensible al momento de pasar a otro plano en apariencia altamente contrastante con respecto al de los sistemas carcelarios. Éste es el caso de la moda, en particular de la estrategia de renovación comercial de Prada, en la cual OMA/AMO ha sido y es una pieza vital para imponer estos mecanismos de control de forma axiomática, extensiva y transversal.

El momento fundacional de la relación entre Prada y la firma de Koolhaas tuvo lugar en 2001 con la inauguración de Prada Epicenter New York, tienda que es parte de una estrategia de mayor envergadura.

A finales de los años noventa, con un déficit de 785 millones de dólares,¹⁶ Prada comenzó un proceso de expansión y de redefinición, cuyo objetivo fue situarla en el mercado de la moda de gran lujo. Esta marca, nacida en 1913, se dedicaba a la producción de artículos de piel. En 1978, cuando Miuccia Prada heredó la compañía de su familia, comenzó el diseño de bolsos y una renovación que culminaría en 1989 con la venta de ropa para dama *prêt-à-porter*. Un año después, la marca comenzó una expansión que se fundamentó en un proceso de valorización, compra de otras marcas, entrada en el mercado bursátil e internacionalización. Sin embargo, esto le generó deudas. Es en este contexto que Miuccia contrató a Koolhaas, quien en ese entonces había publicado *The Harvard guide to shopping*, que estaba enfocado en el sistema de consumo contemporáneo.

El plan del arquitecto consistió en la construcción de tiendas insignia para redefinir la imagen de la marca y reinventar su dinámica comercial, a través de la adopción de cargas simbólicas y su posterior incursión en los rubros representados en ellas. El primer paso fue edificar uno de estos establecimientos en SoHo, que tenía fama de ser epicentro de la historia neoyorkina, del espectáculo, del arte y la cultura. Por ejemplo, en ese espacio se ubicaba la sede del Museo Guggenheim SoHo, por lo que una de las estrategias era promover la coexistencia

¹⁵ Santiago Castro Gómez, "Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la "invención del otro", en *Colonialidad del saber, eurocentrismo y Ciencias Sociales*, ed. Edgardo Lander (Buenos Aires: Clacso, 2000), 20-21.

¹⁶ "Prada Flagship Store, New York. Rem Koolhaas (OMA) 2001", Galinsky, acceso Noviembre 22, 2015, <http://www.galinsky.com/buildings/prada>.

entre ambas organizaciones, así como propiciar la colaboración mutua en actividades artísticas. Así, este proyecto reafirmaba lo dicho por Rem Koolhaas: que la arquitectura tiene que ver más con identidad que con la arquitectura.

Aunado a lo anterior, se le dio a la firma una profundidad histórica al replicar elementos arquitectónicos tomados de su primera tienda en Milán. Así, la marca transformó sus descodificados antecedentes en un estilema que le permitió estructurar un relato histórico de sí misma, divulgarlo y naturalizarlo en sus consumidores a través de su presencia en las tiendas insignia y legitimar su encarecimiento.

Este discurso sobre el pasado se *hiperrealiza* a partir de su producción, su materialización y objetivación; su revalorización simbólica; la carga moral que se le otorga y que es objeto de consumo, su reproducción y publicación incesante; su vivencia como experiencia por parte de los sujetos que interactúan con ella. De esta manera, esta puesta en escena ya no se percibe como espectáculo, pues en el espectáculo se podía diferenciar al fenómeno de sus representaciones, pero en la hiperrealización ninguna de las dos, es decir, todo es inobjetable realidad.

En estas prácticas el pasado se arquetipa, se suplanta y se comercializa. No es incidental que los consumos basados en retrofuturismos, nostalgias, estéticas *vintage* y *revivals* proliferen hoy de manera altamente rentable. Al igual que con las políticas identitarias, cada especificidad narrativa sobre el pasado está diseñada para una identificación y significación afirmativa del sujeto y su individualidad.

Prada no sólo busca generar esa profundidad histórica, sino transformarse en un ícono del siglo xx a partir de su identidad visual con sus pisos de azulejo blanco y negro, sus anaqueles traslúcidos verdes tomados de su primera tienda, la omnipresencia discursiva de sus piezas icónicas como el primer *backpack* de nylon diseñado por Miuccia, sus labores de restauración de edificios históricos,¹⁷ la producción de cortos de época en los cuales es una referencia inescapable de sus elementos más representativos y populares (por ejemplo, la edad de oro del automovilismo retratada en el corto *Castello Cavalcanti*, dirigido por Wes Anderson). Esta tarea se lleva a cabo también a través de mecanismos más específicos como la creación de departamentos llamados *Archive*,¹⁸ los cuales son un índice histórico de las colecciones de la marca al que pueden recurrir los clientes para identificar y ordenar la producción de piezas históricas o intervenirlas.

17 Prada Epicenter New York se emplazó en el sótano y la planta baja de un edificio de ladrillo, piedra y acero, construido en 1882; Campus Prada en una factoría de principios del siglo xx; y su exfilial Fendi tiene sus oficinas en el Palazzo della Civiltà Italiana.

18 Rem Koolhaas, *Projects for Prada I* (Milán: Fondazione Prada, 2001), s.p.

Lo realizado por Prada, a partir de la recodificación de su historia en torno a la historia de la cultura popular y la alta cultura del siglo xx y con la codificación, contabilización y objetivación del tiempo de esas narrativas por medio de sus objetos de consumo es lo mismo que hicieron los primeros Estados nacionales para legitimar su existencia en medio de una disputa contra facciones y particulares que se oponían a sus procesos de centralización: la generación de símbolos. En el caso de la flamante forma de comunidad política fueron banderas, escudos, himnos, reliquias, identidades nacionales, homologación y oficialización de una lengua, creación de narrativas unívocas sobre un pasado común o un futuro particular (historia de bronce).

La reinención de Prada como referente del siglo xx en los aspectos aquí mencionados hacen de ella un sistema de sentido, una intersubjetividad que ofrece un cobijo simbólico al sujeto, respecto de la marca, respecto de su lugar en la sociedad y en la historia. Prada gana todo tipo de publicidad gratuita por parte de los sujetos que en la firma se reconocen, desde los clientes anónimos hasta los vip, un encarecimiento galopante de sus productos y la legitimidad de incursionar en otras áreas como la artística y cultural.

Sin embargo, la arquitectura deconstructivista no sólo participa en cruzadas comerciales sino también en el panorama de la política operativa y de la memoria contemporánea que sus distintos agentes requieren para la conservación de su poder. A partir de la construcción y conceptualización de museos, memoriales y centros culturales que abordan temas cruciales para las comunidades políticas contemporáneas, articula, consolida y naturaliza narrativas históricas, discursos sobre la memoria, sistemas morales de esos colectivos políticos.

La importancia de la arquitectura deconstructivista en estos procesos es más que crucial, ya que ninguna otra corriente arquitectónica en la historia ha construido tantos museos y memoriales como ésta. El beneficio es mutuo: tanto se legitiman y se perpetúan la existencia, hegemonía y la representación que de sí mismos tienen los Estados y sus regímenes, como los arquitectos que realizan dichas obras obtienen trascendencia histórica y consolidan su poder en su campo profesional. Las siguientes son algunas de las obras hechas por arquitectos deconstructivistas que en este rubro se destacan:

- De Daniel Libeskind: Museo Judío de Berlín (1999), Imperial War Museum North (Manchester, 2001), Danish Jewish Museum (Copenhague, 2003), World Trade Center (Nueva York, 2003), Contemporary Jewish Museum San Francisco (2008), Museo de historia

militar (Dresden, 2011), Berlin Dreams (Italia, 2014), Ohio Statehouse Holocaust Memorial (2014), One day in life (Frankfurt, 21 al 22 de mayo de 2016), National Holocaust Museum (Ottawa, 2016), Museo Kurdo (Erbil, Irak, 2020).

- De Peter Eisenman: Cannaregio (Venecia, 1978), Moving arrows, eros and other errors (Verona, 1985), Parque de La Villette (París, 1987), Monumento y sitio memorial dedicado a las víctimas judías del régimen nazi en Austria (Viena, 1995-1996), Memorial a los judíos muertos de Europa (Berlín, 1997), Museo del muelle Branly (París, 1999), World Trade Center (Nueva York, 2002).
- De Bernard Tschumi: Parque de La Villette (París, 1982-1998), Biblioteca Nacional de Francia (París, 1989), Spartan Village (La Haya, 1992), Museo de la Acrópolis (Atenas, 2001-2009), World Trade Center (2002), Museo Nacional Sheikh Zayed (Abu Dhabi, 2007).

Los temas que abordan estos proyectos son claros: el holocausto, la historia de la Europa colonialista, la guerra contra el Oriente Medio y otros eventos políticos recientes en la historia de ciertos Estados. Estas temáticas son también agendas políticas atendidas simbólicamente por dichos memoriales entre cuyos objetivos se encuentran, por ejemplo, la legitimación del ascenso de nuevos regímenes en el mundo árabe a partir de la intervención militar desplegada tras los atentados del 11 de septiembre de 2001; la conmemoración de polémicos y duraderos regímenes y sus protagonistas (Azerbaiyán); la resignificación del pasado para la significación del presente en el contexto de una transición política (La Villette, el triunfo electoral de los socialistas y el gobierno de Mitterrand); el reconocimiento de particularidades culturales, etcétera.

Incluso Koolhaas, con la curaduría de la 14ª Bienal de Arquitectura de Venecia en 2014 reconfigura la narrativa histórica de la arquitectura durante la modernidad y ayuda a conformar discursos particulares sobre las modernidades nacionales y sus procesos históricos pasados y vivos. Esto lo consigue al invitar a los Estados a mostrar sus apropiaciones particulares de la modernidad a través del desarrollo del tema planteado para los pabellones nacionales, *Absorbing modernity*.

Tanto en el caso de la corporación (Prada) como en el del Estado, la escritura de la identidad, el presente, la historia y la memoria que realizan las prácticas arquitectónicas deconstructivistas son un mecanismo de producción de los sujetos, de canalización y construcción de la realidad, de ejercicio del poder por parte de hegemonías particulares. En el caso de la corporación, Koolhaas retoma el concepto *aura* de Wal-

ter Benjamin. Con él, además de la profundidad histórica que Prada se inventa, busca trascender a través de la adopción de una identidad en el campo de la moda y al brindar significado al sujeto consumidor (incursionando en otras esferas de la vida social, de la producción de sentido). De esta manera, por ejemplo, hay un bombardeo constante de símbolos no referentes a la moda, sino de signos con que los sujetos que confluyen en la tienda pueden identificarse y significarse. Esto a través de dispositivos multimedia distribuidos en el espacio, que despliegan contenidos a voluntad del usuario (desde la gráfica contestataria del Mayo Francés, arte de cualquier época, desfiles de moda, material de archivo, fotografía de guerra, libros legibles y completos, cine de todo género y contexto, etcétera).

Además, hay un conjunto de espejos electrónicos en los probadores que reflejan la imagen del usuario, pero también le permiten consultar las colecciones de la firma desde sus inicios (*outfits* con la prenda seleccionada desplegada en distintos contextos –desde desfiles de moda hasta la calle–, checar las piezas *pirateadas* a Prada, marcar favoritos, comprar en línea, ver el inventario de cualquier otra tienda en el mundo y pedir recomendaciones).

Otro espacio es el llamado *peepshow*, compuesto de varias pantallas que muestran contenidos aleatorios, entre ellos las imágenes de circuito cerrado de la tienda. En éste dispositivo Koolhaas replica la dinámica de la prisión de Koepel. Es decir, usa viejos mecanismos de control como la vigilancia omnipresente del Gran Otro, encarnado en tarjetas utilizadas por los consumidores y en las cuales se almacenan sus datos personales, así como los pormenores de la relación del sujeto con las tiendas del emporio, sus actividades y mercancías.

La tienda Epicentro es un verdadero sistema de inteligencia¹⁹ que utiliza la información de la circulación del usuario a través de las diversas esferas constitutivas del lugar para sondear y generar productos de sentido consumibles, los significantes que le son constitutivos y un sistema que satisfice las necesidades de aparición social, reconocimiento y afirmación del consumidor.

En relación a la forma contemporánea de los mecanismos de control, la tienda empodera a sus confluente en una medida que permite afinar a la marca como dispositivo de ejercicio del poder. Por ejemplo, el *peepshow* forma comunidad y deja conocer la tienda sin ser visto o sentirse expuesto. Al mismo tiempo, genera en los usuarios prácticas de imitación o inclusión que lo motiva a no salir del lugar. Además, posibilita personalizar la iconología en la exploración de la tienda y permite a Prada conocer a sus potenciales consumidores, sus gustos o necesidades y, de esta forma, crear una experiencia personalizada que simbólicamente otorga la firma y, así, el consumidor puede adoptarla para su autodefinición. Es decir, brindan a los usuarios referentes identitarios abiertos y diversos para que coexis-

19 Esta idea sobre las “agencias de inteligencia” es sacada de Armen Avanesian:

Volviendo a la sociedad de control, y con respecto a esta teoría, no soy totalmente consciente de si la usamos o no en nuestros planteamientos. En cualquier caso, la teoría es ahora bastante diferente de la de hace veinte años y me enfocaría en la producción de datos masiva. Creo que vivimos en un paradigma causado y desencadenado por este nuevo entorno de comunicación socio-tecnológica y por la digitalización. Todavía no hemos comenzado a entender de qué se trata y lo que significa para la sociedad, para la política o para la democracia [...] este nuevo paradigma tecno-político tiene su énfasis en la información, en los datos, que estos son realmente los recursos importantes del siglo XXI. La cuestión ahora es decidir qué jugadores, o como decíamos antes, qué actores están realmente cualificados para lidiar con este importante recurso. En la actualidad, la respuesta es clara: los actores son básicamente compañías de Silicon Valley [...] y las agencias de investigación. El problema es que las agencias de inteligencia existentes no están legitimadas democráticamente, no está claro lo que hacen, cómo y para quién lo hacen, para qué autoridad y en favor de quién [...] hoy en día las agencias trabajan juntas, otras veces pelean entre ellas. Como agencias me refiero tanto a las compañías de Silicon Valley como a las agencias de inteligencia conocidas como tal.

María Muñoz, “Las relaciones de poder ya no se pueden medir a escala humana. Una conversación con Armen Avanesian”, *El Estado mental*, Septiembre 22, 2016, acceso Octubre 1, 2016, <https://elestado mental.com/diario/las-relaciones-de-poder-ya-no-se-pueden-medir-escala-humana>.

tan en la firma identidades distintas, sin importar lo antagónicas que puedan ser, pero todas cobijadas por la marca como referente de distinción y exclusividad.

Prada evidencia un cambio en la mercadotecnia: ya no se busca un *target* único, ni se les paga a analistas para buscarlo y seducirlo a través de campañas rígidas. En este sistema de vigilancia el usuario hace marketing para la empresa, pues sin proponérselo le informa sus intereses, gustos, deseos y anhelos independientes del consumo de indumentaria (exposiciones, conciertos, cine, discursos, posicionamientos políticos, referentes históricos, hobbies). Prada se reconstituye como una pantalla fantasmática, un significante vacío presto a ser inscrito con los deseos y contenidos de sus consumidores.

En Prada ya no se constriñe al sujeto en una discursividad específica y rígida, como en otros momentos de la modernidad lo hacían los sistemas, sino que se afianza el poder y su ejercicio se hace eficaz con la constitución de una infraestructura ontológica que el consumidor hace suya. Esto dotándose y dotando de significado simultáneamente a las mercancías que la empresa dispone –no sólo las relativas a la indumentaria– y alimentando la multitud de significados, formas de sentido, estilos de vida e identidades existentes en el significante *Prada*.

Esta marca centraliza los discursos, los tránsitos, la sociabilidad entre usuarios, los contenidos que estos generan, las imágenes que éstos hacen circular en cada rincón de sus tiendas insignia, los *self* que se producen en sus estructuras de sentido. Al mismo tiempo, coloniza otros aspectos de la vida social y se afianza en ellos con la apertura de su propio campus, donde se realizan actividades académicas en torno a la moda, las artes plásticas, la arquitectura (Herzog & De Meuron y Rem Koolhaas, están entre sus exponentes), el diseño, la danza, la curaduría (con proyectos como el museo de 24 horas),²⁰ el cine (donde se cuenta con la colaboración de Roman Polanski), la restauración y la gestión de patrimonio.

En el presente el sentido es una mercancía, y Prada es una infraestructura en donde éste se produce, se trafica y se difunde teniendo como objetivo tanto la individualidad de su comunidad de consumidores como la propia amplitud de su momento cultural. Lo anterior se consigue al hacer transversales a instituciones como la moda, al mercado, al espectáculo, la cultura, el arte, la política y la universidad. Prada se plantea como una institución, una metalógica, un sistema experto que produce opciones para

²⁰ "Museo 24 h de Prada", *Vogue*, Enero 19, 2012, acceso Noviembre 26, 2015, <http://www.vogue.mx/moda/estilo-vogue/articulos/museo-24-h-de-prada/783>.

la realización de distintas biografías y proyectos individuales y colectivos. En el mercado contemporáneo las firmas no venden experiencias, sino infraestructuras ontológicas *freemium*.²¹ Es decir, ofrecen plataformas gratuitas donde los usuarios “habitan” gran parte de su vida y consumen significados producidos por esas u otras corporaciones, por ellos mismos y por otros consumidores. En esas infraestructuras se determina gran parte de la vida social contemporánea; en ellas los sujetos son fiscalizados, se controla la opinión pública y el gusto del consumidor, se histeriza a la sociedad, se usa la información personal para campañas comerciales, políticas o investigaciones policíacas. En el intercambio, la vinculación, la movilidad y la creación, enmarcadas no en los contenidos sino en los axiomas de esas plataformas, el control, la vigilancia y el ejercicio del poder llegan al paroxismo. Además, en una sociedad donde aún se vive un panorama de crisis económica, lo *freemium* mantiene cautivos a los sujetos al permitirles mantenerse en el mercado sin la necesidad de poseer dinero.

Los modelos comerciales *freemium*, que repuntaron tras la crisis económica de 2008, permiten desarrollar negocios sin la necesidad de tener los bienes ofertados y, al mismo tiempo, neutralizan la sensación de fracaso y marginación ante el sistema de consumo. Es decir, son una forma de integrar a los excluidos al libre mercado y al consumo, en términos simbólicos, y así evitar la disidencia organizada; además de que reactivan y se convierten en un dispositivo de control social que reproduce eficazmente la preeminencia del mercado y la posición de algunos de sus protagonistas. Ser consumidores en la actualidad no significa establecer una transacción monetaria, sino circular a través de la infraestructura lógica y simbólica que el mercado proporciona.

Así, es innegable que el mercado es la institución hegemónica de la época contemporánea, al mismo tiempo que rearticula el peso y los flujos de poder de los que participan las instituciones modernas. Los

21 En el mundo informático, *freemium* se refiere a aplicaciones gratuitas que ofrecen una gama básica de servicios gratuitos, pero también ofrecen servicios *premium* donde se cobra por otras prestaciones o por el mejoramiento de las que ya prestan. En nuestro trabajo, con este concepto nos referiremos a modelos comerciales que existen como plataformas gratuitas y que no son reconocidas como *freemium*, pero tienen un comportamiento similar, tales como las redes sociales, los servicios de mensajería instantánea o las nubes informáticas. En teoría, estos modelos ofrecen un servicio gratuito (comunicar, almacenar, etcétera) y tienen opciones *premium* o no las poseen, pero su tránsito a través de ellas produce información que es útil a las corporaciones implicadas. Asimismo, considera algunos modelos de “economía colaborativa” en los que se intercambian bienes y servicios entre terceros por vías tan diversas que van desde el trueque hasta la venta, desde el arrendamiento entre privados hasta el autoempleo por medio de infraestructuras ordenadas.

datos que en el pasado intentaban poseer las agencias de inteligencia, hoy son obtenidos por el mercado a través de sus clientes de forma pronta y expedita.

Este mismo modelo *freemium* es utilizado por Prada como una estrategia de ampliación de sus áreas de despliegue, de captación de nuevos consumidores y tributarios simbólicos que no realizan una transacción monetaria con la firma. Lo anterior se observa físicamente dentro de la tienda, ubicada en el sótano y planta baja de un edificio, y dividida verticalmente en dos flancos. En el izquierdo, el más importante, se ubica el dispositivo *free* de la firma, mientras el derecha puede entenderse como el lugar de las interacciones *premium*.

El primero es un espacio versátil, abierto a la redistribución de sus elementos y caracterizado por poseer una curva de madera –*the wave*– que hace indistintos a la planta baja y el sótano. Un extremo es escalonado y hace la función de graderío; el otro es curvo y contiene un escenario desplegable. Koolhaas designó a este espacio *street*, pues debe funcionar como “un espacio abierto cuando todos los demás están ocupados... para eventualmente devolver lo público al público. Un área pública para ‘otras’ actividades donde los clientes pueden visitar Prada sin la obligación de comprar”.²²

Este espacio ha sido sede de conciertos, performances, conferencias, presentaciones de libros, obras teatrales, presentaciones cinematográficas, exposiciones artísticas y exhibición de mercancía, además de funcionar como probador de zapatos y parque. La idea es hacer de esta tienda y de Prada un espacio público ordenado, que invite a la confluencia, la expresión, la circulación, el *rally social*, la exploración y el desenvolvimiento. Esto en contraste con la urbe contemporánea cuyos espacios públicos son un universo caótico, inquietante, congestionado e inseguro, que impiden vivirlos.

Así, este espacio de la tienda diseña una atmósfera, sus interiores tienen un funcionamiento más escenográfico que arquitectónico y el mobiliario es, en realidad, una tramoya.

En el costado derecho de dicha ala se despliega un mural que es sustituido de acuerdo a las necesidades temporales de la tienda. Frente a éste, se encuentra un muro de policarbonato traslúcido que puede ser iluminado a voluntad; un conjunto de jaulas pende del techo a partir de un sistema de rieles y éstas pueden ser colocadas en cualquier parte de este flanco a cualquier altura o eliminadas, haciendo del espacio un horizonte ininterrumpido que permite ver la calle opuesta.

²² Rem Koolhaas, *Projects for Prada I* (Milan: Fondazione Prada, 2001), s.e.

Esta sección, que despliega el componente “gratis” de la tienda, atrae y canaliza a los tributarios simbólicos de la marca. Además, afianza el papel de infraestructura cultural y artística de ésta, y consolida su identidad como símbolo de estatus y el encarecimiento que viene aparejado.

Por su parte, el ala derecha del complejo está planteada como una típica tienda VIP (*premium*). En ella se localizan los típicos espacios de exhibición de mercancía, los probadores y todos los dispositivos multimedia anteriormente mencionados. Además, alberga una serie de habitáculos alejados de estas zonas en que emplazan otras funciones del concepto de este dispositivo comercial: *Archive*, *Clinic*, *Prototype Gallery*, *Library* y *Laboratory*.

De la misma manera en que Koolhaas afirmaba que en el diseño de una prisión moderna coexistían viejos y nuevos mecanismos de supervisión vinculándose y adaptándose, la tienda se hibrida, respetando por un lado el carácter excluyente, jerárquico, pasivo, mercantil y discriminatorio de un consumo suntuario, y, por el otro, se configura como un mecanismo inteligente, burocrático y organizado que produce información a partir del carácter performativo con que redispone la dinámica del consumo.²³

A pesar de que la caracterización de Koolhaas en torno al sistema de consumo se apegan a las condiciones de esta institución en el presente, la tienda periclitó: los usuarios no se familiarizaban con los dispositivos electrónicos y éstos terminaban descompuestos, por lo que se llegó a vigilar su uso o a prohibirlo, y la gente desconfiaba de los gadgets situados en los probadores o definitivamente no sabía cómo utilizarlos. Por su parte, *street* había cumplido con su propósito mejor de lo que se esperaba, por lo que multitudes se precipitaban al interior de la tienda tratándola como una atracción turística más que como un foro, al grado de que el personal de servicio al cliente debía dirigir el tráfico humano. La histeria de la urbe había triunfado, Nueva York había entrado por la puerta del 575 de Broadway trayendo consigo su ruido y su caos para demostrar que todo orden puede ser subvertido.²⁴ Pese a

23 En este sentido, es importante mencionar que en el contexto del mercado contemporáneo, *comprador* y *consumidor* no son sinónimos.

24 Como lo documenta Greg Lindsay: “La planta no era propicia para el volumen de visitantes... Los dependientes a menudo tenían que hacerla de agentes de tránsito, especialmente los fines de semana cuando las multitudes se apretujaban en la arteria principal del sótano, de unos pocos pies de grosor”. Greg Lindsay, “Prada’s High-Tech Misstep The luxury retailer spent millions on it for its futuristic ‘epicenter’ store. But the flashy technology has turned into a high-priced hassle”, *CNN Money*,

ello, esta tienda tuvo un valor publicitario que atrajo la atención de los medios alrededor de Prada y de Koolhaas.

Otras tiendas insignia fueron construidas en Los Ángeles, San Francisco y Tokio (esta última diseñada por Herzog & De Meuron), haciendo de la firma partícipe del fenómeno Guggenheim. Es decir, al igual que Bilbao, Prada se enriqueció con la imaginería de la que participan la estética de sus emplazamientos y sus arquitectos; se transformó en un símbolo de la vanguardia y del metropolitanismo global contemporáneo: al tiempo que su tienda es tratada como un destino turístico, también incrementa su valor especulativo simbólico y monetario.

En Prada, visualizado como fenómeno, no sólo puede observarse la transversalidad y fractalidad de los mecanismos de ejercicio del poder, de los dispositivos que lo aseguran y de los axiomas que los disponen; sino también el papel estratégico del conocimiento en estos ejercicios políticos, incluso del aparentemente menos pragmático.

De esta forma, como se indicó anteriormente, el proyecto de Koolhaas, como él mismo lo afirma en *Projects for Prada I*, parte de una propuesta de reconceptualización del *lujo* para la sociedad contemporánea. El holandés recurre a Walter Benjamin y extrae su concepto *aura* de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en la cual este término es un condicionante ontológico del arte, cuya desaparición está determinada por el desenvolvimiento de la modernidad. “¿Qué es propiamente el aura? Un entrettejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar”.²⁵ Es decir, el aura es una coexistencia entre la mundanidad de la obra de arte y la trascendencia de su experiencia.

Para Koolhaas la atención centrada en la individualidad de cada consumidor, la producción de experiencias visuales únicas, el uso de iconografías llenas de significado, la diferencia expresa de la experiencia del espacio en la tienda respecto del de la ciudad, la marca como significante amo y afirmar no el costo de la mercancía sino características identificatorias como la “inteligencia” son factores que imprimen a la marca una experiencia que se distingue de otras en ese rubro, una especie de trascendencia basada en el contraste.

Marzo 1, 2004, acceso Noviembre 4, 2015, http://money.cnn.com/magazines/business2/business2_archive/2004/03/01/363574.

²⁵ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (México: Itaca, 2003), 47.

El conocimiento cumple dos funciones aparentemente contrapuestas en el fenómeno Prada: es un recurso táctico y al mismo tiempo una estrategia mercadotécnica ejecutada a partir de la organización de actividades académicas, culturales, artísticas y editoriales. En lo que respecta a su primer rol, es sacado de su contexto, orientación y su sentido nominal y reformulado para la obtención de objetivos específicos de quienes realizan esa operación analítica y crítica (Estados, corporaciones, actores hegemónicos, etcétera).

La biografía de Koolhaas se caracteriza por este tipo de operaciones epistemológicas, pues para el neerlandés la investigación es primordial para la práctica arquitectónica (ello fundamenta la creación de AMO). Mientras los demás arquitectos deconstructivistas revisten su práctica arquitectónica con una narrativa apologética y analíticamente elusivas –Eisenman, Tschumi, Coop Himmelb(l)au o Libeskind–, Koolhaas deconstruye instituciones sin supeditar la realización de investigación a sus encargos en el campo de la arquitectura. Esta razón permite comprender por qué algunas de sus obras carecen de narrativa teórica y conceptual (al tiempo que expresan un despliegue de crudeza técnica), mientras otras parten de reflexiones profundas en torno a fenómenos sociales particulares.

Koolhaas se ubica en un contexto cultural y una posición política en los años sesenta muy distintos a los ocupados por Eisenman, Tschumi, Libeskind y los Coop Himmelb(l)au. Tiene un uso muy distinto del conocimiento y también un proceso diferente de construcción del mismo. Sin embargo, forma parte de una generación que posee una forma común de ejercerlo.

Se puede observar que el carácter analítico del conocimiento y el carácter mercantil-espectacular-publicitario del mismo para los arquitectos deconstructivistas no son elementos contrapuestos, sino conciliados (incluso en el plano profesional en el que se desenvuelven uno depende del otro). Descalificar la cualidad analítica o ignorar la cualidad comercial terminará en reflexiones sesgadas sobre este fenómeno. La prueba de ello puede encontrarse en el plano de la guerra que a continuación analizaremos.

La guerra

Eyal Weizman, en *A través de los muros. Cómo el ejército israelí se apropió de la teoría crítica postmoderna y reinventó la guerrilla urbana*, afirma que los centros de investigación y universidades militares de las Fuerzas de

Defensa Israelí (IDF) se han apropiado del conocimiento generado desde la teoría crítica, el post-estructuralismo y el pensamiento posmoderno. Además, han puesto énfasis en la relectura que la arquitectura deconstructivista hace de estos sistemas de conocimiento, debido a que ésta los ejerce como un conjunto de estrategias que reescriben el espacio y con ello sus dinámicas.²⁶

Algunos de los oficiales superiores, por ejemplo, no tenían reparos a la hora de hablar de Deleuze o Tschumi [Bernard Tschumi, el arquitecto deconstructivista]. Cuando le pregunté “¿Por qué Tschumi?” (En los anales de la historia de la arquitectura, Tschumi ocupa un lugar preferente como arquitecto ‘radical’ de izquierdas), contestó: “La idea de disyunción que aparece en el libro de Tschumi *Arquitectura y disyunción*²⁷ comenzó a interesarnos. Tschumi tenía otro enfoque de la epistemología: quería romper con el conocimiento uniperspectivista y el pensamiento centralizado. Veía el mundo a través de una variedad de prácticas sociales diversas, desde un punto de vista en continuo movimiento”. Entonces le pregunté por qué, en tal caso, no leía mejor a Derrida y la teoría de la deconstrucción. Respondió: “Derrida puede resultar demasiado opaco para nuestra gente. Tenemos más en común con los arquitectos, combinamos teoría y práctica. Podemos leer, pero sobre todo nos dedicamos a construir y destruir, y, a veces, a matar.”²⁸

Weizman, observa que el pensamiento surgido en el seno de estos sistemas de conocimiento está transformando la configuración del ejército como institución en distintos planos, desde la estrategia de intervención en el territorio palestino hasta el de la lucha por el poder entre las élites puntuales al interior de la fuerza castrense, pasando la organización de la tropa en su despliegue ofensivo. Es de esta forma como la conceptualización del territorio elaborada desde el deconstructivismo arquitectónico es empleada como el arma más efectiva en la consecución de los objetivos generales y específicos de la guerra israelí-palestina por parte de las IDF. La interpretación del territorio,

26 Eyal Weizman, *A través de los muros. Cómo el ejército israelí se apropió de la teoría crítica postmoderna y reinventó la guerrilla urbana* (Madrid: Errata naturae, 2012), 54-55.

27 Bernard Tschumi, *Architecture and disjunction* (Cambridge: MIT Press, 1997) [Shimon] Naveh –quien concedió la entrevista a Weizman– ha terminado la traducción al hebreo de algunos capítulos del libro de Tschumi. [Nota proveniente del original].

28 Eyal Weizman, *A través de los muros*, 54-55.

como dice Shimon Naveh²⁹ (general de brigada codirector del Instituto de Investigación en Teoría Operacional [OTRI]), representa la plataforma sobre la cual se hacen posibles medidas, como el terror, u objetivos, como el control del enemigo. Es así como el ejército ha releído y reescrito la teoría en la conformación de un urbanismo militar flexible en sus estrategias para ser certero en sus objetivos.

De esta manera, Weizman afirma el interés del ejército en técnicas como las de Gordon Matta-Clark, artista norteamericano que desde 1971 a 1978 se dedicó a la intervención estructural de edificios, como ejercicio de re-estructuración de las relaciones económicas, políticas y sociales que éstos determinan. La alteración de edificios como estrategia de guerrilla que el ejército israelí sustenta como método de control del territorio está basada en la práctica artística de Matta-Clark. El situacionismo y sus tácticas también son bien conocidos: la deriva y el *détournement* se unen para plantear una “adaptación de los edificios [enemigos] al propósito de usos completamente novedosos, más allá de aquellos para los que fueron diseñados”.³⁰

Por otra parte, en el plano de la política operativa, durante los primeros años de la década de los noventa, surgieron conflictos entre élites y la configuración ideológica de una institución tan rígida como el ejército:

En el interior de estos conflictos, el lenguaje de la teoría posestructuralista fue empleado para articular la crítica del sistema existente, para argumentar a favor de las transformaciones y para llamar a futuras reorganizaciones. Naveh lo admitió al afirmar que el OTRI empleó la teoría crítica ante todo con el fin de criticar a la propia institución militar, es decir, sus fundamentos conceptuales rígidos y pesados.³¹

Lo que Weizman analiza es parte de la transformación generalizada de los mecanismos de poder de los cuales hemos venido hablando. Los cambios constantes de la modernidad implican la reconfiguración de las instituciones que la conforman. En términos simples: ante la paulatina entronización del mercado respecto al Estado durante la segunda mitad del siglo xx, el desplazamiento del Estilo Internacional y el advenimiento de la arquitectura posmoderna no fue un evento fortuito

²⁹ Eyal Weizman, *A través de los muros*, 54-55.

³⁰ Eyal Weizman, *A través de los muros*, 80-81.

³¹ Eyal Weizman, *A través de los muros*, 99-100.

sino un acontecimiento que obedeció a la necesidad de ese estado de las cosas de constituir espacios que lo afirmen. Además, la hegemonía de la arquitectura deconstructivista respondió a la reconfiguración del mercado en los últimos treinta años.

De la misma manera, la guerra se redispone con la rearticulación de las relaciones hegemónicas, trayendo consigo nuevos axiomas, contenidos, formas de organización y de actuación ante circunstancias específicas. Pese a ello, la arquitectura y la guerra no se encuentran en una relación lejana. Así como Foucault revierte la máxima de Clausewitz y afirma que la política es una continuación de la guerra, la arquitectura es un frente más de una conflagración bélica intestina y exterior.

En el contexto de la guerra fría, el posmodernismo arquitectónico de occidente no era sino la afirmación del *american way of life*. Los tinglados decorados y los edificios sin complicaciones conceptuales no parecían sino imitar el carácter festivo de un mercado en expansión y floreciente en la variabilidad de sus mercancías diseñadas para cada clase de consumidor, al mismo tiempo que se sostenía un juego de apariencias con el bloque del este, aquel en que cada facción presumía el nivel de bienestar de sus habitantes.

Al final de la guerra fría, y con la desaparición del bloque socialista, había una necesidad de sutura que pudo suplir la retórica, la conceptualización abundante del deconstructivismo y su estética soberbia. Así, esta corriente recodificó desde entonces transiciones políticas hacia la izquierda. Sin embargo, mientras el mercado se consolidaba y se estabilizaba la política entre la década de los noventa y principios de los años dos mil, este movimiento perdió esa carga retórica y sólo la usó para levantar memoriales. Después, en el contexto de la guerra contra medio oriente, fue utilizado en occidente para legitimar la ocupación, construir simbólicamente a un enemigo y refundar nuevos regímenes en las zonas militarmente desocupadas (en tanto el mundo árabe la usó para diferenciarse de las zonas extremistas).

Así como los sistemas de control y vigilancia se hacen cada vez más sutiles, pero más invasivos; más íntimos, pero más normalizados y más transversales, no es fortuito que las estrategias simbólicas del deconstructivismo arquitectónico para crear sentido sean usadas en la literalidad más cruda de la guerra.

La cruzada bélica cambia con la reconfiguración de las demás instituciones. De esta forma, actualmente debe plantearse como algo menos observable para el mundo entero y más aterrador e intimidante para los enemigos. Los escándalos bélicos en los medios están a la orden del día, así como las –inefectivas– sanciones morales hacia los mismos.

Por eso Israel hace la guerra penetrando de forma indetectable entre los interiores de los edificios enemigos y no desplegándose por las calles. Además, el ejército prefiere desplegar su violencia sobre los civiles de manera unipersonal y segregada, para desmoralizar desde el terror, pero también para arrancar el territorio de sus habitantes. Imaginemos tener que vivir con el miedo a estar dentro de casa (por la amenaza siempre latente de ser atacados en ella; sin que nadie escuche, acuda o sin que quede más evidencia que los cuerpos y un mar de ambigüedad donde es fácil deslindarse de la responsabilidad ante los espectadores de la guerra). Ése es un miedo más profundo que el que puede vivirse en el exterior de la misma. Así, Israel podrá no ocupar formalmente muchas zonas de Palestina, pero el control y la posesión psicológica y táctica sobre ellas es algo que ya posee.

En el mundo contemporáneo anexar territorio es inefectivo en comparación con obtener perpetua la legitimidad política de un Estado (no sólo Israel) gracias a una guerra. Por ello prefieren reproducir los intereses de sus élites; gestionar narrativamente el territorio para neutralizar los conflictos internos; afianzar el poder y la influencia en territorios lejanos pero estratégicos al propio; mantener activa y lucrativa la economía local o un nicho económico, además de ver por los intereses de los socios globales y sus cadenas productivas.

Después de Vietnam, la guerra fría fue una época de conflagraciones rápidas que debían extinguirse cuanto antes debido a la amenaza del control territorial por parte del bloque enemigo y el aumento de su potencia geopolítica de fuego. La contemporaneidad es una época de guerras lentas, donde lo que está en juego es la estabilidad política, económica y social interna de los regímenes de los Estados beligerantes.

Todo está hilvanado en la totalidad histórica. Hablar de la modernidad en este sentido implica escandir las relaciones que la componen, las relaciones que se enquistan como instituciones y hacen metástasis, se habitan y se sobre determinan configurándose la guerra, la memoria, la legitimidad, la producción de sentido, la vigilancia y el control, la crisis económica, el mercado y... la arquitectura —en el caso de este documento.

De esta manera, este trabajo ha intentado mostrar la forma como la discursividad arquitectónica escapa a la propia arquitectura, dejando atrás la intención ética, política e instrumental en la que se origina, del campo en el que se le presupone y en el que la prenocción suele recluirlo.

Lo que alguna vez fue visto como un exceso retórico propio de una época de *archistars*, ha dejado de serlo y es un fenómeno por sí mismo que traspasa campos académicos y delinea la manera en que se con-

figuran desde relaciones macropolíticas a escala global hasta el deleznable derramamiento de sangre en un nivel micropolítico.

Por último, este compendio de procesos sociohistóricos termina por advertirnos que la arquitectura es hoy más que nunca un fenómeno político y que sin importar la banalidad con que algunas de sus manifestaciones sean vistas merecen la misma profundidad analítica que los acontecimientos que se interpretan como “serios” e “importantes”. Es en los detalles que se ganan la insignificancia del analista donde las relaciones de poder se materializan, donde las estrategias de su ejercicio son puestas a prueba, donde sus mecanismos se vuelven más efectivos, pero también donde la construcción de conocimiento para la comprensión de nuestra realidad histórica es más prolífica.

Referencias

- “MUSEO 24 h de Prada”. *Vogue*, Enero 19, 2012. Acceso Noviembre 26, 2015. <http://www.vogue.mx/moda/estilo-vogue/articulos/museo-24-h-de-prada/783>.
- OMA. Acceso Febrero 20, 2017. <http://www.oma.eu/office>.
- “PRADA Flagship Store, New York. Rem Koolhaas (OMA) 2001”. *Galinsky*. Acceso Noviembre 22, 2015. <http://www.galinsky.com/buildings/prada/>.
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca, 2003.
- _____. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- BENTHAM, Jeremías. *El panóptico*. Madrid: La Piqueta, 1978.
- BAUDRILLARD, Jean. *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- _____. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairos, 1984.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Acceso Marzo 10, 2016. <https://reexistencia.files.wordpress.com/2011/01/la-sociedad-del-espectaculo1.pdf>.
- DERRIDA, Jacques. *De la gramatología*. México: Siglo XXI, 1986.
- _____. *Las artes del espacio*. 1990. Acceso Marzo 20, 2016. <https://bibliodiarq.files.wordpress.com/2015/10/derrida-j-las-artes-del-espacio.pdf>.
- _____. *Tiempo de una tesis: deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona: Proyecto A, 1997.
- _____. “¿Qué es la deconstrucción?”. *Le monde*, Octubre 12, 2004. Acceso Marzo 22, 2016. <https://artilleriainmanente.noblogs.org/post/2016/05/05/jacques-derrida-que-es-la-deconstruccion/>.
- DUFOUR, Dany-Robert. *Locura y democracia: ensayo sobre la forma unaria*. México: FCE, 2002.
- EISENMAN, Peter. *Diagram diaries*. Nueva York: Universe, 1999.
- _____. *Eisenman architects*. Mulgrave: Images, 1999.
- _____. *Tras el rastro de Eisenman*. Madrid: Akal, 2006.
- _____. *Written Into the Void: Selected Writings, 1990-2004*. Connecticut: Yale University Press, 2007.

- EISENMAN, Peter, Barbara Littenber y Steven Peterson. *Post urbanism & reurbanism: Peter Eisenman vs. Barbara Littenberg and Steven Peterson*. Regents of the University of Michigan, 2005.
- ESPACE CROISÉ. *Euralille: the making of a new city: Koolhaas, Nouvel, Portzamparc, Vasconti, Duthilleul: architects*. Boston: Birkhäuser Verlag, 1996.
- ESTEBAN, Iñaki. *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Defender la sociedad*. México: FCE, 2001.
- _____. *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós, 1990.
- _____. *Seguridad, territorio y población*. Buenos Aires: FCE, 2006.
- GIDDENS, Anthony. *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza, 1994.
- HUGHES, Robert. *La costa fatídica*. Barcelona: Edhasa, 1989.
- JENCKS, Charles, y Karl Kropf. *Theories and manifestoes of contemporary architecture*. Chichester: Academy Editions, 1997.
- KIPNIS, Jeffrey, y Thomas Leiser. *Chora L Works. Jacques Derrida and Peter Eisenman*. Nueva York: Monacelli Press, 1997.
- KOOLHAAS, Rem. "Bigness o el problema de la gran dimensión". Cátedra Alberto Varas, Universidad de Buenos Aires-Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Acceso Junio 12, 2015. <http://varasfadu.com.ar/pu/Textos/Bigness-SMLXL-Esp.pdf>.
- _____. *Delirio de Nueva York. Un manifiesto retroactivo para Manhattan*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- _____. "Junkspace", *October* 100 Obsolescence (Spring 2002): 175-190.
- _____. *La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- _____. *Projects for Prada I*. Milan: Fondazione Prada, 2001.
- _____. *S, M, L, XL*. Nueva York: The Monacelli Press, 1996.
- LANDER, Edgardo (comp.). *Colonialidad del saber, eurocentrismo y Ciencias Sociales*. Buenos Aires: CLACSO, 2000.
- LIBESKIND, Daniel. *Daniel Libeskind: radix-matrix: architecture and writing*. Munich: Prestel, 1997.
- _____. *Daniel Libeskind: the space of encounter*. Nueva York: Universe, 2000.
- LINDSAY, Greg. "Prada's High-Tech Misstep The luxury retailer spent millions on IT for its futuristic 'epicenter' store. But the flashy technology has turned into a high-priced hassle". *CNN Money*, Marzo 1, 2004. Acceso Noviembre 4, 2015. http://money.cnn.com/magazines/business2/business2_archive/2004/03/01/363574.
- LOOTSMA, Bart. "Koolhaas, Constant and Dutch culture in the 1960's". *architecturaltheorie.eu*, Septiembre 4, 2007. Acceso Junio 23, 2015. http://www.architekturtheorie.eu/?id=magazine&archive_id=108.
- MUÑOZ, María. "Las relaciones de poder ya no se pueden medir a escala humana. Una conversación con Armen Avanesian". *El Estado mental*, Septiembre 22, 2016. Acceso Octubre 1, 2016. <https://elestadomental.com/diario/las-relaciones-de-poder-ya-no-se-pueden-medir-escala-humana>.

- NOEVER, Peter. *Architecture in transition: between deconstruction and new modernism*. Munich: Prestel, 1991.
- _____. *The end of architecture? Documents and manifestos: Vienna Architecture Conference*. Munich: Prestel-Verlag, 1993.
- PRIX D., Wolf. *Himmelblau no es ningún color*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *El desacuerdo: política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.
- TSCHUMI, Bernard. *Architecture and disjunction*. MIT Press, 1996.
- _____. *Bernard Tschumi: architecture in/of motion*. Amsterdam: Netherlands Architecture Institute, 1997.
- _____. *Bernard Tschumi*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2003.
- _____. *Tschumi Le Fresnoy: architecture in/between*. Nueva York: Monacelli Press, 1999.
- VITALE, Francesco. *Jacques Derrida and the politics of architecture*. Acceso Mayo 14, 2016. <http://saj.rs/wp-content/uploads/2015/05/SAJ-2010-03-F-Vitale.pdf>.
- WEIZMAN, Eyal. *A través de los muros. Cómo el ejército israelí se apropió de la teoría crítica postmoderna y reinventó la guerra urbana*. Madrid: Errata Naturae, 2007.
- ŽIŽEK, Slavoj. "Ladrones del mundo, uníos". *Rebelión*, Agosto 31, 2011. Acceso 14 de octubre, 2014. <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=134886>.