

DERIVA A TRAVÉS DE LA CONSTRUCCIÓN DEL SUBCONSCIENTE COLECTIVO: EL TERRITORIO, LA ARQUITECTURA, LA CIUDAD, EL LIBRO

Carlos Gor Gómez

carlosgor@grxarquitectos.com

27

DRIFTING THROUGH THE CONSTRUCTION OF THE COLLECTIVE SUBCONSCIOUS: TERRITORY, ARCHITECTURE, CITY, BOOKS

ABSTRACT: Our identity can be observed through the role that architecture plays in its construction from an amplified point of view, without adhering to the purely formal aspects of the discipline. The idea of the "Marlboro Man" drawn from documenting the pioneers of the Midwestern United States, citizen self-surveillance in the German Democratic Republic in the 1970s, or the crystallization of the bourgeois class society in the design of the Besançon Theater are just some of the examples that can help us understand the role of Territory, City and Architecture in the construction of the collective subconscious. If we understand architecture in the terms laid out by Michel Foucault, that is, as an instrument of power in which control strategies, body disciplines and biopolitical devices converge, it is easier to understand the city as a battlefield in which the subtleties of identity are forged. In the same way, the image of architecture and the way it has been narrated have gradually built the subconscious of the discipline.

KEYWORDS: Territory, architecture, urban, city, collective subconscious, identity, panoptic on, theater, cinema, control, book

RESUMEN: La forma en la que se construye nuestra identidad puede ser observada desde el papel que juega en ella la arquitectura, afrontada desde una mirada amplificada, sin ceñirse a los aspectos puramente formales de la disciplina. La idea del «Hombre Marlboro» a partir del documentalismo de los pioneros del medio oeste en Estados Unidos, la autovigilancia ciudadana en la República Democrática Alemana, o la cristalización de la sociedad de clases burguesa a partir del diseño del Teatro de Besançon, son algunos de los ejemplos con los que podemos entender el papel que juega el territorio, la ciudad y la arquitectura en la construcción del subconsciente colectivo. Si entendemos la arquitectura de la forma que la entendía Michel Foucault, como un dispositivo de poder en el que confluyen estrategias de control, disciplinas del cuerpo y mecanismos biopolíticos, podemos entender la ciudad como un campo de batalla en el que se fraguan las sutilezas de la identidad. De la misma manera, la imagen de la arquitectura y su forma de narrarla han ido construyendo el subconsciente de la disciplina.

PALABRAS CLAVE: Territorio, arquitectura, urbano, ciudad, subconsciente colectivo, identidad, panóptico, teatro, cine, control, libro





Robert J. Flaherty. *Nanook of the North* [1924]



28

Robert J. Flaherty rodó el primer documental antropológico en 1924, *Nanook of the North*, sobre la vida de los aborígenes groenlandeses. Para ello Flaherty convivió con los inuit durante meses para conocer sus costumbres y formas de vida, pero a la hora de rodar pidió a estos esquimales que vistieran de una forma más pintoresca, usando los trajes tradicionales que ya entonces solo usaban para la festividades y evitando atuendos occidentales. También les pidió que no cazaran con armas de fuego si no usando los aparejos de sus ancestros. Cuando los críticos supieron que había filmado con esta metodología le criticaron por no ser fiel a la realidad. Flaherty argumentó que para ser fiel al espíritu de las cosas, tenía que distorsionarlas¹.

La forma en la que se construye una narración es fundamental a la hora de transmitir un hecho histórico o explicar una realidad social o cultural. Es a partir de una construcción narrativa aceptada desde donde se cimentan los esquemas y estructuras mentales que dan lugar a nuestra percepción y los principios de nuestras ideas; es decir, es la forma de ir moldeando nuestro subconsciente. Carl G. Jung determinó la idea de «inconsciente colectivo» (Varnelis; Sumrell, 2007) a modo de una construcción social de ciertas narraciones culturales «mitológicas» o «arquetipos» a modo de vara de medir o guía con los que compararnos, construirnos o identificarnos a la hora de determinar nuestra escala de valores, nuestro lugar en el mundo o nuestros roles de género, por ejemplo. Con el término «subconsciente», el sufijo «sub» permite situarnos más cerca a la conciencia, o al menos indica que no actúa «sin» conciencia. Esta palabra se considera más precisa, por tanto, para hacer referencia a una narración social para la formación de una impronta de conceptos más abstractos, más alejados del individuo y cercanos a la colectividad, de construcción más interesada y «consciente» como pueden ser «nación», «ciudad», «museo»

¹ Varnelis, K. & Sumrell, R. (2007). *Blue Mondays*. Barcelona, España: Actar
² Las referencias de Jung sobre el «inconsciente colectivo» se reitera y profundiza en gran parte de su trabajo, la obra donde se define es *Los Arquetipos y el Inconsciente Colectivo* (1936-54), pero lo enfoca desde una óptica más coloquial en *Recuerdos, Sueños, Pensamientos* (1961).

o «casa». Por otro lado, usando el término «subconsciente colectivo», en lugar del jungiano «inconsciente colectivo», se busca descartar una posible pretensión de aportar conocimiento al campo del psicoanálisis, si no más bien discurrir en el tipo de narraciones que construyen la identidad cultural.

Bruno Latour habla en la *Invencción de la guerra de las ciencias* (Latour, 1999: 258-282), acerca de cómo los supuestos datos objetivos son en realidad constructos posicionados e interesados socio-políticamente en lo que él denomina como «cajas negras», una serie de cierres epistémicos que permitan aseverar ciertos datos y resultados como objetivos para el desarrollo de una narración científica. Estas narraciones pretenden funcionar a modo de pacto ajeno a la filtración de la subjetividad, como si el conocimiento se construyera desde una urna impermeable a la contaminación contextual. Del mismo modo la narración de la historia se fundamenta en estas «cajas negras», constructos narrativos que nos permiten encapsular en cajones estancos historias que en realidad escapan a una lógica unidireccional y que en ocasiones son útiles para la conformación intencionada de una idea colectiva.

A partir de cuatro escalas de lectura del paisaje asociadas a cuatro narraciones, podremos entender el papel que el territorio, la ciudad, la arquitectura, y el libro (de lo lejano a lo cercano), juegan en la configuración tecnopolítica del subconsciente colectivo.

EL TERRITORIO: La construcción de la identidad del Medio Oeste estadounidense.

Entendamos el territorio como la alianza entre una realidad geográfica y sus habitantes, humanos y no humanos³, que lo cargan de contenido cultural e histórico. La idea de una identidad colectiva del territorio que se transmite a través de la cultura popular contiene una

³ Forma de hablar de los agente habitantes de un lugar desde una perspectiva ampliada como se recoge en la idea del actor-red de Bruno Latour, donde los habitantes no tienen que ser entendidos como únicamente humanos, si no que pueden ser colectivos, animales, ecosistemas o discursos.



Arriba izquierda: Edward Sheriff Curtis. *Cañón de Chelly* (1904). Fuente: Respini, 2009.
Arriba derecha: *Centauros del Desierto* (Howard Hawks, 1956)

Abajo izquierda, Cartel publicitario de Marlboro. Abajo centro, Stephen Shore. *Beverly Boulevard and La Breal Avenue*, Los Angeles (1975). Abajo derecha, Adam Bartos. *Los Ángeles* (1978).

multiplicidad de capas epistémicas, como un hojaldré sobre el que se superponen discursos hegemónicos históricos, culturales y artísticos. En el caso europeo, la complejidad de los devenires históricos que atraviesan diferentes campos culturales, le confieren una amplitud de lectura que hace imposible el seguimiento de una narración lineal de un discurso histórico. Pero el caso estadounidense es diferente, no tanto por ser una historia corta desde su construcción como estado colonial, si no porque su evolución y desarrollo ha sido documentada fotográficamente prácticamente desde su gestación.

Esta es una cualidad común con diversos estados de la colonialidad europea, pero ninguno de los otros se convirtió rápidamente en la vanguardia económica, militar y cultural que le confirió un rol de «titán»⁴ del capitalismo, mito que también deviene de construir muy intensamente una narración propia fácilmente exportable.

Esta narración no se puede entender sin la fotografía documentalista que acompañó a los nuevos colonos y pioneros en las tierras del Medio Oeste norteamericano. Fotografías como las de Edward Sheriff Curtis, Timothy O'Sullivan, Carleton E. Watkins o William Henry Jackson a finales del siglo XIX, que recogen la fascinación por el paisaje y la vulnerabilidad del ser humano en su presencia y que parecen especialmente diseñadas para la

construcción de una ambientación del gran constructor del ideario estadounidense, el *western*. Podemos ver su influencia en la construcción visual de autores como Howard Hawks, John Ford, Sergio Leone o Sam Peckinpah⁵, y construye el ideal del «hombre americano» encarnado en John Wayne, como modelo de la masculinidad americana: rudeza, violencia, individualidad, insolidaridad, control de la situación y justiciero, en definitiva *el hombre que vive con su propio código* como define Eva Respini (2009:24).

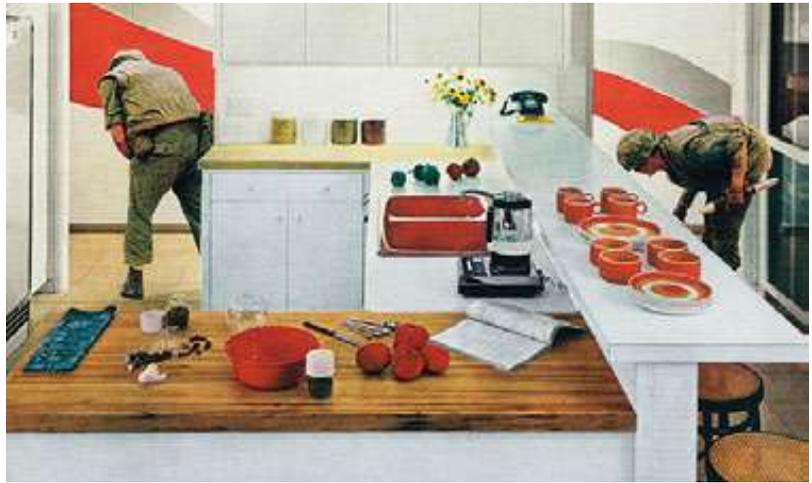
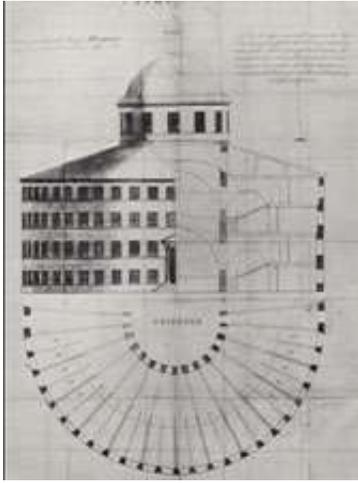
Esta formulación construye las bases de una comprensión nítida de la propia identidad para el estadounidense a partir del que se pueden entender dos líneas de fuga: la reivindicación de la supuesta autenticidad americana, representada en el «hombre Marlboro» o en la decadencia heroica de esa figura y sus paisajes con el *Easy Rider*⁶; así como nuevas visiones desde ese punto de partida del territorio americano en autores como David Lynch o Win Wenders entre otros⁷. Del mismo modo ocurre con la

⁵ Con ejemplos como *Rio Bravo* (Hawks), *Centauros del Desierto* (Ford), *El Bueno, El Feo y El Malo* (Leone) y *Grupo Salvaje* (Peckinpah), se propone un resumiendo abanico cinematográfico en los que, independientemente de las corrientes narrativas, la imagen del medio oeste americano tiene fuerte influencia del citado documentalismo de los pioneros.

⁶ Se hace referencia a la película de Dennis Hopper *Easy Rider* (1969).

⁷ Con ejemplos como *Paris, Texas* (Wenders) o *Corazón Salvaje, Terciopelo Azul* o *Carretera Perdida* (Lynch), se pone un breve ejemplo de una gran diversidad de autores que han trabajado una revisión del territorio del Medio Oeste americano.

⁴ Carl G. Jung habla en términos mitológicos para la definición de los «arquetipos» utilizados en su discurso sobre el «inconsciente colectivo».



Derecha, Diseño de panóptico de Jeremy Bentham. Izquierda, Martha Rosler. Serie *Housing Beautiful* (1967-1972).

80

revisión de estos paisajes en el avance del capitalismo en la pintura de Edward Hopper, o en la fotografía de Robert Adams, que muestra la vulnerabilidad de estos paisajes en decadencia. Edward Ruscha muestran la producción seriada de lo urbano que destrona la idea de autenticidad americana, línea por la que incide Stephen Shore, mostrando la comercialización e industrialización de los equipamientos, o Adam Bartos incidiendo sobre la inhumanidad de las infraestructuras que dan soporte a esas líneas del subconsciente de libertad a la americana. En cualquier caso desde el constructo referencial a ese ideario representado y construido desde un discurso estilístico desde el siglo XIX, estos paisajes y las alianzas con sus habitantes, configuran el soporte de una idea de territorio que será el telón de fondo para la destilación del discurso hegemónico de una nación.

LA ARQUITECTURA: El panóptico y la evolución espacial del teatro clásico al cine contemporáneo. La construcción de la escena social.

Si el territorio es la alianza entre un entorno y sus habitantes, la arquitectura es la forma en que esos habitantes se adaptan a dicho entorno. Por tanto es un constructo social, una materialización de las estructuras políticas y económicas que permite lecturas veladas más allá de los discursos hegemónicos, la forma en que se organizan las jerarquías sociales, la capacidad cultural de una sociedad y sus intervalos económicos. A través de los espacios se generan las disciplinas de los cuerpos a modo de adiestramiento (Foucault, 1981: 157-199). El dispositivo de Jeremy Bentham, el panóptico⁸, es la mejor representación del diseño para la disciplina, a partir de un diseño radial el vigilante tiene el control monofocal de todos los prisioneros.

Esta estructura de control no solo adiestra al preso que se siente vigilado, lo esté o no, si no que la prisión

⁸ Jeremy Bentham, pensador inglés creador de la idea del panóptico utilizado por Foucault como paradigma de las relaciones de poder en *Vigilar y Castigar*.

en sí misma es un aviso para la sociedad, un dispositivo de discursos intelectuales y arquitecturas para la prefiguración del civismo. Esta forma de entender la arquitectura como un dispositivo político se produce de igual manera en lo doméstico a través de la casa, que cristaliza la idea de familia, higiene o el papel de la mujer en la sociedad, entre otras cuestiones. Diferentes artistas han trabajado con la forma que la arquitectura arrastra con una suerte de cargas de poder. La artista Martha Rosler visibiliza estas construcciones sociales en diferentes obras, desde una visión más global en la serie de fotomontajes sobre la vivienda periurbana de la postguerra con la serie *Housing Beautiful*, a discursos sobre la intimidad en el diseño de los cuerpos en el video *Semiotic of the Kitchen* de 1974.

En otra dirección, la obra *Gogó* del artista Félix González-Torres, en la que un gogó profesional baila sobre una tarima en el espacio expositivo, evidencia cómo el contexto espacial construye las reglamentaciones sociales inscritas en las arquitecturas que habitamos. En una dirección más poética, pero también reveladora, se presenta el trabajo *Altes Bahnhof Videowalk* de Cardiff & Miller para la Documenta 13, una instalación audiovisual en la que presentan una serie de videos para ser visto desde un dispositivo móvil, donde el escenario real puede a su vez ser vistos a través de pseudoficciones con diferentes capas históricas y narrativas que amplían la percepción de la arquitectura que se está habitando, evidenciando las cargas biopolíticas de los espacios.

Ciertamente el panóptico y cómo sus tecnologías se adaptan a la tipología «casa» representan las ideas de Michel Foucault sobre la prisión de forma muy ilustrativa, pero la gestación de otro dispositivo ha sido aun más operativo, sutil y evolucionado: la invención del espacio escénico del teatro. Hasta el siglo XVIII el teatro se organizaba en las plazas y patios de vecinos como una festividad popular, la única organización social definida. Se llevaban a cabo en festividades y lo habitual era que se sucedieran entre borrachos, gritos, prostitución y mercadeo, un acto festivo y popular. El refinamiento



Alter Bahnhof Videowalk (2012). Cardiff & Miller.

intelectual de las obras teatrales y el aumento de la afición a las artes escénicas por parte de la nobleza y burguesía de la época provocaron en Francia el inicio del diseño y construcción de los primeros teatros, tarea en la que fue pionero un innovador tipológico, el arquitecto Claude-Nicolas Ledoux. El diseño fue claro y tan efectivo que se mantiene hasta nuestros días prácticamente sin modificaciones. Reproducía un gran patio de vecinos (el patio de butacas, con un foso para apuntadores y músicos), con sus terrazas interiores en el perímetro (los palcos). Este diseño permitía la diferenciación social por su localización, las clases populares y sus entradas baratas en el patio de butacas, y las clases pudientes en nivel ascendente en las diferentes plantas de palcos con la ubicación de la autoridad y la realeza en el palco real en el centro del espacio, recogiendo el guante del innovador diseño panóptico de Bentham. Además el diseño se planteaba como una caja dentro de otra caja, de forma que se quedaban en el cuerpo exterior (el espacio servidor) e invisibilizados los trabajadores, aperos y mecanismos que hacen posible el servicio a la escena (espacios servidos)⁹. Por tanto en este espacio se produce el mismo constructo que en la prisión, pero no tanto para la disciplina punitiva, sino para la disciplina cultural y discursiva. La autoridad se configura como autoridad policial de la narración artística y las diferentes escalas sociales, así como sus reacciones y preferencias, que son controladas, supervisadas y evaluadas. El panóptico como espacio de la prisión no es más que el más evidente diseño de poder,

⁹ El principio de los espacios servidores y servidos, muy utilizados en arquitectura, se asocia al arquitecto Louis I. Kahn y su forma de aplicarlo en diferentes proyectos. Queda reflejado en diferentes entrevistas y memorias de sus proyectos.

pero el sistema se reproduce en la casa, la escuela, el hospital o el museo.

Significativo es el salto del espacio del teatro hacia su adaptación a las salas de cine contemporáneas. A finales del siglo XIX aparecen las primeras técnicas cinematográficas en Europa. Los hermanos Skladanowsky llevan a cabo la primera proyección en público con su bioscopio en el Music-Hall Wintergarten de Berlín (Barber, 2006: 22-30), un lugar para espectáculos de variedades. La proyección ilustraba un canguro boxeando, niños bailando danzas populares y algunos paisajes urbanos de Berlín. Además de esta proyección, los hermanos Skladanowski fueron los primeros en cerrar el espacio, cobrando una entrada para disfrutar de una proyección audiovisual, lo que en ese momento configuró el diseño de la futura industria cinematográfica. Los espacios de proyección entonces eran casetas y barracas improvisadas, cabarets o salas privadas, pero con la entrada del siglo XX y el refinamiento de las historias filmadas y su devenir hacia estructuras no solo plásticas sino también narrativas, el cinematógrafo entró en el espacio del teatro. Una vez las proyecciones cinematográficas se regularizan y se crean las «sesiones continuas» y prolifera la producción, los espacios antes para escena, van adaptándose y especializándose en las proyecciones, o bien se crean ex profeso para el cine. En esta evolución, el espacio anteriormente para el palco real es sustituido por la cabina de proyección, y el resto de palcos se homogeneizan, se reducen o simplemente desaparecen. Este cambio es fuertemente ilustrativo, el evento ya no tiene porqué ceñirse al espacio donde están los actores, sino que se atomiza y puede producirse en diversos lugares, la posición del poder ya no es tan solo evaluadora y controladora, sino que es productora,



82

R-Urban. Londres (2008-2015). Atelier d'Architecture Autogérée.



Izquierda: Rirkrit Tiravanija *Cooking Up an Art Experience* en PS1-MoMA [obra original en 303 Gallery, 1992]. Derecha: Lacaton & Vassal *Palais de Tokyo* (2005).

es decir, el poder deviene narrativo. La escena ya no es carnal, sino etérea y atomizada, la relación obra-público ya no es interpelable, el público es por tanto más pasivo y la emisión del mensaje es masivo. Este cambio coincide con la decadencia en occidente de los poderes monárquicos y la aparición de los poderes fácticos de la comunicación de masas. Tras la construcción de este escenario, el cine y la televisión han construido los discursos y las posiciones hegemónicas desde lo doméstico a lo transnacional, si bien es cierto que su atomización también ha permitido un escenario de proliferación de narraciones independientes y subversivas para la deconstrucción de las estructuras discursivas.

Uno de los pilares fundamentales de la política moderna, la lucha de clases marxista, reside en el concepto de «conciencia de clase», que ya sea entendido como un constructo discursivo (Edward P. Thomson) o una narración histórica (Marc W. Steimberg)¹⁰, se basa en un producto cultural. Si observamos el capitalismo desde la óptica de la batalla de poder cultural, uno de sus éxitos reside en la desaparición de la idea de clase, superando «la lucha de clases marxista», creando así una idea ambigua de una globalizada clase media, así como la idea del libre ascenso de clase a través de los ideales (éxito, fama, libertad, etc...) integrados en los productos de consumo. En este constructo cultural, el papel jugado por los espacios de consumo de información y de la narración capitalista es fundamental, ya que el territorio, la ciudad y la arquitectura, se convierten en el anfitrión que ubica a los agentes sociales para desarrollar su rol, materializando no solo muros o edificios, sino constructos biopolíticos. El papel decisivo que la arquitectura tiene en este proceso es el poder de transformación de las realidades a través de la materialización de los diseños sociales, por lo que por contraposición también contiene un poder de subversión; es decir, la configuración espacial de los escenarios arquitectónicos puede articularse para el diseño de nuevos esquemas políticos o bien materializarse como herramienta de contrapoder.

Por tanto, si los cambios políticos suponen modificaciones en el escenario físico, el activismo contemporáneo a través de dispositivos arquitectónicos es una realidad en los movimientos sociales. Nuevas generaciones de arquitectos entienden la arquitectura como dispositivos de construcción social o como herramienta creativa para la transformación política de la ciudad. Casos como el del francés Didier Faustino, o proyectos como *Aula-bierta*, llevado a cabo en la Facultad de Bellas Artes de Granada, entienden la acción arquitectónica como forma de incidir sobre las cargas simbólicas y políticas de la construcción de nuevas realidades materiales y espaciales. Destacable en esta dirección es el caso de los franceses Atelier d'Architecture Autogérée, desarrollando proyectos sobre espacios de oportunidad mediante entornos sociales autogestionados a partir de la impli-

cación de sus habitantes, visibilizando nuevas prácticas estéticas y tecnológicas *low-cost* que favorecen transformaciones urbanas. En sus proyectos se alternan la capacidades sociales de los procesos participativos con la calidad espacial del diseño contemporáneo, generando nuevos paradigmas estéticos.

La carga simbólica de este tipo de prácticas ha sido destacable, tanto en su práctica como en el ámbito comunicador, a pesar de que su impacto sobre la sociedad ha sido mínimo debido, en parte, al hecho de mantenerse fuera de los ámbitos hegemónicos de la cultura arquitectónica, ya que estos actúan en el ámbito masivo de las promociones inmobiliarias y las grandes obras estrella de arquitectura. Por este motivo parece pertinente estudiar los casos que, más allá de la marginalidad, generen nuevos formatos estéticos y de representación de la arquitectura creando nuevos mapas del subconsciente colectivo, especialmente dentro del sector productivo de la ciudad: la disciplina arquitectónica. En este sentido han aparecido en los últimos 20 años, junto con la eclosión visual de internet, una serie de estudios herederos de las prácticas más fenomenológicas cercanas a las de Alison y Peter Smithson o Bernard Rudofsky, que prefieren tener como referencia a arquitecturas vernáculas que a los grandes maestros, y abrazar discursos de otras prácticas culturales y no necesariamente los discursos estéticos arquitectónicos académicamente hegemónicos. Destacable es el caso del estudio francés Lacaton & Vassal, que casualmente consiguió por concurso el encargo del Palais de Tokyo en París cuyo co-fundador es Nicolas Bourriaud, que puso sobre la mesa el término *estética relacional* a finales del siglo XX (Bourriaud, 2002)¹¹. En la obra del Palais de Tokyo, Lacaton & Vassal entendieron perfectamente los conceptos de Bourriaud trasladando esta idea a su propia arquitectura.

De esta manera, la materialización del proyecto, a partir de una economización de la intervención, permite una estética que favorece la actividad desinhibida e improvisada alejada de la actitud encorsetada de «caja blanca» habitual de los centros de arte. Una de las cuestiones más interesante de la obra de Lacaton & Vassal ha sido precisamente no ceñirse a un ámbito marginal de la profesión, si no haber seguido ampliando su abanico de proyectos en un ámbito tipológico muy diverso, desde hoteles a grandes centros de arte o educativos, pasando por viviendas sociales públicas y privadas (Drout, Lacaton, Vassal, 2007). En todos estos ámbitos su técnica de representación ha tendido a abandonar el preciosismo que ha caracterizado a sus contemporáneos, y la representación fotográfica de su obra no busca el espacio impoluto a gusto del arquitecto y las revistas de arquitectura, si no la vida y desorden vivencial de sus ocupantes, actividad a la que invitan sus proyectos a través de la modestia de los materiales utilizados, consiguiendo

¹⁰ Thomson y Steimberg son algunos de los principales autores analistas de los principios de la «lucha de clases» marxista y por tanto del concepto «conciencia de clase». El término «conciencia de clase» en los términos de este artículo podrían transformarse en «subconsciencia de clase».

¹¹ En esta publicación pone nombre a una serie de prácticas artísticas y culturales cuyo objetivo, de forma muy resumida, es las relaciones que se producen entre el público, o entre artista y público, o con el mismo espacio escénico o cultural, descargando la importancia del objeto artístico.



Arriba, *Palais de Tokyo* (2005). Obra de Lacaton & Vassal.
Abajo, *Viviendas en Ciudad Manifiesto en Mullhouse* (2003).
Lacaton & Vassal.



Izquierda, Foto de la boda de Eija-Riitta Eklöf-Berliner Mauer (1979).
Derecha, Rueda de prensa de Günter Schabowski (1989).

sorprendentes resultados técnicos sin desarrollar una estética sofisticada para arquitectos, sino precisamente una *estética relacional*.

LA CIUDAD: La articulación territorio-arquitectura. Berlín y el fantasma del Muro.

Si el territorio es la alianza entre contexto físico y habitantes, y la arquitectura la forma en que esos habitantes se adaptan al territorio, la ciudad es donde la arquitectura deviene territorio y el territorio arquitectura. Si la Guerra Fría era un concepto geopolítico complejo y global (territorio)¹², en Berlín (ciudad) ese concepto devino realidad a través de un muro (arquitectura). El muro de Berlín fue durante años el símbolo de la guerra fría, la cristalización de un conflicto por la hegemonía mundial durante décadas. Pero no solo eso, también era todo aquello que la arquitectura había sido: el centro de la atención social, la representación de los poderes del estado y su herramienta para la gestión de los cuerpos, así como la metáfora del pensamiento de una época. De hecho, por visibilidad, sencillez, funcionalidad y trascendencia, podría designarse como una de las obras más significativas de la arquitectura y el urbanismo del siglo XX, la pieza cumbre de la modernidad. Tan efectiva y poderosa era su presencia que Eija-Riitta Eklöf, de la «Objetúm-Sexuality»¹³, se enamoró de Él y decidió contraer matrimonio con el Muro debido a sus viriles cualidades: «por su nobleza, por su sensación de seguridad, sus atractivas líneas y su simple presencia» (Varnelis, Sumrell, 2007:46), adoptando el nombre de Eija-Riitta Eklöf-Berliner Mauer.

Para Berliner-Mauer la arquitectura tenía ideología y representaba valores asociables a un alma, y por tanto poseía la capacidad de amar y ser amada. Pero a pesar del «amor» de muchos por el Muro, el gobierno alemán decidió la retirada paulatina de sus dispositivos de bloqueo fronterizo para la contención de ciudadanos, estrategia que le estaba causando más problemas que los que pretendía resolver. Esta retirada paulatina sufrió una accidentada aceleración cuando en noviembre de

1989, Günter Schabowski Ministro de Propaganda de la Alemania Oriental, no leyó correctamente un comunicado internacional televisado e involuntariamente anunció el levantamiento de las fronteras y el libre movimiento a la Alemania Occidental. La masiva recepción que otorgaba una única vía de comunicación pública, así como la incapacidad para contrastar la información por parte de los ciudadanos, provocaron la inevitable ola de berlineses, de un lado y otro del Muro, con la esperanza de vivir la apertura de la frontera.

Como afirma Kazys Varnelis y Robert Sumrell (2007:45), es un clásico error pensar que el comunismo perdió la guerra fría al capitalismo por una menor capacidad de financiación (el presupuesto militar soviético sobrepasaba ampliamente al estadounidense) o una mayor operatividad militar (el estado de alerta y temor en Estados Unidos era muy superior al soviético). La verdad era que debido al terror norteamericano a un ataque nuclear soviético que bloqueara las comunicaciones y al probable colapso que sufriría por la destrucción de alguna de sus metrópolis, se desarrolló un sistema de comunicación y transmisión de información en red mediante gestión computerizada, aquello que más tarde daría como resultado Internet. Por tanto el capitalismo, sin saberlo, se adelantaba en la carrera de la hegemonía política desde una sala de ordenadores, mientras que los funcionarios soviéticos trasnochaban en la fotocopiadora. Parecería apropiado aceptar que, independientemente de posicionamientos ideológicos, un sistema se hacía más resistente por su capacidad de adaptación, flexibilidad y atomización de los recursos e información, que los fuertes sistemas centralizados, jerarquizados y nucleares. Ni el tanque ni el muro monopolizaban ya la gestión de la ciudad y su subconsciente, todo eso se había derribado en Berlín, esa capacidad había pasado a ser explosionada en una infinidad de organismos, instituciones y dispositivos sociales que devendrían cada vez más inmateriales y que permitirían una interiorización de las conductas de forma más efectiva, sutil e inevitable mediante una multiplicación de agentes partícipes de un sistema sin dueño que hace entender el capitalismo como sistema autónomo, sin un Gran Hermano que lo controle. Del mismo modo había empezado a ser subvertida por nuevas estrategias de producción social, cultural y organizativas, aun mucho más difusas, en una construcción mutua de las tecnologías urbanas en la que nos ubicamos a principio del siglo XXI.

¹² Walter Lippmann acuñó el término «guerra fría» en los años 40 y estudió la complejidad de las estructuras sociales en las que se reflejaba este conflicto.

¹³ Objetofilia: Tipificado como trastorno médico, también es entendido como corriente artística que establece relaciones afectivo-amorosas con objetos, mobiliario o elementos arquitectónicos.

De la misma forma que podríamos entender la transformación en la ciudad como este proceso de evaporización desde un estado líquido (estable, lento y conformable al contenedor) a uno gaseoso (inestable, acelerado e informe) (Serrano, 2003:37) que amplía los parámetros de construcción de la ciudad, podríamos afirmar que el Muro de Berlín se evaporó ante la aparición de Internet y las nuevas tecnologías de la información. Este factor en el cambio de estado del sistema ha generado nuevos contratos con el medio y formas de conocimiento e inteligencia, basados en la capacidad de acceder a la información, manipularla e incluso recomponerla, generando aquello que Gilles Deleuze llama *agenciamientos* (Guattari, Deleuze, 1990), o lo que Bruno Latour y la sociología simétrica llama *actor-red* (Latour, 1999); es decir, relaciones exponenciales entre agentes donde las dicotomías entre humanos o no-humanos quedan disueltas, generando lo que Peter Sloterdijk denomina *parlamentos post-humanista* (Sloterdijk, 2003). La ciudad, durante este proceso ha dejado de estar en manos del urbanismo y la arquitectura, ni siquiera necesariamente de sus poderes políticos, sino que se presenta como la conjunción paisajística de este paradigma entre el control y la subversión que se retroalimentan, formando parte del mismo paisaje del capitalismo. Arquitectura, paisaje e información entran dentro de una misma alianza articulada como interfaz biopolítica entre habitantes (humanos y no humanos, recordemos) y el medio.

EL LIBRO: Rem Koolhaas. El proyecto editorial como elemento estratégico en arquitectura.

Si el territorio es la alianza de contexto y habitante, la arquitectura aquellos dispositivos biopolíticos para adecuarse a dicho contexto, y la ciudad donde arquitectura y territorio convergen, el libro es el mecanismo comprimido de todo ello construido biopolíticamente para legitimar sus paradigmas. En esta aproximación de escalas, podemos decir que es el libro, y en sí el hecho editorial, el dispositivo de legitimación y cristalización de todo lo que en las otras escalas suprahumanas sucede, siendo una especie de cuello de botella de la narración cultural. El libro es por tanto un legitimador. Incitar al «escepticismo activo» de estos dispositivos legitimadores es parte importante de la obra del artista Joan Fontcuberta, campo al que dedica uno de sus libros, *Contranatura* (Fontcuberta, Gómez, 2001:136-139). En él integra las obras trabajando el fotomontaje dentro de una narración y puesta en escena de una serie de ficciones e investiga la «estética de la veracidad». Es decir, todas aquellas cuestiones contextuales que rodean a un relato que facilitan que el espectador les otorgue cualidades verificadoras, como el carácter del espacio expositivo, o el lenguaje usado en la narración que acompaña a la imagen, así como la misma imagen. El libro es en sí el gran baluarte de la verificación de un relato, además así lo viene determinando la academia, y es en este elemento verificador en el que ha apoyado su prestigio dentro de la disciplina arquitectónica una de sus principales figuras, el holandés Rem Koolhaas.

Rem Koolhaas es uno de los arquitectos más relevantes e influyentes del mundo, su estudio OMA (Office for

Metropolitan Architecture) cuenta con su sede central en Rotterdam y sedes estables en Nueva York, Doha, Dubai, Hong Kong y Pekín¹⁴, con proyectos construidos y en construcción por todo el planeta. Ha sido galardonado con los premios más importantes, incluido el Premio Pritzker en el año 2000. Pero parte de esta relevancia profesional tiene su fundamento en la edición de sus investigaciones a través de un proyecto interno de OMA denominado AMO, sobre el que orbita el mundo intelectual de Koolhaas y que apenas ha sido tratado de forma específica en el estudio de su trabajo, como así lo apunta Beatriz Colomina en la conversación publicada en *El Croquis* monográfico sobre OMA publicado en 2008 (Koolhaas, Colomina, 2007:368): «las publicaciones nunca han sido parte fundamental de las monografías dedicadas a OMA», cuestión no tratada ni por la propia oficina: «además está el caso de AMO, que analiza todo menos a sí mismo». En esta entrevista, titulada «La Arquitectura de las Publicaciones», Colomina trata de estructurar una narración de la carrera de Koolhaas como investigador, escritor y editor de libros, de la que se puede sustraer la hipótesis de que es en este campo sobre el que ha cimentado su carrera profesional. Esta influencia destacable es debida, en gran parte, no tanto a su labor estrictamente arquitectónica como «ideador de edificios», sino por cómo sus edificios cristalizan las suposiciones y especulaciones sobre el contexto socioeconómico y cultural que describe en sus libros, otorgando a estos proyectos editoriales una cualidad táctica, como él mismo afirma: «Creo que fue el libro el que me dio acceso a un mundo más allá de la arquitectura» (Koolhaas, Colomina, 2007:368). Los proyectos editoriales de Koolhaas tienen, a través de AMO, una triple función: implementación de credibilidad discursiva, visibilidad y prestigio profesional, así como argumentación de estrategia interna de su oficina:

Primero escribí para dar credibilidad al tipo de arquitectura que quería hacer. Ahora es distinto. Una parte consiste en describir el presente en evolución de la arquitectura. Otra parte, como el trabajo realizado en Harvard¹⁵ nos prepara para dedicarnos a determinados temas que se percibe inminente para la práctica profesional. (Koolhaas, Colomina, 2007, 368)

Para ello podemos entender tres ejemplos básicos en su bibliografía como son *Delirious New York*, *S, M, L, XL* y *Content*.

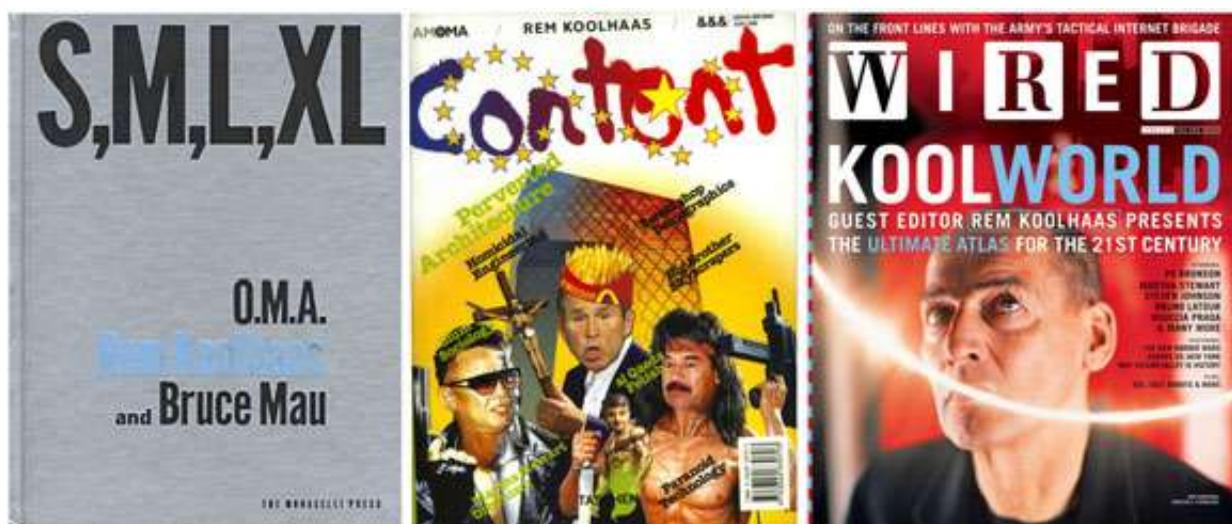
A través de *Delirious New York* intenté describir un espacio en el que más tarde podía trabajar. En *S, M, L, XL* hay dos ambiciones distintas: una es dar al proyecto el mismo rango que tiene la obra construida [...] la otra es crear un marco contextual muy definido para revelar el momento exacto del proceso de globalización en el que se produjeron, a qué presiones respondían y qué momentos políticos generaron. (Koolhaas, Colomina, 2007:368)

Pero en esta línea, en la que entiende un libro con la complejidad estratégica con la que se idea un edificio, también se deduce de su encadenamiento de reflexiones y la valoración del hecho editorial, en el que la inversión

—

¹⁴ OMA, web oficial. Sección «Office». (<http://oma.eu/office>)

¹⁵ Koolhaas se refiere a Harvard «Project on the City», producto de su labor docente en la Design School de la Universidad de Harvard, que tuvo su conclusión en diversas publicaciones.



Libro de OMA/Rem Koolhaas (1994). Libro de OMA/Rem Koolhaas *Content* (2003). Portada de la revista *Wired* (2003).

y esfuerzo en el diseño de sus libros tiene una función de posicionamiento dentro del mundo de la arquitectura. Como así lo deja ver cuando Colomina le pregunta por los libros privados que desarrolla para potenciales clientes, a lo que él explica el caso del concurso del MOMA de Nueva York y cómo entendieron la edición de un libro sobre el proyecto como única herramienta para conseguir ganar el concurso, aunque esto no sucediera.

Fui totalmente consciente de que tenía que desafiarlos porque con aquella lista de participantes en el concurso no podría haber ganado con otro planteamiento; solo si lo valoraban como un esfuerzo intelectual, lo que desde luego hicieron hasta cierto punto, podríamos tener una oportunidad. De otro modo no había esperanzas. (Koolhaas, Colomina, 2007, 366)

En esta explicación Koolhaas deja entrever, como así lo hacía en *S,M,L,XL*, la forma en que en los años noventa era importante para él conseguir proyectos de gran escala, así como la forma en que lo editorial podía ubicarlo en un estatus suficiente dentro la profesión para que eso tuviera lugar. Objetivo que, podemos comprobar desde la actualidad, ha logrado sin lugar a dudas. El libro y el hecho editorial, en pleno auge de los medios digitales, contiene en sí mismo un poder verificador y diferenciador sobre el que todas las disciplinas, y en especial la arquitectónica, depositan la capacidad de cristalizar las posiciones ideológicas y creativas. En este contexto, Rem Koolhaas ha sabido ver la cualidad táctica del libro, y la capacidad de la arquitectura de cargarse de un discurso biopolítico con el que llenarlo de contenido.

Conclusiones: El Paisaje, la Arquitectura, el Objeto. Contenedores de subconsciente.

El subconsciente colectivo es una sustancia etérea a la par que compleja por la cantidad de capas diferentes de la que está compuesta. Pero estas capas han ido adquiriendo con la aparición de las técnicas fotográficas, y más recientemente con la implosión audiovisual de

las tecnologías informacionales, un carácter visual que las hace muy manipulables. La fuerza visual de estas narraciones, como la «doctrina del shock» definida por Naomi Klein, es fundamental a la hora de crear nuevos mapas visuales de la colectividad. Podemos entender que las narraciones de las que se forman pueden ser desmontadas, estudiadas y de nuevo reconstruidas, dando lugar a una historia al gusto del narrador. Pero en cualquier caso y, como ocurre en la narración mitológica clásica, requieren de un contexto que les de sentido cuando la construcción de esas ideas tiene lugar en el mapa de lo social, es decir, cuando la construcción de estas identidades no hablan tanto de lo que podemos ser o no como individuos, si no lo que somos o podemos ser como colectividad. La idea de estado va a estar fuertemente relacionada con una narración del paisaje, con una forma de observarlo, y por supuesto con una idea de sujeto que lo recorre y sus valores. La idea de civismo va a estar relacionada con la forma en que el poder se materializa en la ciudad, bajo qué roles se manifiesta, cómo la sociedad los subvierte o los acepta. La idea de familia va a estar ubicada en el contexto de la casa, cómo en ella se producen las relaciones de poder, con la organización de los usos y quién los lleva a cabo. La carga ideológica de nuestros paisajes, nuestras calles, nuestros muros y de las páginas de nuestros libros va definiendo un mapa colectivo. Cuando un diseño o una imagen «funciona», se produce una suerte de selección natural del subconsciente colectivo, que lo archiva y recodifica, los asimila para tener una imagen más nítida de nuestra realidad, y esta puede ser actualizada. En este proceso, la arquitectura, los paisajes y los libros tienen la capacidad de plasmar todas las cargas biopolíticas y relaciones de poder de sociedad narrada. En este sentido podríamos entenderlo como una placa fotográfica, pero en este caso no solo es un elemento pasivo que refleja la realidad, sino que estos objetos, espacios y paisajes, son también constructores de subconsciente. Por tanto la arquitectura, entendida como anfitriona de la escena social, es tanto pasiva al ser un reflejo de

las construcciones biopolíticas en las que surge, como activa al dar forma a esas narraciones que devienen contenedores de identidad, que pueden ser moldeados, pero también desmontados y reinventados.

Bibliografía

Libros, revistas y catálogos:

- Barber, S. (2006).** *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Bentham, Jeremy (1979).** *El Panóptico*. Madrid, España: Ediciones de la Piqueta
- Bourriaud, N. (2002).** *Relational Aesthetic*. Paris, Francia: Presses du Réel.
- Druot, F., Lacaton, A., & Vassal, J. P. (2007).** *Plus*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Foucault, M. (1981).** *Vigilar y Castigar*. Madrid, España: Ed. Siglo XXI
- Fontcuberta, J. (2001).** *Contranatura*. Barcelona, España: Actar
- Guattari, F. & Deleuze, G. (1990).** *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Madrid, España: Pre-textos.
- Hart, M. & Negri, A. (2002).** *Imperio*. Barcelona, España: Paidós.
- Ito, T. (2006).** *Una arquitectura de límites difusos*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Klein N. (2007).** *La Doctrina del Shock*. Barcelona, España: Paidós
- Koolhaas, R. (1978).** *Delirious New York: A retroactive manifiesto for Manhattan*. Londres, Reino Unido: Academy Editions
- Koolhaas, R., Werleman H., Mau B. (1994).** *S, M, L, XL*. Nueva York, EEUU: The Monacelli Press
- Koolhaas, R. (2003).** *Content*. Nueva York, EEUU: Taschen
- Latour, B. (1999).** *La esperanza de Pandora*. Barcelona, España: Gedisa.
- Rosler, M. (2009).** *Martha Rosler: La calle, la casa, la cocina*. Granada, España: Centro Guerrero (Catálogo de la Exposición)
- Respini, Eva (2009).** *Into de Sunset*. Nueva York, EEUU: MoMa (Catálogo de la exposición)
- Rochelandet B. (2002).** *Les mystères de Becançon: énigmes et découvertes*. Ginebra, Suiza: Editions Cabedita.
- Serrano, E. (2003).** *Capitalismo y Territorios* (Tesis Doctoral. E.T.S.A. Sevilla)
- Sloterdijk, P. (2003).** *Normas para el parque humano. Una respuesta a la "Carta sobre el humanismo" de Heidegger*. Madrid, España: Siruela
- Thomson, E.P. (2012).** *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Madrid, España: Capital Swing. 2012.
- Steinberg, M.W. (1999).** *Fighting Words: Working-Class Formation, Collective Action and Discourse in Early Nineteenth-Century England*. Londres, Reino Unido: Cornell University Press.
- Varnelis, K. & Sumrell, R. (2007).** *Blue Mondays*. Barcelona, España: Actar
- Lacaton, A., & Vassal, J. P., Druot, F. (2007).** *Plus*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Lippmann, W. (1947).** *The Cold War*. Nueva York: EEUU
- VV.AA. (2010).** *Trans Local Acts. Cultural Practice Withing and Across*. París: Atelier de Architecture Autogereè/ Peprav.

Artículos y entrevistas:

- Boeri, S. (2000),** «Multiplicity / Use Uncertain States of Europe /» en: *Mutaciones* (2001) Rem Koolhaas. Barcelona, España: Actar
- Kahn L., Cook J., Klotz H. (1973).** «Conversations with Ar-

chitects». En Kahn L. (1986). *What Will Be Has Always Been. The Worlds of Louis I. Kahn*. Nueva York, EEUU.

- Koolhaas, R., & Colomina, B. (2007).** «La Arquitectura de las Publicaciones. Conversación entre Beatriz Colomina y Rem Koolhaas». *El Croquis*, (135), 368-377. Madrid, España: El Croquis
- Koolhaas, R. (1992).** «Encontrando libertades. Entrevista de Alejandro Zaera Polo». *El Croquis*, (53), 6-31. Madrid, España: El Croquis
- Serrano, E. (2004).** «Carta a Los Hackitectos del Futuro». *Fanzine Rizoma*.

Filmografía:

- Caruso F. (Productor). Lynch D. (Director). (1987).** *Ter-ciopelo Azul* (Cinta Cinematográfica). EEUU: De Laurentis Entertainment Group.
- Dauman A., Guest D. (Productor). Wender W. (Director). (1984).** *Paris, Texas* (Cinta Cinematográfica). República Federal Alemana, Francia, Reino Unido, EEUU: Road Movies Filmproduktion, Channel Four Films, Argos Films, West-deutscher Rundfunk.
- Feldman P. (Productor). Peckinpah S. (Director). (1969).** *Grupo Salvaje* (Cinta Cinematográfica). EEUU: Warner Bros., Seven Arts.
- Fonda P. (Productor). Hopper, D. (Director). (1969).** *Easy Ryder* (Cinta Cinematográfica). USA: Columbia Pictures
- Golin S., Montgomery M., Sighvatsson S. (Productores). Lynch D. (Director). (1990).** *Corazón Salvaje* (Cinta Cinematográfica). EEUU: The Samuel Goldwyn Company.
- Hawks H. (Productor y Director). (1959).** *Río Bravo* (Cinta Cinematográfica). EEUU: Warner Bros.
- Whitney C.V. (Productor). Ford J. (Director). (1956).** *Centauros del Desierto* (Cinta Cinematográfica). EEUU: C.V. Whitney Pictures, Warner Bros.
- Sweeney M., Sternberg T., Nayar D. (Productores). Lynch D. (Director). (1997).** *Carretera Perdida* (Cinta Cinematográfica). EEUU: Ciby 2000, Asymetrical Productions.