



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes
Maestría en Arte: Estudios de Arte Moderno y Contemporáneo

LA ARQUITECTURA DE LA DESTRUCCIÓN

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de
Maestro en Arte: Estudios de Arte Moderno y Contemporáneo

Presenta:
Guillermo Iván López Domínguez

Dirigido por:
Dra. Stefania Biondi

SINODALES

Dra. Stefania Biondi

Presidente


Firma

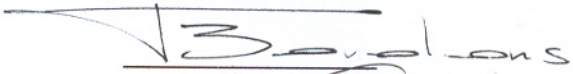
Dr. César Ignacio Baca Lobera

Secretario


Firma

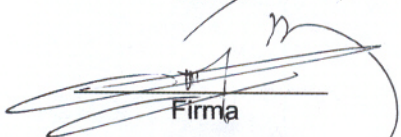
Dra. Teresa Bordons Gangas

Vocal


Firma

M. en A. María Teresa García Besné

Suplente

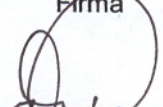

Firma

M. en A. Elba Leticia Maya Durán

Suplente


Firma

M. en A. Vicente López Velarde Fonseca
Director de la Facultad


Dr. Luis Gerardo Hernández Sandoval
Director de Investigación y Posgrado

Centro Universitario
Querétaro, Qro.
Mayo 2010
México

RESUMEN

La arquitectura, como otras disciplinas, trabaja bajo ciertos supuestos, como aquel de ser permanente, duradera y sólida. Pero en el proceso de materializarse (a través de la construcción), está implícito el deterioro y la destrucción aunque no se les reconozca.

En contraste con lo que pasaba en algunas culturas antiguas, donde la destrucción podía ser ritual en una concepción cíclica del tiempo, en el último siglo, la decadencia significó el fracaso para una sociedad orientada al progreso. Así como las ruinas antiguas inspiran respeto y admiración, las contemporáneas deben ser eliminadas rápidamente porque se entienden como lugares peligrosos y desagradables, y de algún modo son un recordatorio para la sociedad de aquello que salió mal en la modernidad. Pareciera que si la destrucción no es espectacular, como se ha aprendido de los medios de comunicación masiva, no vale la pena. La destrucción parece ser el máximo proceso de des-arquitecturalización (en contraste a la construcción), despojando a los objetos arquitectónicos de su materialidad. Pero quizá no sea así, como el trabajo de Matta-Clark y otros artistas lo han demostrado.

A través del trabajo de diferentes artistas y de la experiencia de los últimos años, este texto pretende explorar el potencial de procesos como la destrucción, des-construcción, decadencia, entre otros, como alternativas para trabajar con el espacio, como objetivo de la arquitectura. Estas rutas pueden aportar potencial tanto en términos materiales como conceptuales, liberando a la estructura, los materiales y el espacio de relaciones rígidas y fortaleciendo la red de conceptos e ideas a la cual pertenecen estos objetos.

(**palabras clave:** arquitectura, destrucción, decadencia, des-construir, deterioro, des-arquitecturalización)

SUMMARY

Architecture, as other disciplines, works under certain assumptions, like that of being permanent, lasting and solid. But with the process of becoming material (through construction), implicitly come along decay, deterioration and destruction even if these are not acknowledged.

In contrast to what happened in some ancient cultures, where destruction could be ritual in a cyclic conception of time, in the last century, decay meant failure for a *progress* oriented society. In the same way that ancient ruins inspire respect and admiration, contemporary ones need to be disposed fast since they are understood as dangerous and disgusting places, and somehow are a reminder to society of what went wrong with modernity. It seems that if destruction isn't spectacular, as we've learned from mass media, its not worthwhile. Destruction seems to be the ultimate *de-architecturalizing* process (as opposed to construction), depleting architectonic objects of their materiality. But that may not be true, as Matta-Clark and other artists have previously demonstrated.

Through the work of different artists and the experience of the last years, this paper aims to explore the potential of processes like destruction, un-building, decay, among others, as alternate paths to deal with space, which is the ultimate goal of architecture. These paths can unleash hidden potential both in material and conceptual ways, liberating the structure, materials and space from rigid relationships and strengthening the abstract network of concepts and ideas to which all of these objects belong.

(**keywords:** architecture, destruction, decay, unbuilding, deterioration, de-architectualization)

To Monika

for sharing with me the required
optimism and **motivation**,
accompanying me during
the whole process.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres

A mi hermano

A la ciudad de Barcelona y toda
la gente increíble que conocí ahí.

A todas las personas que han contribuido
en cualquier forma con este trabajo.

ÍNDICE

Resumen	i
Summary	ii
Dedicatorias	iii
Agradecimientos	iv
Índice	v
Índice de figuras	vii
I. INTRODUCCIÓN	02
II. REVISIÓN DE LITERATURA	06
Referencias y antecedentes	07
Análisis y visiones contemporáneas de la destrucción	08
Alternativas	10
III. METODOLOGÍA	13
Tema de investigación	13
Revisión bibliográfica	15
Planteamiento teórico	16
Delimitación temporal y casos de estudio	17
Expectativas	18
IV. IMÁGENES DE LA DESTRUCCIÓN	20
Ritualidad y sacrificio en arquitectura	20
Naturaleza y destrucción	24
Los medios y la difusión de la destrucción	24
Expectativas de la destrucción	31

La destrucción del monumento	34
Formas de la destrucción	41
Prioridades de conservación	44
V. DESTRUCCIÓN VS. DESCONSTRUCCIÓN (UNBUILDING)	47
Desarquitecturalización	47
Desfuncionalización	50
Desformalización	61
Reconceptualización	66
Unbuilding (des-construir)	69
Reformalización	76
VI. CADUCIDAD Y DECADENCIA	102
Forma de envejecimiento	102
Edificio basura	115
Beneficiarios de la decadencia	117
Temporalidad de la construcción y de la desconstrucción	124
VII. RECICLAJE Y REDISEÑO	130
La destrucción como principio	130
El consumo de la destrucción	134
Los resultados de la destrucción	137
Arquitectura autodestructiva	138
VIII. RESULTADOS Y DISCUSIÓN	144
Literatura citada	149

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura		Página
1.	Friedrich, Kaspar. The Abbey in the Oakwood	27
2.	J.W. Turner. The Shipwreck of the Minotaur	27
3.	Gordon Matta-Clark. Splitting	38
4.	Gordon Matta-Clark. Splitting. Interior.	55
5.	Gordon Matta-Clark. Days End.	57
6.	Claude Monet. Estudios de la Catedral de Rouen.	59
7.	Terremoto en Haití. Enero de 2010.	63
8.	Gordon Matta-Clark. Circus or the Caribbean Orange	65
9.	Rem Koolhaas. Mission Grand Axe. La Defense.	71
10.	Rachel Whiteread. House.	83
11.	Gordon Matta-Clark. Conical Intersect.	86
12.	Gordon Matta-Clark. Conical Intersect.	89
13.	Bernard Tschumi. Advertisements for Architecture.	91
14.	Gordon Matta-Clark. A W-Hole House.	93
15.	Minoru Yamasaki. Colapso de Pruitt Ingoe.	95
16.	Michelangelo Antonioni. Zabriskie Point.	97
17.	Moisei Ginzburg. Narkomfin.	104
18.	Toyo Ito. U-House. Tokio, Japón.	121
19.	Toyo Ito. Interior U-House.	121
20.	Toyo Ito. U-House abandonada.	123

***Manera sencillísima de
destruir una ciudad.***

*Se espera, escondido en el pasto, a
que una gran nube de la especie cúmulo
se sitúe sobre la ciudad aborrecida. Se
dispara entonces la flecha petrificadora,
la nube se convierte en mármol, y el
resto no merece comentarlo.*

Julio Cortázar

La vuelta al día en ochenta mundos vol. I

I. INTRODUCCIÓN

El objeto arquitectónico ha sido tradicionalmente asumido como algo permanente, perdurable y sólido, ha sido depositario de ideales de trascendencia. Cuestionar la vigencia de estas ideas es un buen punto de partida para revisar los supuestos sobre los que se construye la disciplina, descubrir y entender mejor otra serie de procedimientos y operaciones que pueden ser utilizadas. Esta revisión, puede ser ocasión para entender y ver bajo otra luz a la arquitectura e incluso, incorporar estos cuestionamientos al momento de tomar decisiones de diseño puede tener implicaciones en los resultados, tanto para los clientes, diseñadores y constructores. En principio, es posible suponer que modificar las condiciones de partida, al diseñar o intervenir algún objeto arquitectónico, puede tener repercusiones en los espacios resultantes.

El proceso edificatorio de construcción, es sólo el principio de la vida material de una obra que, a lo largo del tiempo, tendrá que enfrentarse, en la mayoría de los casos, a la decadencia y al deterioro. Esta trascendencia con la que ha tenido que cumplir la arquitectura ha permitido consolidar un patrimonio cultural, empero, también va descontextualizando gradualmente de sus condiciones originales a esos edificios. Si bien es cierto que esto no necesariamente implica un detrimento de su valor (aunque tampoco debería la antigüedad, por sí misma, aumentar el valor de los objetos), sí supone otro nivel de desgaste, fricción o diferenciación en un contexto distinto al material. Se modifica el diálogo edificio-contexto-sociedad, y la vida conceptual-social, y éstos son también factores a tener en cuenta al momento de decidir sobre el destino de un objeto arquitectónico.

Se pretende, a través de este trabajo, explorar con más detalle esa vida arquitectónica de los edificios, su temporalidad, con la intención de cuestionar la

perdurabilidad como aspiración de la arquitectura. Tratar de entender en el contexto actual qué sentido tiene para la arquitectura contemporánea aspirar a la trascendencia, y cómo a partir de estos cuestionamientos se puede dar otro sentido al edificio, su permanencia física y su evolución en el tiempo, a la temporalidad inherente a la construcción – vida – destrucción de la obra.

Será necesario adentrarse en los procesos de desgaste y decadencia ya que constituyen un hecho irremediable al que la obra arquitectónica se enfrenta. La propia suposición de que la arquitectura y los edificios albergan y resguardan las actividades humanas, implica que éstos, están sometidos a un incesante ataque de elementos naturales y artificiales. (Aquellas acciones de las cuales se pretenden resguardar las actividades humanas). Por eso se asume que el deterioro es un proceso inherente a la vida de los objetos arquitectónicos. En algunos casos particulares este deterioro reviste de dignidad los restos arquitectónicos, como en el de las ruinas arqueológicas; sin embargo, para muchos edificios, este deterioro representa una condición de vergüenza. ¿Podrá tener la arquitectura el derecho a una muerte digna?

En torno a éstas observaciones, se han construido visiones, imágenes y expectativas de cómo deben ser la destrucción o el deterioro para ser dignos o respetables. Imágenes también, de la destrucción punitiva que implica por lo menos derrota o vergüenza, de la catástrofe y así, una serie de filtros que influyen en la forma en que se perciben estos edificios decadentes. Estas imágenes influyen en la necesidad de preservar, restaurar, destruir u olvidar esos edificios, porque en éstos están representados valores culturales que igualmente necesitan ser exaltados u olvidados.

Existen diferentes tipos de procesos destructivo-degenerativos que afectan a un edificio. Por un lado, están las condiciones naturales que se manifiestan con el paso del tiempo, pero también están las causas activas de destrucción que consciente o inconscientemente trabajan modificando las

condiciones originales de un edificio. Éstas tienen origen diverso, pero habitualmente están relacionadas con la actividad del ser humano. Tanto por el uso cotidiano, como de enemigos cuyo objetivo es destruir los edificios (o las instituciones que representan). Incluso este deterioro activo suele ser propiciado, paradójicamente, por los mismos arquitectos y conservadores al intervenir estos edificios.

Hasta cierto punto puede entenderse la destrucción como un proceso normal, en el sentido de que es habitual, frecuente y cotidiano en la vida de un edificio. Si se toma esta condición como punto de partida, cabe cuestionarse la forma de capitalizar este proceso destructivo y la posibilidad de incorporarlo, *a priori*, desde la concepción de cualquier proyecto arquitectónico. ¿Cómo aprovechar algo que le es propio a la vida misma del edificio? Desde esta óptica el mantenimiento es una forma artificial de extender la vida arquitectónica de los objetos, por eso mismo es relevante explorar cómo estos procesos pueden desencadenar otros fenómenos en la vida de los edificios.

Para un mejor entendimiento de todos estos procesos podemos partir de analizar el problema para abordarlo por partes, es decir, para entender mejor el deterioro y la destrucción podemos tomar como método el ir despojando a la arquitectura de algunas de sus características (como la forma y la función) y valores (como los vitruvianos, o esas aspiraciones de trascendencia), una desarquitecturización metódica; hasta finalmente dejarla sin su materialidad, con la intención de entender con claridad cuál es la relevancia de ese componente en la arquitectura, qué tan imprescindible es esta presencia física y qué relaciones prevalecen entre el edificio destruido y el vacío como testimonio de lo que fue.

A través de la historia, la destrucción en la arquitectura ha tenido diferentes significados, sean estos rituales, aniquilatorios, purificadores o de otra índole. Será interesante explorar cuáles son los que siguen vigentes en el

mundo contemporáneo y que permanecen alrededor de la destrucción pasiva o activa del entorno construido, y cómo estos significados acaban siendo determinantes al momento de rescatar, dejar perder o destruir una obra arquitectónica.

Se abordará la posibilidad de hacer arquitectura a través de la destrucción. Si la arquitectura en esencia trabaja con el espacio, la destrucción es una forma más de intervenirlo y de configurarlo. La arquitectura podría valerse también de la destrucción o de algún proceso inverso al de la construcción que es el modo habitual por el que se hace arquitectura. Por otro lado, la destrucción llevada al extremo, la aniquilación de la obra arquitectónica, no necesariamente implicará un dejar de ser absoluto. La ausencia física de un objeto arquitectónico no borra las relaciones que se establecieron con él y el vacío dejado atrás no es neutral. Se tratará de identificar los elementos de la destrucción que pueden funcionar como catalizadores para revitalizar el espacio arquitectónico, tanto en los proyectos nuevos, como en edificios intervenidos o ya en situación obsoleta y decadente.

Desde la perspectiva de diferentes autores, la destrucción tiene diferentes connotaciones. Para Tschumi (2001), en su libro *Architecture and Disjunction* puede ser algo sensual, mientras que Lynch (2005) en *Echar a perder* lo aborda desde una perspectiva más pragmática, entre lo económico y lo social. De cualquier modo, la destrucción ha sido un tema a lo largo del siglo, una muestra son las ideas de Le Corbusier de construir ciudades nuevas tras destruir los centros históricos, como proponía para París. Así como éstos, otros autores han aportado ideas sobre las implicaciones y potenciales de destruir.

II. REVISIÓN DE LITERATURA

El tema de la destrucción y el deterioro en la arquitectura no es necesariamente uno de los más recurrentes en la disciplina, habitualmente centrada en otras áreas, sobre todo cuando se aborda desde la perspectiva teórica, más que de la constructiva o tecnológica. Para este trabajo se ha puesto énfasis en lo particular en revisar la literatura internacional, por ser más abundante y por la relevancia con el tema.

Si bien, la destrucción ha aparecido recurrentemente, en la mayoría de los casos son episodios aislados, o asociados con momentos muy particulares, como la destrucción de un monumento particular, de un bien del patrimonio cultural, como en el caso de los Budas de Afganistán por los Talibanes. Y habitualmente la discusión ocurre ante lo particular, pero pocas veces con una visión general.

Tras los atentados del once de septiembre en New York, la destrucción como tema de discusión se amplía claramente. Personalidades de diferentes áreas empezaron a tomar posturas y ha plantear sus análisis en relación a la situación. Desde la perspectiva geopolítica, sociológica, cultural y eventualmente desde la perspectiva arquitectónica. La trascendencia de este evento, permitió abundar sobre unos fenómenos que no son nuevos, que han estado presentes a lo largo de la historia. Tanto la destrucción como el deterioro, son recurrentes y son partes normales del ciclo de vida de los objetos arquitectónicos.

Tras los atentados, mucho se publicó al calor del momento, con el paso del tiempo, también aparecieron trabajos más cuidados o al menos con más distancia de lo que pasó. Esta es una de las razones, por las que el tema se hace muy relevante, una buena parte de la bibliografía es muy reciente, no

porque el tema sea nuevo, sino porque en el mundo contemporáneo se ha hecho indispensable reflexionar al respecto.

Uno de los medios que, desde la arquitectura, se destacaron por su rápida respuesta y atención al evento, fue la revista española *Arquitectura Viva*, que a los pocos meses, tras los atentados publica un número doble (79-80) con fecha de portada de finales del 2001. El discusión que se planteaba aquí era fundamentalmente arquitectónica, desde la perspectiva de las tipologías de oficinas (y en general de las tipologías modernas) y de la propia ciudad de New York. Unos meses más adelante, en el año 2003, para un número titulado Babilonias, la misma revista, extiende su visión al otro lado del mundo, con el inicio de la guerra en Irak, planteando el conflicto entre oriente y occidente y algún ensayo breve sobre la historia de la destrucción desde la torre de Babel en esa misma zona del mundo. Estos trabajos desde la perspectiva arquitectónica no están huérfanos, paralelamente el trabajo de filósofos, como Virilio, que ya habían trabajado sobre la temporalidad en la sociedad contemporánea, revisa el tema de la destrucción.

Sin embargo, aunque los atentados de septiembre 2001 en New York han captado la atención en torno la destrucción, no son las únicas experiencias que se tienen al respecto en el mundo contemporáneo. Por eso se han buscado autores que traten el tema en diferentes momentos del siglo pasado y en particular las obras de artistas que han visto en la destrucción y el deterioro potencial para la arquitectura más que su final.

Referencias y antecedentes

Atendiendo a que la destrucción y la decadencia son temas propios de la arquitectura aunque habitualmente sean negados, se empieza este trabajo haciendo una breve y general revisión de algunos de los conceptos que se tienen al respecto a través del tiempo. En este apartado, se consultan fuentes

como la Biblia, como un referente histórico con narraciones de catástrofes y calamidades. El libro de Octavio Paz, *Vislumbres de la India* (2004), aunque no habla explícitamente de la destrucción arquitectónica, si plantea diferencias importantes en la concepción del mundo entre oriente y occidente. Esta comparación, extrapolándola al tema del trabajo, aporta una visión más amplia sobre la forma en que la destrucción, el deterioro y la muerte son asumidas culturalmente y permite sentar las bases para eventualmente mostrar el por qué la destrucción en el contexto de la modernidad habitualmente es entendida como fracaso.

En un sentido similar, Augé en *Diario de Guerra* (2002), y Paul Virilio, en *Ground Zero*, discuten lo que la destrucción implica en el contexto contemporáneo, es especial tras toda la experiencia que el siglo XX ha dejado en cuanto a guerras y conflictos armados. Todo esto ha ido construyendo una experiencia y sobre todo una expectativa sobre la destrucción, y sobre la forma en la que se asume ésta debe gestionarse.

Entre los antecedentes y de forma sucinta se mencionan algunas obras de autores como Kaspar Friederich o J.W. Turner relacionadas con las visiones de la destrucción y de la catástrofe en el siglo XIX.

Análisis y visiones contemporáneas de la destrucción

Para analizar los procesos de destrucción y decadencia en la arquitectura, se tratará de despojar a la disciplina de aquellas cosas que le son propias o que se le han asignado. Como apoyo, se ha utilizado por un lado, una selección de obras de artistas, arquitectos y/o urbanistas y por otro bibliografía relacionada con los propios proyectos o con el tema. Por un lado, el libro *Architecture and Disjunction* (2006) de Bernard Tschumi y una entrevista complementaria exploran las características de lo que es arquitectónico, incluso se vale de algunas analogías lingüísticas. En ese mismo libro, Tschumi, revisa

algunos de sus trabajos precedentes, como *Advertisements for Architecture* donde explora el potencial de las ruinas modernas. El texto de Tschumi también aporta fundamentos para entender la destrucción como procedimientos alternos para hacer arquitectura, porque en última instancia, la arquitectura trata de modificar el espacio y en un entendido así de amplio, caben otras posibilidades fuera de las formas tradicionales de construcción del espacio arquitectónico.

El libro de Pamela Lee, *Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark* (2001), aporta mucha información técnica sobre la obra de éste arquitecto, además de contextualizar su trabajo y su obra en un momento histórico particular, tras las experiencias de las guerras mundiales e incluso tras el declive del modo de vida suburbano. Matta-Clark planteando una crítica primera a los fracasos de la modernización. Complementando esto, la lectura que hace Marshall Berman en *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (2003) sobre lo que la modernidad ha implicado, alterando la morfología de las ciudades y de los edificios, además de alterar las relaciones sociales y económicas.

Las críticas que hacen Matta-Clark, Rachel Whiteread y otros, se contrastan con las ideas de la primera mitad del siglo XX manifiestas en textos de arquitectos como Le Corbusier en su libro *Towards a New Architecture* (1986) y Moisei Ginzburg en su libro *Estilo y época* (2007). En el caso de éste último, es una aportación importante a la discusión, porque pese a ser un libro relevante para la historia de la arquitectura, por primera vez ha sido traducido del ruso al español, (antes de esto, la última edición en inglés del mismo texto era de 1984 y muy escasa). Esta visión de dos momentos diferentes en la historia del siglo XX permite contrastar la visión optimista hacía el futuro que tenían éstos autores con la realidad en la segunda mitad del siglo. Con la demolición de los departamentos de *Pruitt-Ingoe*, o la obra de Matta-Clark, la primera víctima de la propia modernidad y la segunda una obra consistente, crítica y liberadora.

Para trasladar esta experiencia de la escala arquitectónica a la escala de la ciudad, se tiene otra vez como referencia a Le Corbusier y la *tabula rasa*, pero se utiliza un proyecto mucho más reciente para analizar, el proyecto de Rem Koolhaas para la zona de *La Defense* en París durante la década de los noventa del siglo pasado. El principal texto de referencia, será la propia memoria del proyecto, publicada en el libro *S, M, L, XL* (1998) de Rem Koolhaas y Bruce Mau.

Además de la bibliografía, se ha hecho referencia habitualmente a la película *Zabriskie Point* del año 1970 dirigida por Michelangelo Antonioni. Se utiliza una referencia cinematográfica, porque éste ha sido un medio que ha tenido una influencia decisiva en la forma en que se aprecia y se mira la sociedad, no sólo la destrucción durante todo el siglo XX. Otra película a la que se hace referencia es *Mon Oncle* de Jaques Tati, con el mismo sentido de contrastar las expectativas contra los resultados al cabo de los años del proyecto modernizador.

Alternativas

Así como el análisis y la discusión de diversas visiones y perspectivas de la destrucción permite entender mejor la relevancia que estos procesos han tenido y pueden tener para la disciplina arquitectónica y para su contexto, también es importante indagar sobre las alternativas, que se plantean para hacer de la destrucción y del deterioro inherentes a la arquitectura algo viable tanto como alternativa conceptual, como económica o social.

El texto de Neil Leach *9/11* de la revista *Diacritics* propone una perspectiva desde la psicología, tratando de entender los lazos que se establecen entre los individuos y los edificios, sobre todo tras eventos traumáticos como los atentados de New York. En relación con este texto, es conveniente comentar, que estuvo complementado con una conversación con el

autor, en el año de 2007, donde éste abundo más sobre su visión y el por qué considera tan importante una aproximación psicológica para entender el vacío y las repercusiones de la destrucción.

En otros términos está el texto de Kevin Lynch *Echar a perder* del año 2005. Lynch explora más que la destrucción, el deterioro. Lo más relevante es que lo estudia en el contexto de la sociedad y de las fluctuaciones económicas. Cómo tanto la destrucción y el deterioro están relacionados también con procesos económicos y políticos y cómo éstas son parte integral de los ciclos en la economía y como el mismo sistema capitalista es el promueve la destrucción como una forma de mantener constante la demanda.

El texto de Lynch también revisa otros conceptos, como el reciclaje y el re-uso de estructuras y edificios. La posibilidad de concebir los edificios con fechas de caducidad y de implementar instrucciones para su reciclaje material una vez que hayan cumplido con su vida útil.

Además de los textos mencionados, se han consultado otras fuentes de diversas épocas. Por mencionar algunos, los textos de Gustav Metzger: *Damaged Nature, Autodestructive Art* publicados en 1996. Se consultaron otros textos de Paul Virilio relacionados con el terrorismo y el miedo inherente las sociedades contemporáneas, así como algunos fragmentos relevantes para esta investigación del texto *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* de Deleuze y Guattari (2005).

Otra obra cuyo análisis es relevante para este proyecto es la *U-House* de Toyo Ito en Tokio, al plantear una alternativa positiva al deterioro y a la caducidad. Es cierto que los proyectos analizados aquí, no son los únicos disponibles, pero han sido seleccionados por su relevancia. Hay otros proyectos que fueron contemplados aunque no incluidos en el texto para evitar redundar. Entre ellos, está la propuesta para el pabellón francés para la Exposición

Internacional de Sevilla '92 que hizo el arquitecto Dominique Lyon, el *Winter Garden* del paisajista alemán Piet Ouldolf, la propuesta de la arquitecta española Izaskun Chinchilla para el parque del retiro o incluso el rediseño de París en el siglo XIX a manos del Barón Haussmann, por mencionar algunos.

III. METODOLOGÍA

Tema de investigación

El tema de la destrucción y la decadencia como procedimientos inherentes a la arquitectura, pese a su relevancia es abordado habitualmente de manera tangencial y no se asume con la importancia que tiene para la disciplina, tanto en el hacer como en la propia conservación.

En primera instancia, habrá que entender el significado que la destrucción y la decadencia tienen y han tenido a lo largo del tiempo. Estos fenómenos no siempre han tenido connotaciones negativas. Habrá que explorar las expectativas y las imágenes que se tienen sobre estos fenómenos y el por qué de la parcialidad al momento de juzgar las ruinas antiguas en relación con las contemporáneas. Los procesos de desgaste y decadencia constituyen un hecho irremediable al que la obra arquitectónica se enfrenta.

En algunos pocos casos este deterioro reviste de dignidad los restos arquitectónicos, como en el caso de las ruinas arqueológicas; sin embargo, para muchos edificios representan una condición de vergüenza. Mientras la arqueología, las ruinas inspiran respeto y admiración, en el mundo contemporáneo parecen referirse a la marginalidad, lo sucio y lo inseguro y su deterioro representa una condición de vergüenza. ¿Podrá tener la arquitectura una muerte digna? Estas imágenes provienen de algún sitio, el hecho de que culturalmente percibamos algunos de estos restos arquitectónicos como portadores de valores y esto repercute en la necesidad de conservar o destruir una obra arquitectónica.

A lo largo del siglo XX, la destrucción no necesariamente acaba con la arquitectura, también le aporta significado e intensifica la red cultural en la que están inscritos los edificios.

Hay otra variable que es importante considerar: las repercusiones económicas, sociales y ecológicas que la destrucción tiene. Si la destrucción se entiende como parte de un ciclo normal de vida, se podría incorporar desde el proceso de creación de los edificios, así el punto final de la vida material sería menos dramático y se podrían aprovechar mejor los recursos materiales y económicos.

El vacío que parece ser el gran temor tras la destrucción, es un vacío no de carencia, sino de ausencia y eso también tiene implicaciones en la forma en que la gente asume la destrucción.

La destrucción en la arquitectura merece ser abordada no sólo porque ha representado una especie de enemigo a vencer o de fin trágico, sino también porque a través de la experiencia en diferentes culturas, en el arte y en otras áreas, ha demostrado tener potencial para abordar el tema del espacio, aportar al conocimiento de la disciplina e incluso para hacer arquitectura.

Aunque sólo se utilizara una postura dialéctica, para contraponer los posibles valores de la destrucción, ante los de la tradicional solidez arquitectónica, se obtendría una visión potencialmente diferente de entender la arquitectura. Si a esa postura dialéctica, se le agrega además una discusión más completa y el análisis de obras concretas, el interés por la destrucción y la decadencia puede redituar en formas más complejas no sólo de entender la arquitectura, sino de abordarla en sus diversas fases.

Revisión bibliográfica

Se ha hecho una revisión exhaustiva de la bibliografía que esté relacionada con el tema, en publicaciones tanto nacionales como internacionales. Para la realización de este trabajo se utilizan fuentes diversas, donde se aborde el tema de la destrucción y del deterioro, tanto en lo particular, en la arquitectura, como en disciplinas relacionadas ya sea desde el arte, desde lo social, lo económico o lo técnico.

Para contrastar todas estas visiones teóricas se compararán con proyectos realizados de artistas y arquitectos relevantes. A manera de ejemplo no excluyente se puede mencionar el trabajo de Gordon Matta-Clark, Minoru Yamasaki, Rachel Whiteread, Dominique Lyon, Toyo Ito y Rem Koolhaas. También se establecerá este diálogo entre la investigación teórica y el análisis de situaciones concretas en la cultura contemporánea, donde estos fenómenos de destrucción tienen repercusiones importantes, como la guerra, el terrorismo o la gentrificación, los eventos destructivos naturales o bien el degrado fisiológico de las obras.

Además de la revisión bibliográfica, es importante tener otros referentes, en los medios de comunicación masiva y en el cine, ya que han contribuido a difundir las ideas e imágenes de la destrucción y a crear expectativas entre las personas sobre cómo deben ser éstos procesos y también sobre la manera de abordarlos. Para rastrear los antecedentes de estas visiones también se buscará información en el arte y los medios de los siglos precedentes. Las principales fuentes para este trabajo ya han sido discutidas en el apartado anterior. Para cualquier adición o actualización, es importante revisar la bibliografía contemporánea, además de todos los ejemplos del siglo XX.

Planteamiento Teórico

Existen diferentes tipos de procesos destructivo-degenerativos que afectan a un edificio. Por un lado están las condiciones naturales que se manifiestan con el paso del tiempo, pero también están las acciones activas de destrucción que consciente o inconscientemente trabajan modificando las condiciones originales de un edificio. Podría hasta cierto punto entenderse la destrucción como un proceso normal, en el sentido de natural, habitual, frecuente y cotidiano al que se enfrenta un edificio. Si se toma esta condición como punto de partida, cabe cuestionarse la forma de capitalizar este fenómeno destructivo y la posibilidad de incorporarlo, *a priori*, desde la concepción de cualquier proyecto arquitectónico.

Para un mejor entendimiento de todos estos procesos podemos partir de analizar el problema para abordarlo por partes, es decir, para entender mejor el deterioro y la destrucción podemos tomar como método el ir despojando a la arquitectura de algunos de sus valores fundamentales, una des-arquitecturización. Hasta finalmente despojarla de su materialidad para entender con más claridad la importancia de la materialidad para la arquitectura. Qué tan imprescindible es esta presencia física y que relaciones prevalecen entre el edificio destruido y el vacío como testimonio de lo que fue y también como potencial latente.

A través de la historia, la destrucción en la arquitectura ha tenido diferentes significados, sean estos rituales, aniquilatorios, purificadores o de otra índole. Será interesante explorar cuáles son los significados que son vigentes en el mundo contemporáneo y que rodean la destrucción pasiva o activa del entorno construido. Cómo estos significados acaban siendo determinantes al momento de rescatar, dejar perder o destruir una obra arquitectónica.

Finalmente se abordará la posibilidad de hacer arquitectura a través de la destrucción. Si la arquitectura en esencia trabaja con el espacio, la destrucción es una forma más de intervenirlo y de configurarlo. La arquitectura podría valerse también de la destrucción o de algún proceso inverso al de la construcción que es el modo habitual por el que se hace arquitectura. Por otro lado, la destrucción llevada al extremo, la aniquilación, de la obra arquitectónica no necesariamente implicará un absoluto dejar de ser. La ausencia física de un objeto arquitectónico no borra las relaciones que se establecieron con él y el vacío dejado atrás no es neutral. Se tratará de identificar los elementos de la destrucción que pueden funcionar como catalizadores que revitalicen el espacio arquitectónico.

Delimitación temporal y casos de estudio

Considerando que el siglo XX fue particularmente significativo para los procesos de modernización y para el crecimiento de las ciudades, el análisis principal del tema se ha realizado en este marco temporal, teniendo algunas referencias en el siglo precedente y también las repercusiones que esas visiones modernizadoras del siglo XX han tenido en la primer década de el presente siglo.

Se hará un breve recuento de eventos relevantes en torno al tema en el siglo XIX (principalmente). Se contrastarán las visiones del progreso en la primera parte del siglo XX con las de la segunda parte. A través de este diálogo se pretende identificar las variaciones en las expectativas y en la forma en que se recibe o se acepta la ruina y el deterioro.

Este diálogo y contraste se debe hacer no sólo desde posturas teóricas, sino también desde proyectos concretos, que puedan encarnar estas visiones

diferentes. Por eso se utilizan ejemplos del urbanismo, como la *tabula rasa* de Le Corbusier, o el proyecto para *La Defense* de Rem Koolhaas a finales de los noventa. También en la escala arquitectónica, intervenciones y proyectos de diferentes personas. Los casos de estudio tienen que estar comprendidos en el marco temporal del proyecto y deben aportar puntos de vista significativos para el tema de la destrucción y el deterioro.

Expectativas

Con esta investigación se pretende comprender mejor las características y los antecedentes que tienen la destrucción y decadencia de los objetos arquitectónicos en el siglo XX y en particular en los últimos años, sobre todo desde la perspectiva del arte y de la teoría que son dos de los ámbitos desde los cuales se han planteado estas discusiones durante el siglo pasado. Entender cómo ha cambiado la visión de la destrucción y del deterioro a lo largo del tiempo.

Conocer mejor las estrategias, diferentes a la construcción, que los arquitectos, artistas y personas de otras disciplinas han utilizado para trabajar con el espacio, como herramientas de creación, intervención y modificación del entorno arquitectónico.

Entender mejor la percepción que del deterioro y la destrucción tienen las personas, y cómo ésta puede verse influida, cuando la destrucción está incorporada de forma consciente en el hacer de la arquitectura.

Se espera entender mejor las diferencias y similitudes entre los diferentes procesos de destrucción, natural o artificial. Se pretende entender cómo las

expectativas que la gente tiene sobre la destrucción influyen en la forma en que ésta se asume bajo diferentes contextos o situaciones.

Se espera comprender mejor la diferencia que tiene en el mundo contemporáneo la ruina como elemento arqueológico o como resto de la modernidad. Entender mejor la relación entre lo material y lo arquitectónico y hasta que punto son, o no inseparables.

En cuanto a las aplicaciones y usos posibles del proyecto, lo principal es la reflexión de la propia disciplina, cuestionar algunos de los condicionamientos o ideas preconcebidas sobre los que se elabora el trabajo arquitectónico. Entendiendo otros fenómenos relacionados con el hacer arquitectura, también se pueden incorporar procedimientos que en apariencia son ajenos, pero que se pueden sumar de forma más franca al quehacer arquitectónico, junto con otros, que surgen como alternativas a la construcción como única metodología posible para hacer arquitectura.

IV. IMÁGENES DE LA DESTRUCCIÓN

Ritualidad y sacrificio en arquitectura

El fenómeno de la destrucción en la arquitectura y en otros ámbitos no es nuevo, ha estado acompañando al ser humano desde mucho tiempo atrás; sin embargo, este camino común no siempre ha tenido el mismo sentido, ni su origen está necesariamente ligado a los mismos mecanismos, ideales o concepciones de la realidad o del entorno.

Quizá el primer encuentro entre el ser humano y la destrucción tenga su origen en la catástrofe natural, cuando además, las primitivas estructuras humanas solían ser frágiles, de materiales perecederos y normalmente tenían un carácter temporal, ésto fundamentalmente antes de la sedentarización. Ahí podría estar también el reconocimiento de parte del ser humano de la fragilidad de sus estructuras.

Esta vulnerabilidad a los medios naturales y a sus fuerzas que escapan de control puede haber tenido dos efectos inmediatos. Primero, la incorporación del fenómeno destructivo al pensamiento mágico-religioso y posteriormente su ritualización. Por otro lado y, mucho más evidente, la modificación en las técnicas de construcción para incluir materiales más resistentes y menos vulnerables. Así, gradualmente, la edificación y sus objetos van cobrando un carácter más permanente y surgiría también la pretensión de hacer estructuras trascendentes, que sobrevivieran la vida de quienes las hicieron. El ser humano, como individuo también estaría tratando de dejar testimonio de su trabajo más allá de su periodo de vida.

En este primer momento las principales fuerzas de la destrucción son externas y lo más importante, sobrehumanas. Es razonable entonces suponer que la destrucción se inscriba en el pensamiento mágico religioso y así, con

éste, pase de tener un carácter irracional e inexplicable a una estructura con sentido y cabida en el mundo racional. Gradualmente, el fenómeno mismo de la destrucción se va asimilando en términos culturales y se ritualiza, como en el caso de las culturas mesoamericanas. *“La idea de sucesivas creaciones cósmicas y la concomitante de edades o eras del mundo aparecen en muchos pueblos. Fue una creencia de los indios americanos...”* (Paz, 2004). Así que en sintonía con ese orden cósmico de volver a comenzar sucesivamente, la propia producción arquitectónica está sujeta a estos ciclos y no se asume como algo permanente. Más adelante, Paz dice lo siguiente, refiriéndose a la cultura hindú: *“El universo dura lo que dura el sueño de Brahma; al despertar el universo de desvanece pero vuelve a nacer apenas la divinidad se echa a dormir de nuevo...Después de un periodo de letargo cósmico, el universo recomenzará otro ciclo”*.

Dicha destrucción ritual sólo tiene cabida en esos términos, cuando pertenece a una concepción cíclica y no lineal del universo, donde la destrucción no es sino el germen necesario, el punto de partida desde donde se recomienza la construcción del mundo. Aquí la destrucción no tiene una connotación negativa, sino que es una fase más de un ciclo que está dando vueltas y como tal en el mejor de los casos sólo marcaría una revolución más. La destrucción ritual no es ni buena ni mala, solamente es necesaria en cuanto a que cumple con una función particular, como otros momentos y rituales del ciclo. La destrucción es tanto el final, como el comienzo.

Según Augé (2002) *“...la finalidad de la actividad ritual es o bien prevenir el acontecimiento, hacer ver que aquello que debe ocurrir ocurre en el lugar y en el tiempo deseados, sin adelantos ni retrasos...”*. La paradoja aquí está en que lo ritual parece dar certezas, mientras que la modernidad y la ciencia, en su pretendida objetividad han traído dudas, y este puede ser el origen del desencanto sobre el proyecto modernizador. La ritualidad deja de manifiesto ese carácter necesario de la destrucción como parte del ciclo temporal y como

punto de inflexión y momento de renovar y recomenzar: *“Dicho de otro modo, el pasado también cambia, se recompone al repetirse”* (Augé, 2002).

Con el cambio de concepción, cuando la visión del tiempo se torna lineal, como lo es desde la perspectiva judeo-cristiana que predomina en el mundo occidental, al haber un antes y un después, la destrucción tiene otro sentido, es “definitiva” por la imposibilidad de modificar el pasado y de volver atrás. Según Octavio Paz (2004) *“El tiempo cristiano no es cíclico sino rectilíneo. Tuvo un principio: Adán, Eva y la caída; un punto intermedio: la Redención y el sacrificio de Cristo; un periodo final: el nuestro. El tiempo cristiano rompe el ritmo circular del paganismo...No es un movimiento eterno ni indefinido; tiene un fin, en el doble sentido de la palabra: término y finalidad. Por lo primero es definitivo; por lo segundo, posee sentido: y por ambas cosas es un tiempo decisivo.”* Hay una conexión de causalidad muy marcada y cada acto tiene consecuencias, el flujo siempre es en una sola dirección y el pasado es inalterable, está consumado. A pesar de que surgen nuevas formas de destrucción, la acción divina (a través muchas veces de las fuerzas naturales) sigue teniendo el gran poder destructor.

En el Antiguo Testamento, por ejemplo, se pueden encontrar algunos relatos, por citar alguno: la destrucción de Sodoma (Génesis 19, 23-25) o el diluvio (Génesis 6, 17-23). Según Virilio (2003) *“En el relato bíblico, el miedo es contemporáneo de la seducción porque ésta es, precisamente, producción de distancia, fenómeno de velocidad en el que la predicción del accidente es instantáneamente innovada.”* También, en este cambio de mentalidad surge la destrucción como castigo. *“A la ‘falta’ del primer hombre ¿acaso no se la denomina ‘caída’? De este modo, los antiguos establecieron una relación directa entre lo que convinieron en llamar pecado original y es pesantez terrenal que ellos mismos utilizarían como motor natural de la aceleración libre de los cuerpos, de su proyección, más también de su colisión.”* (Virilio, 2003). Como el tiempo se asume ahora progresivo, ya no hay oportunidad de volver atrás y enmendar, ya no se destruye para recomenzar sino para poner un punto final,

para que los pecados y las faltas sean retribuidos. Surge también la destrucción como una forma de hacer justicia.

Pero aún aquí, la destrucción, además de herramienta de la justicia divina, aparece como un modo de comunicación con la divinidad. Es la forma tangible en la que el ser humano percibe la presencia de Dios, y sobre todo, la forma en la que tiene retroalimentación divina sobre su proceder. Por eso la destrucción bíblica, además de una herramienta de castigo puede leerse como una forma de diálogo y de comunicación.

Con esta visión lineal del tiempo también sucede que el ser humano, a imagen y semejanza de Dios, se apropia de la destrucción y la utiliza ya como "arma" contra la naturaleza o como su propio modo de hacerse justicia. En el primer caso, resulta ser que la mejor forma de dominación que puede ejercer el ser humano contra la naturaleza es a través de la destrucción del contexto natural. Los elementos antes respetados o temidos son ahora enfrentados, pero como el tema de este trabajo no es la destrucción del entorno natural, no se profundizará mucho más al respecto. Lo importante es reconocer cómo la destrucción se constituye en una estrategia que gradualmente irá ramificando sus usos tanto para enfrentar el mundo civilizado como el natural. Incluso en términos más rudimentarios, la "guerra" o mejor dicho, la lucha que la humanidad occidental ha emprendido para dominar la naturaleza tiene también sustento en la destrucción. El proceso de apropiación de espacios y la estrategia para ganar territorio es modificando unas condiciones iniciales, lo que generalmente implica la destrucción del espacio natural. La diferencia entre lo natural y lo artificial en términos de territorios o ecosistemas consiste en la presencia activa del ser humano modificando alguno de los parámetros originales.

Naturaleza y destrucción

La destrucción de los objetos arquitectónicos a manos de la naturaleza sigue dos mecanismos diferentes. Uno muy lento y progresivo: el deterioro. Prácticamente cualquier edificación está sometida a los rigores de la intemperie y de unas condiciones climáticas fluctuantes, además del uso y el desgaste constante. Estos transcurren habitualmente a través del tiempo y son graduales. Esta destrucción reta directamente las pretensiones que de perdurar pueda tener algún objeto arquitectónico en particular, porque su ámbito de acción (temporal) es el mismo: el largo plazo. Es una interacción constante, permanente y reiterada.

La otra acción natural sería la catástrofe que es espectacular y representativa. La espectacularidad está en función de la cantidad de energía que se despliega ya sea en un huracán, en una tormenta o en un terremoto. Y por otro lado la temporalidad de los efectos: demasiada energía acaba con todo en muy poco tiempo, a veces casi instantáneamente. Es una fuerza implacable, irracional e incontrolable donde no se puede hacer nada para prevenirlo y menos para enfrentarlo. La catástrofe es un evento súbito.

Estos dos procesos, tanto el deterioro, como la catástrofe, le sirven al ser humano como referencia para realizar su destrucción sobre las obras arquitectónicas, aplicando procesos de largo plazo o instantáneos con diferentes objetivos. De este modo también, tanto el deterioro como la catástrofe, son el punto de partida para la construcción de las imágenes contemporáneas de la destrucción a las que nos hemos habituado por su difusión en diversos medios.

Los medios y la difusión de la destrucción

En el siglo XIX, concretamente en Europa, es cuando la arqueología y

otras ciencias afines, surgen como marcos metodológicos "científicamente estructurados". Esto es consecuencia de fenómenos culturales, como la Ilustración, pero también como resultado del re-escalamiento del mundo conocido. La visión arqueológica del mundo antiguo recoge las imágenes del deterioro, del desgaste y del olvido. Revalora tanto estructuras y culturas antiguas como la griega y la romana, como también las obras de periodos relativamente más recientes como el gótico. Surgen así en la arquitectura los historicismos, como una forma de apropiarse del contenido ideológico y formal de esas épocas. Aduñarse de las formas antiguas es también un modo de hacerse de su aspecto imperecedero y de la dignidad que tienen al ser sobrevivientes de otras épocas.

Incluso la ruina como tal, como despojo, se constituye en un elemento atractivo y de reflexión, como en el caso de las imágenes de Kaspar Friederich (Figura 1) o los jardines ingleses donde las ruinas se fabricaban *ex profeso*. Esas ruinas acaban siendo una forma de glorificar un pasado remoto y aparentemente perfecto. Ese aprecio aún sobrevive en el mundo contemporáneo, pero se ha transformado, se ha tenido que tornar espectacular para ser significativo. El mero hecho de ser ruinas ya no es razón suficiente para su aprecio, ahora además deben tener un espectáculo de luces o algo que potencie su atractivo turístico.

Augé (2002) cuenta de su visita a uno de estos sitios “...*día de prudencia ante el espectáculo del tiempo dilatado y de las ruinas de Baalbek... Como excursionistas de un solo día, echamos un vistazo un poco distante a los restos todavía grandiosos de estas locuras humanas...*” Esas ruinas, como las ve Augé, o como las veía Kaspar Friedrich pertenecen a un tiempo dilatado, por eso nos alcanzan y son significativas. Son importantes porque marcan un hito en un medio que de otra manera tiene un paso constante, el tiempo.

Pero lo más significativo de esta observación de Augé es cuando habla

de los restos todavía grandiosos, lo que parece ser un contra sentido. Porque parece que las sobras, las ruinas, son grandiosas sólo por su capacidad de supervivencia. Entonces no serían las propias ruinas las que se convierten en un hito del tiempo, que lo ordenan, sino que sería el tiempo el que hiciera un hito de ellas. Es en afirmaciones como ésta, donde queda claro el valor que la permanencia tiene para la arquitectura. Esa trascendencia obligada, porque es aparentemente a través de esta antigüedad que cobran valor.

Se ha explorado por un lado el deterioro como un camino, sin embargo, éste no es el único, la vertiente catastrófica también es frecuente para los artistas del siglo XIX, con temas como la tempestad (Beethoven Op. 31. No. 2), el naufragio (Figura 2) y el incendio (J. M. W. Turner). La diferencia aquí está que en el caso del deterioro, lo que se rescata y se aprecia es lo que sobrevive, el material tangible que se sobrepone a toda clase de calamidades a través de los siglos y que aunque destruido perdura con toda su dignidad y llega hasta los ojos de nuevos observadores que aprenden a apreciarle.

En la catástrofe queda manifiesta la lucha entre lo racional (humano) y lo irracional (naturaleza). En el siglo XIX en el contexto de la Revolución Industrial y del surgimiento de la máquina de vapor, esta racionalidad se empieza a imponer sobre lo abstracto del mundo natural. A los ojos del progreso, se deja atrás una visión primitiva y supersticiosa del mundo y por primera vez es evidente que el ser humano empieza a dominar los elementos de su entorno y no a la inversa. Por eso cualquier superviviente de la catástrofe representa ese triunfo de las ideas sobre lo obtuso. Incluso, ésta misma es alegórica del enfrentamiento entre lo divino y lo humano que queda muy claro con el distanciamiento gradual que tiene la filosofía de interpretaciones teológicas del mundo.



Figura 1. Kaspar David Friedrich. The Abbey in the Oakwood. 1809-10. Óleo 110 x 171 cm. Schloß, Charlottenburg. Berlín



Figura 2. J.W. Turner. The Shipwreck of the Minotaur. Calouste Gulbenkian. Lisboa.

Las representaciones artísticas de la catástrofe suelen enfatizar la fuerza de los elementos naturales y la desproporción que hay con lo artificial. De este modo cualquier cosa que sobrevive tiene más mérito. Gradualmente aquella arquitectura de la que no quedaba *piedra sobre piedra* ante la acción divina, empieza a sobrevivir a las catástrofes naturales.

Más adelante, el siglo XX se decantó más por la imagen catastrófica de la destrucción. El deterioro y la ruina se nos presentan ahora de otra forma menos atractiva. En las imágenes de la destrucción del siglo XX sigue estando la herencia de los grandes fenómenos naturales, pero a los medios audiovisuales, también se han incorporado la guerra, las invasiones extraterrestres, el terrorismo, las amenazas del espacio exterior, y otro que será uno de los grandes temas del siglo, la capacidad que alcanzó el ser humano para la auto aniquilación.

La experiencia bélica del siglo XX no tiene precedentes en el mundo. Las revoluciones, las dos Guerras Mundiales y la Guerra Fría hasta las intervenciones en el Golfo Pérsico y en Afganistán, pasando por muchos otros conflictos, enseñaron algunas lecciones al ser humano. Para empezar, es la primera vez en la historia en que estos conflictos se pelean de forma terriblemente desproporcionada. El ejemplo más relevante es la bomba atómica, porque representa finalmente no sólo el control de los elementos naturales, sino su sometimiento a los fines humanos. La energía contenida en la materia utilizada para emular la catástrofe en una escala nunca vista con anterioridad; sobre todo, por lo inmediato e intempestivo. Sin mediaciones, ni necesidad de estrategia bélica. Consecuencias inmediatas con un solo movimiento.

La historia reciente, con estas categorías de destrucción, ha generado expectativas particulares en el público sobre cómo debe ser la destrucción. Éstas generalmente están asociadas al carácter espectacular. La destrucción

ordinaria, la del deterioro es más "doméstica", pertenece a una escala más cotidiana a la que nos enfrentamos día a día en las ciudades y por eso no interesa. Además, es más un proceso que una acción y en lo general no tiene ese aspecto sobrecogedor que tienen, por ejemplo, las grandes explosiones. Ese deterioro doméstico no interesa, porque las ruinas ya no tienen el carácter romántico e inspirador que tenían para el artista decimonónico. Una de esas razones, es que las ruinas ya no son sitios arqueológicos fuera de nuestras ciudades, sino que las ruinas se han infiltrado y están ahora mismo en los centros urbanos y en el corazón de las zonas que debían de ser ejemplos de desarrollo y progreso. El romanticismo de las ruinas termina, cuando dejan de evocar cosas abstractas y se convierten en un recordatorio permanente de lo que no ha sido en nuestras ciudades.

Las ruinas ya no son el sitio idílico, de un pasado atemporal y símbolo de una "Arcadia" perfecta. Ahora también han sido absorbidas por la cultura del consumo, las ruinas ni siquiera se llaman ruinas, ahora son Sitios Arqueológicos y en general se han constituido en zonas turísticas de consumo. Por otro lado, esas ruinas más próximas, las de nuestras propias ciudades, las ruinas industriales, de la periferia o de infraestructura, nunca tendrán ese carácter romántico, primero porque están demasiado cercanas en el tiempo y porque además tienen una serie de connotaciones negativas. Aunque sean construcciones de cincuenta o sesenta años, no se puede decir que hayan resistido dignamente el paso del tiempo. Por el contrario, han envejecido demasiado rápido. Y no han resistido, quizá por la falta de mantenimiento a sus estructuras físicas, pero sobre todo por la caducidad que han tenido algunas de las ideas (o de las marcas) que las soportaban. Lo indigno ni siquiera es necesariamente formal, lo lamentable está más en el abandono que pueden tener, en la traición de que estas estructuras fueron objeto, cuando las ideas que las soportaban las abandonaron, más quizá que el proceso inverso. Aquí incluso el sobrevivir, que como se ha comentado había sido tradicionalmente algo meritorio, es negativo. Porque con éstos objetos arquitectónicos,

sobreviven los fantasmas del progreso irrealizado.

Por eso es habitual que las industrias que generan contenido audiovisual, prefieran mostrarnos imágenes más bien catastróficas o de una destrucción espectacular, que de aquellas relacionadas con las ruinas contemporáneas. (Esto seguramente tiene que ver también con la experiencia de las guerras del siglo XX, sigue siendo una obsesión la posibilidad de destruir todo de golpe).

Retomando el tema de la destrucción como castigo, volvemos a la cita de Virilio (2003) *“A la ‘falta’ del primer hombre ¿acaso no se la denomina ‘caída’? De este modo, los antiguos establecieron una relación directa entre lo que convinieron en llamar el pecado original y esa pesantez terrenal que ellos mismos utilizarían como motor natural de la aceleración libre de los cuerpos, de su proyección, más también de su colisión”*. En el mundo contemporáneo, la destrucción también genera esa fascinación de atestiguar en el prójimo, la falta y su respectivo castigo, su caída, que en el caso de la destrucción se torna literal. La pesantez que menciona Virilio se hace realidad, la ilusión arquitectónica de ser autoportante, de vencer los vectores gravitacionales se rompe. Las ciudades destruidas como castigo también están relacionadas con un tiempo lineal. Llegan a su fin, y se privan del futuro, es decir del progreso, que es la promesa de la modernidad (y del tiempo direccionado). Por eso son fascinantes estas destrucciones, porque son definitivas. No es una entrega con episodios, que al cabo de unos días renace. Es interesante porque se acaba y porque en el fondo, lleva implícito un morbo, porque esta destrucción asume que lo destruido es causante de su propia desventura.

Así como los textos bíblicos tienen varios ejemplos, la historia reciente también es generosa al respecto. Los casos más claros son producto de la guerra. Las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki fueron a final de cuentas y desde la perspectiva de los aliados, un castigo a Japón. Y cumplían claramente con el requisito de ser ejemplares (y espectaculares). El propio

Berlín, independientemente de la destrucción de la guerra, es dividido y repartido como castigo. Y si bien ésta no es una destrucción física o aniquiladora, sí implica una mutilación tanto espacial, como de ciertos derechos, entre ellos el del libre tránsito. Aquí la mutilación hace su aparición como una destrucción parcial, y como una aceleración del proceso de deterioro del entorno. Las estructuras se hacen viejas velozmente porque ya no representan nada fuera del nuevo marco ideológico en el que han quedado. La ciudad que ya estaba en ruinas, queda además obstaculizada para reinventarse o reconstruirse.

Incluso en el mundo contemporáneo, las mismas demoliciones controladas son ejemplares. Se constituyen, análogamente, en pena de muerte en la plaza pública, cumpliendo más o menos con los mismos objetivos. Es la ocasión donde el pueblo se reúne para atestiguar que se haga justicia y que estos edificios paguen por lo que hicieron o dejaron de hacer. Una vez más, a ejemplo divino de otros tiempos, la destrucción cumple un fin de retribución. Este espectáculo público debe servir para escarmiento a todos aquellos que creen o creyeron que con la arquitectura se podían hacer milagros, salvar al mundo, cambiar a la sociedad (o hacer la revolución). Desde esta óptica, hacer edificios con fecha de caducidad o con objetivos temporales (como en el caso de instalaciones, edificios efímeros, expos internacionales, etc.) podría leerse como la aceptación final de la arquitectura sólo como consumo y sin ninguna otra aspiración.

Expectativas de la destrucción

Durante el siglo anterior, el cine y evidentemente los medios de comunicación fueron los principales generadores-portadores de estas imágenes. A través de las versiones y revisiones cinematográficas de catástrofes naturales, guerras, calamidades, castigos divinos, invasiones extraterrestres y demás visiones fatalistas. Pero están también las imágenes "reales" que los medios de comunicación, me refiero principalmente a los audiovisuales, que a diario nos

presentan, en la comodidad de nuestra sala, una realidad intangible y lejana con la que aprendemos a vivir y donde nos enteramos de los bombardeos en otras latitudes, de eventos catastróficos y ahora también de la actividad terrorista. En todos los casos, con momentos estelares o momentos menos significativos, eventualmente momentos singulares y muchas otras veces situaciones comunes donde lo que varía es la fecha de la nota pero en esencia presenciamos lo mismo. Está por un lado la destrucción cotidiana y de rutina en el mundo, la de los civiles, la que es igual en todos lados, la que no importa la cantidad de afectados, siempre se ve igual para el observador ajeno. En relación a esto, dice Metzger (1996) *“When people eat, while watching executions, catastrophes, how can there be any balanced reaction?”* hablando de la televisión y de cómo ésta ha insensibilizado a las personas, *“TV led to a reduction of sensibility. As compared to cinema, the image reduced. In cinema the shared emotions of an audience was a reality, and used to be one of the factors drawing people to go to the cinema.”*

Pero está también la otra, la que sí cumple con las condiciones y que puede verse repetida un sin fin de veces en los medios. Una destrucción que además cumple con la característica de ser singular. Aquí, el ejemplo más evidente de la historia reciente sería el del World Trade Center. No es lo mismo ver el colapso de las torres, en su singularidad, en tanto que eran unos edificios (aunque genéricos como forma arquitectónica) únicos en el paisaje Neoyorkino, que ver otra vez las imágenes de unas viviendas anónimas en un barrio desconocido de Bagdad. Paradójicamente, cuando la destrucción es de algo genérico, común o sin mayor identidad, es aburrida y ver una es como haberlas visto todas. Sin embargo, cuando la destrucción acomete algún hito, o es llamativa es necesario verla tantas más veces mejor: en directo, diferido, repetido, en diversos ángulos y si se puede en cámara lenta. *“ ‘Como si la repetición remediara lo inexplicable, la imagen en continuado se convierte en la firma de los desastres contemporáneos.’ ”.* (Virilio, 2006) Esto lo dice Virilio refiriéndose al desastre del transbordador Columbia y desde entonces hemos

podido atestiguar la veracidad de este argumento; por un lado cada aniversario revisando las imágenes de la destrucción del World Trade Center. Por eso es tan significativo este evento en relación con otros, como un terremoto, porque captura esa sensación de inmediatez, que ya incluso los desastres naturales no tienen (salvo para los que los padecen de primera mano). Esa es la otra gran expectativa de la destrucción para ser llamativa y para satisfacer al espectador. Tiene que ser de algo único. De otra forma se pierde en otro mar de imágenes similares que no merecen recordar, independientemente de la magnitud del daño, la cantidad de damnificados o las dimensiones de lo destruido.

Antonioni, en su película *Zabriskie Point* de 1970 se ha dado cuenta ya de esto. Y la última secuencia, con la explosión de una casa en la montaña se hace única porque vemos la misma explosión varias veces, de muchos ángulos. Primero desde la distancia y luego casi en una escala íntima de destrucción. Una explosión de una vivienda que podría pasar desapercibida, Antonioni la recrea en varias ocasiones, para que tenga un efecto y no pase desapercibida, como algún evento anecdótico de la historia. La reiteración de la destrucción, en el mundo contemporáneo es un esfuerzo por mantener los eventos en el presente, no dejarlos perder en ese pasado irrecuperable del tiempo lineal.

Por otro lado, para Augé (2002), esa repetición más que un querer dejar en el presente, es más bien algo que se atora y que no transita con la fluidez habitual de los demás eventos. Hablando del atentado en New York dice: *“¿Cuál es el quid del 11 de septiembre del 2001? Se trata de un típico acontecimiento que no pasa, que se nos queda atragantado, pero por razones que no se reducen a la constatación de un horror espectacular, ni siquiera a la ambivalencia evidente de las relaciones que suscita en el mundo o al temor a los desastres que este horror puede conllevar”*.

Con todos estos antecedentes hemos recogido al menos algunas de las ideas que como expectativa nos ha dejado la historia reciente en cuanto a cómo

ha de ser una destrucción. Tiene que ser por lo menos ejemplar, espectacular y singular, de otro modo no cumple con el público al que se le presenta.

La destrucción del monumento

Parecería pues, que hay una gran diferencia entre destruir monumentos que edificios genéricos. De acuerdo con Neil Leach en su texto sobre el 9/11 esto tiene una razón psicológica. Nos remite a Lacan y a la relación que se establece entre los individuos y los edificios y cómo se refleja el individuo tanto como ente físico, como una serie de valores en estos edificios. *“Buildings would fall into precisely this category. Potentially they may become the visible embodiment of the invisible, the vehicle through which the fantasy structure of the homeland is represented”* (Leach, 2002). La explicación de Leach, en torno al atentado de las torres gemelas, está planteada en buena medida desde el patriotismo, como la identificación del individuo con otra entidad abstracta, la patria. A pesar de que Leach habla en lo concreto de los atentados del once de septiembre en New York, sus observaciones son extrapolables a otros casos, como el muro de Berlín, o la caída de la estatua de Saddam Hussein por mencionar algunos.

Más relevante todavía en este análisis que hace Neil Leach, es la forma en que los edificios alcanzan ese valor icónico o representativo, en su texto queda claro que no es necesario que sea una asimilación o identificación con el edificio que lleve mucho tiempo construyéndose, sino que puede suceder intempestivamente, con la destrucción como catalizador. Hablando sobre el World Trade Center, Leach (2002) dice: *“Although clearly the tallest buildings in New York, the twin towers were relatively featureless, and, as individual buildings, did not seem to capture the public imagination as did the Empire State building with its iconic associations with King Kong, or the Chrysler building with its splendid art deco ornamentation.”* Sin embargo, pese a esta descripción de las torres gemelas, como edificios sin un carácter o elementos identitarios muy

relevantes, más que su tamaño, más delante en ese mismo texto Leach añade que: *“All this changed, however, as a result of what happened on 11 September. The twin towers of the World Trade Center have been suddenly etched on the minds of the World. They have taken a different status, and lost any anonymity which they may once have possessed. Through their very destruction they have become recognisable and identifiable objects, symbols of the dangers of terrorism”*. En esta cita hay algunos pasajes sobre los cuales enfatizar. Por un lado dice que la imagen de las torres gemelas se grabó súbitamente en las mentes del mundo. Es decir de manera casi instantánea, el proceso de antropomorfización no requirió un periodo largo de gestación, la identificación es inmediata, pero sólo cuando es activada por un evento catastrófico, destructivo, como fue el atentado. Sin este referente, sin este hito temporal, no habría tal identificación. Las torres seguirían siendo los edificios más altos de New York pero igualmente seguirían siendo estructuras relativamente anónimas, más ahora que su logro principal, sus dimensiones han sido rebasadas por otros edificios asiáticos.

La destrucción cambió su estatus más allá de lo evidente entre ser edificio y convertirse en escombros, lo modificó en su relación con las personas de la ciudad y del mundo, de formas diversas. El propio nombre, World Trade Center, dejó de ser el nombre genérico que tienen estas instituciones en otros sitios y se convirtió en el nombre propio del lugar en New York. En esta cita concluye Leach diciendo que a través de esta destrucción se han convertido, primero en algo reconocible y después en símbolos. Para Leach, esta conversión antes que material, de objeto construido a escombros, es una de orden mental o cultural, sobre todo, porque ésta se da a nivel psicológico e intelectual, al interior de las personas (o de las sociedades y gobiernos) más que en el terreno de lo físico. Tan extraño como suena, las torres desplomadas se convirtieron en un símbolo de los riesgos del terrorismo. Unas torres que materialmente ya no son, en su no estar (o en su vacío) representan ese riesgo. Lo que sí no hemos podido dejar de lado son los artículos posesivos “su” que se refieren a lo propio de algo que ya no está. Lo que las torres no pudieron ser en su materialidad, en su vida

útil y funcional, lo lograron cuando dejaron de ser arquitectónicas, es decir cumpliendo con condiciones de habitabilidad, funcionalidad y permanencia por mencionar algunas.

“How, then, can a building – or rather a newsreel images of the destruction of a building and its associates events – come to serve as a mechanism of identification for an American sense of self?” (Leach, 2002). En el texto, el autor sigue elaborando sobre esto desde la perspectiva psicológica. Siguiendo otra ruta también podemos hacer otras observaciones pertinentes. Primero, cómo el edificio cede su materialidad a la película, al *newsreel*. Su primera ausencia queda satisfecha con el relevo de la película o a la secuencia. Éstos, términos propios del cine y de los tiempos modernos. Otra forma inédita de entender y representar la destrucción, la de la modernidad y con ello, la creación de estas imágenes. Así como la destrucción nos acercó al edificio como objeto cultural, la película nos acerca como espectadores, pero también nos aleja definitivamente de la materialidad. Nos hace conscientes de que, fuera de aquellos que hayan visitado los edificios, éstos son ya inaccesibles físicamente y que sólo podremos conocerlos a través del filtro de la imagen con todas las implicaciones que esto tiene. Nos acercamos ahora a la arquitectura y a la destrucción ya no sólo por sus méritos propios, sino (de forma privilegiada) a través de los medios que la modernidad puso a nuestra disposición. *“This new sense of identity can then be ‘projected’ on to images of the destruction of the twin towers, and reflected back off them. For the built environment, we must recall, is in essence, inert. It serves as a ‘screen’ on to which we ‘project’ our meaning. Such a ‘cinematographic’ model of meaning challenges the traditional assumptions about how buildings –or indeed any works of art – can be ‘read’.”*

El valor de la destrucción cuando es utilizada como estrategia de control o de guerra no sólo radica en su valor táctico sino en el espíritu simbólico. *“To attack an enemy’s possessions is to attack the very root of its self-definition as a community. It is to attack its very sense of self. Hence one can understand the*

logic of destroying and enemy's buildings as a vicarious mode of attacking the enemy itself". (Leach, 2002). En un principio eso más o menos claro en el atentado de las torres gemelas; sin embargo, no será esta misma estrategia, la de atacar las posesiones de los enemigos una forma de adjudicarles un significado. Al paso del tiempo, no nos quedamos con la imagen de la destrucción de la infraestructura militar iraquí cuando la invasión norteamericana del año 2003. Nos quedamos con la imagen de la estatua de Saddam Hussein siendo derribada. Definitivamente tiene más utilidad militar deshabilitar una base enemiga o un portaaviones, pero en términos de propaganda derribar una estatua, desalojar los edificios sede del gobierno (donde trabajan una serie de burócratas) tienen mucho más valor mediático y también es la posibilidad de meter a un país entero tras la imagen del dictador, de legitimar la invasión. Esos momentos únicos de la destrucción, donde se potencializan (o se inventan) los significados últimos y perdurables de las estructuras arquitectónicas.

En un primer momento, no es lo mismo la destrucción de estructuras arquitectónicas anónimas como lo es destruir elementos arquitectónicos reconocibles, pero también se ha visto que la propia destrucción, dependiendo de su naturaleza puede hacer ambas cosas simultáneamente, destruir y sacar del anonimato. Si la destrucción cumple con esa espectacularidad, las estructuras anónimas, pueden ser objeto de una relectura y cobrar valores simbólicos de los que adolecía. El caso pudiera ser este mismo, del de las torres gemelas que eran más bien edificios genéricos y no tan presentes en la mente como otros íconos del panorama de New York.

Se ha utilizado hasta ahora el ejemplo de las torres gemelas, por su repercusión mediática y el alcance que la noticia ha tenido; sin embargo, no es el único ejemplo. En otra escala, está el caso de Gordon Matta-Clark. Entre todas sus intervenciones, una que es particularmente clara es *Splitting* (Figura 3). En esta obra Matta-Clark recorta una casa y la deja partida por mitad.



Figura 3. Gordon Matta-Clark. Splitting. 1974. 322 Humphrey Street, Englewood, New Jersey.

La selección de un objeto arquitectónico genérico, anónimo, irrelevante en el contexto de las *grandes* obras de la arquitectura le confiere a esta intervención un carácter único. Gordon Matta-Clark, hace una especie de sinécdoque y una casa cualquiera, pasa a representar el total de casas suburbanas. Con esta intervención, Matta-Clark, critica el modelo suburbano estadounidense y las implicaciones que ha tenido en el modo de vida de las personas. Además a través de la destrucción habla también del deterioro de otras estructuras económicas y sociales y procesos como la *gentrificación* o el modo en el que gradualmente los espacios (la tierra prometida suburbana) se hereda a clases sociales marginadas y con menor poder adquisitivo, de modo que esas ciudades satélites, fácilmente accesibles con el automóvil, quedan asiladas y en proceso de deterioro cuando sus nuevos inquilinos no disponen de los medios adecuados para transportarse hasta los centros urbanos.

Recortar una casa genérica, igual a todas las demás, potencia la intervención de Matta-Clark y hace que esta misma intervención sea hecha simultáneamente en todo ese modelo de ciudad suburbana y más importante todavía, plantea una crítica a la sociedad que la produjo.

Aquí lejos de destruir un monumento, entendido como un objeto único, plenamente identificable como una referencia y con implicaciones simbólicas en la ciudad, se destruye lo opuesto, lo anónimo. Sin embargo, esa destrucción en términos de discusión, tiene un alcance mucho mayor, porque simultáneamente incluye a todo lo que le es similar, tanto tipológicamente, como conceptualmente. Los monumentos siempre han sido destruidos, por su alcance mediático (en la historia contemporánea) y a través de la historia por las repercusiones simbólicas que esto tiene sobre los derrotados. Matta-Clark en cambio reconoce que esa identidad está depositada de manera más concreta no en los objetos únicos e individuales, sino en esos elementos que la sociedad configura y donde verdaderamente lleva a cabo su vida y sus actos cotidianos, y eso todavía más

enfanzado haciendo la intervención en una casa unifamiliar, que se supone es el refugio último del ser humano. Así, el objeto que Matta-Clark recorta no es aquel en el que la sociedad deposita, simbólicamente, sus ideales e identidad. Sino aquel donde objetivamente estuvieron puestas las expectativas individuales de los miembros de la sociedad y que curiosamente ha sido abandonada. Es decir, esos mismos ideales que le dieron forma al promisorio futuro suburbano, son abandonados por sus promotores, dejados atrás y en el olvido. Matta-Clark enfatiza esta *derrota* concentrando toda esta carga ideológica en un objeto, representativo de los demás y dotándolo de un sentido que nunca antes tuvo. Hizo de lo general algo único, al reconocerlo y enfatizarlo.

Los monumentos acaban siendo una *construcción* artificial. Son contruidos habitualmente con la intención de conmemorar, recordar o representar algo. La casa de *Splitting* estaba justamente en la situación opuesta. Fue abandonada, como para olvidar la promesa de lo moderno, para olvidar esos valores “*to stand for*” a los que es tan proclive la sociedad estadounidense. La destrucción de Matta-Clark, es también un recuperar la memoria. Otra vez más queda demostrado que la destrucción, contrario a lo que parece superficialmente, es también una herramienta de la memoria, más que del olvido. Es una forma de dotar de valor los edificios y no sólo una instancia de saqueo material y formal de la estructura arquitectónica.

Virilio en su libro, *La inseguridad del territorio*, hablando sobre mayo de 1968 distingue entre la violencia agresiva y la transgresiva. Dice: “...*la pala mecánica que remueve las ruinas, los camiones volcadores que cargan los escombros al día siguiente de los enfrentamientos, removían un tesoro significativo, que el numeroso público asistente a estas escenas podía adivinar.*” (1999). Más adelante en el mismo texto: “*Al contrario de lo que el poder intentaba probar, la violencia nunca fue realmente agresiva, sino más bien transgresiva... Si, durante unos quince días, la credibilidad del Estado se mostró en su fragilidad, simultáneamente, la estructura urbana se volvió diáfana, la*

ciudad, irreal.” Es otra descripción de un fenómeno similar al discutido por Matta-Clark en *Splitting*. El derrumbamiento de estructuras materiales, a la vez que colapsan o se cuestionan sus estructuras conceptuales. Incluso, esa última línea *“la estructura urbana se volvió diáfana...”*, es en el contexto urbano, lo que pasa análogamente en el contexto arquitectónico de la intervención de Matta-Clark. Esa ranura hace diáfano el ambiente interior de la vivienda, que está ya contaminado, o al menos agotado.

También para Matta-Clark, la acción que realiza en la casa de New Jersey, es más una actividad transgresora que agresiva. *“El espacio crítico sería entonces para el sistema urbano lo que la protesta para el sistema político, y si, con toda justicia, se ha hablado de ‘liberación de la palabra’, también debe revelarse esta liberación del habitar.”* (Virilio, 1999).

Formas de la destrucción

Si bien la destrucción a manos de la naturaleza es "equitativa" en tanto que no es selectiva y ataca por igual al conjunto de edificios en la misma zona (aunque los resultados puedan variar dependiendo de las particularidades de cada edificio y las condiciones de desarrollo) ya sea por deterioro o catástrofe; la destrucción artificial, es decir a manos del ser humano será selectiva y habitualmente con objetivos concretos, un ejemplo, (aunque no el único), es el de la guerra. En ésta, se tiene habitualmente el fin específico de destruir la infraestructura y las estructuras relevantes, con la intención de descomponer también la estructura social, causando el mayor daño posible con la intención última de someter al enemigo. La destrucción como herramienta de sumisión.

En el caso de la destrucción de objetos puntuales (salvo casos particulares de infraestructura) la intención es fundamentalmente destruir un símbolo y el daño pretendido más que físico tiene que ser psicológico en la población afectada, sobre todo cuando ésto es en un contexto de guerra o

ataque. También la destrucción de elementos simbólicos se hace para manifestar físicamente la superación de algo. Como ejemplo de esta segunda posibilidad está el muro de Berlín cuya destrucción trasciende al desmantelamiento de esta barrera como elemento físico en el sentido de que manifiesta más la caída de un sistema político. A los objetos construidos, no sólo les sostienen los elementos estructurales materiales, sino las ideas.

El tema de la guerra merecería una discusión aparte, por todas las implicaciones que puede tener, tanto en términos individuales, como en términos culturales colectivos. Los objetivos fundamentales de la guerra han estado motivados por temas económicos y/o ideológicos. En el primer apartado, en las guerras con objetivos económicos, necesariamente serán con la intención de tomar control de rutas de comercio, de los recursos de algún territorio, o del trabajo de algunos individuos. En las guerras de tipo religioso (ideológico) el objetivo final es imponer un sistema de ideas sobre otro. En ambos casos, la destrucción constituye un elemento imprescindible para dominar al adversario.

Durante la guerra, la destrucción es una forma contundente de dar por derrotado y sometido al contrincante. Y es así que las imágenes de la destrucción cobran aun más valor. Retomando el ejemplo de Irak, la caída de la estatua del gobernante cumple con las características de ser singular, espectacular y ejemplar. Así se transmite un mensaje más claro al mundo, a través de la destrucción del símbolo de un régimen y de la caída física de Hussein (en forma de estatua) del mando del país. Virilio (2006) cita en su texto a un periodista que dice: *“A propósito de la ‘operación de decapitación’ de la efigie de Saddam Hussein, escuchamos el relato de los corresponsales presentes en la capital iraquí: ‘Son los estadounidenses quienes la voltearon primero. A las 14 horas sólo había una veintena de iraquíes en la plaza. Dos horas más tarde no llegaban a un centenar, convocados por altoparlantes, justo lo necesario para las imágenes de la televisión’.* Esas imágenes de la destrucción se hacen tan importantes para justificar las expectativas, que el *“reenactment”* se hace una parte imprescindible en su difusión.

En este mismo tenor, está el ataque de Al-Qaeda a los Estados Unidos en 2001. Seguro que existen muchas otras formas de hacer terrorismo, sobre todo ahora con los avances en biotecnología y con la vulnerabilidad que siguen teniendo las infraestructuras de abasto en las ciudades; sin embargo, es preferible orquestar un atentado complejísimo para poder mandar las señales adecuadas al mundo. Para que sea un hecho memorable y pueda representar un golpe, sobre todo mediático. Un golpe que vaya de acuerdo con la modernidad y acorde con los valores de la sociedad atacada. Por eso carece de sentido un ataque biológico, por ejemplo, porque aunque podría ser potencialmente mucho más destructivo y significativo, mandaría el mensaje equivocado, no sería tangible, ni se difundiría adecuadamente por los medios. No se crearían las mismas imágenes de destrucción, el efecto mediático estaría pulverizado y sometido a la estadística, que además es fácilmente manipulable. Ese ataque biológico del ejemplo, tendría más efecto en una sociedad medieval, que no está al tanto de los descubrimientos en la medicina y en la causa de las enfermedades.

La sensación de inseguridad y de peligro inminente que el terrorismo busca, sólo puede producirse subvertiendo los valores y condiciones propias del momento. Por eso la creación de imágenes de la destrucción, que obedezcan a la lógica del mundo contemporáneo es tan importante, de esta manera se generan, regeneran y manipulan las expectativas que de la destrucción se tienen. Y esas mismas expectativas, cuando son usadas contra los observadores, son la fuente del miedo. Cuando se es espectador, desde un punto de vista seguro, la destrucción nos fascina, sobre todo cuando es llamativa y notoria. Pero este mismo deleite de la destrucción se vuelve en contra de las sociedades, cuando esos espectadores son las víctimas o potenciales afectados. Es entonces, cuando ante una amenaza (real o ficticia) los miedos se magnifican y los individuos son víctimas de sus propias fantasías destructivas. *“Porque este anti-mundo también tiene sus arquitectos. A la*

inversa que los arquitectos del universo visible, ellos tienen a su cargo hacer desaparecer los monumentos, en vez de hacerlos aparecer.” (Virilio, 1999).

Otra de esas expectativas o fantasías, es que la destrucción sea súbita e instantánea. El contraste entre el estar y dejar de estar. Antes se ha comentado que el deterioro es *aburrido* porque se hace imperceptible a menos que transcurra significativamente el tiempo. En cambio lo intempestivo, es llamativo, porque magnifica la sensación de vulnerabilidad y aparenta ser una demostración mucho más imponente. Esta tradición de lo súbito en la destrucción queda marcado definitivamente por las bombas atómicas al final de la segunda guerra mundial. Ese es, en parte, uno de los pendientes en la Guerra Fría. El suponer que existe la capacidad para intempestivamente derrotar y la imposibilidad de un intercambio bélico. En el terrorismo contemporáneo, la explosión es uno de los mecanismos preferidos, los aviones, los coches bomba, las individuos que se explotan, el escenario donde las cosas se descomponen y todo queda deshecho. Que la confusión y el desorden se impongan.

Prioridades de conservación

El interés surgido en el siglo XIX por disciplinas como la arqueología y la antropología fueron fuente de un renovado interés y aprecio por el mundo antiguo. Éste, bien podría ser el primer síntoma de la nostalgia implícita en la modernización que recién se estaba acelerando en ese mundo decimonónico. La nostalgia que se acrecentará tras el desengaño del progreso y donde seguramente radica el desprecio por las ruinas modernas, en contraste con la admiración y el aprecio que las ruinas antiguas generaron primero en los románticos y ahora en nosotros.

Se puede argumentar que un determinado edificio se conserva por su "particular valor histórico", por su singularidad dentro del contexto y las

circunstancias donde fue creado, por su monumentalidad o por su valor simbólico (ya sea representando a una ciudad o los valores de sus habitantes) Tschumi (2001) se pregunta: “*Does persistence grants validity?*” Y la pregunta es significativa, especialmente cuando cualquiera de estos argumentos para conservar un edificio, podrían ser los mismos utilizados, para destruirlo. Como siempre, depende de quién este contando la historia. Cualquiera de estas características, en caso de estar relacionadas con un pasado negativo, de dominación o simplemente de otros valores y sistemas, suele ser motivo para deshacerse de algo. Ejemplos al respecto puede haber muchos, por citar alguno está el caso de Lituania donde tras obtener la independencia de la URSS ha confinado toda la simbología comunista en un parque, a las afueras de la ciudad, lejos de Vilnius.

La pregunta que plantea Tschumi, además tiene otras implicaciones. Si se entiende la persistencia del edificio, sólo como algo material, es decir que se mantenga en pie relativamente inalterado entonces el valor de los edificios dependería exclusivamente del tiempo que llevasen contruidos, pero qué pasaría, por ejemplo, con la arquitectura contemporánea. En el mismo sentido que no puede apreciarse el valor de un edificio exclusivamente por su edad, tampoco puede depreciarse utilizando éste como criterio exclusivo.

Si la respuesta a la pregunta de Tschumi asume que *persistencia* implica otras cosas además de lo material, podría ser un criterio más razonable. Se supondría entonces que hay otra serie de estructuras abstractas que soportan a los edificios además de las físicas. Éstas, evidentemente tendrían que ver con un entramado cultural y si esto es cierto, entonces aquellos edificios, cuyas estructuras ideológicas ya no están presentes, serían candidatos a la destrucción al haber perdido su soporte.

Cuando se reconoce que el entorno construido forma parte de un "patrimonio" cultural y que tiene un valor propio, por ser el mensajero de tiempos

pasados surge la idea de preservar, conservar, estudiar y restaurar. Hasta estos momentos había sido siempre habitual trabajar a modo de palimpsesto y construir la nueva ciudad sobre la antigua, edificar sobre (o a partir de) los edificios que ya existían. Muchas ciudades tienen una historia estratificada conformada por los diferentes periodos que ha atravesado, existen muchos ejemplos al respecto, como la Troya homérica, Roma, México Tenochtitlán, Barcelona, Estambul.

Este mismo principio del palimpsesto fue válido para la escala arquitectónica, como en los templos de los aztecas que se construían sobre estructuras precedentes. En Europa, era frecuente construir las catedrales góticas con un principio similar. Así lo que pervivía era lo que se transformaba, no lo que quedaba intacto a través del tiempo. Sobrevivían las ideas culturales, sociales y económicas más que las estructuras materiales que les acompañaban. El afán museístico es propio del mundo moderno.

V. DESTRUCCIÓN vs. DESCONSTRUCCIÓN (Unbuilding)

Para empezar este apartado es necesario hacer una importante observación para evitar una confusión en los términos. Para este texto es sumamente relevante el término inglés *unbuild*, es decir, *des-construir*. El vocablo en inglés es muy valioso para esta discusión porque se refiere al proceso inverso a la construcción, es decir al desmontaje y desarmado de un edificio, como un proceso alternativo a la destrucción y también en oposición a la forma tradicional de hacer arquitectura, a través de la construcción. El problema es que el término español *des-construir* no refleja con la misma claridad esta idea y no sólo eso, sino que se presta a confusión con los movimientos de pensamiento y arquitectónicos de finales del siglo XX conocidos o identificados como deconstructivistas o deconstructivismo. Salvo que explícitamente en algún momento particular se establezca alguna conexión con estos movimientos, siempre que se utilice el término *desconstruir* a lo largo de este texto se referirá al término inglés *unbuild*. Incluso en el afán de evitar confusiones se utilizará, según convenga, indistintamente cualquiera de los dos idiomas.

Aunque en un primer momento la destrucción (en cualquiera de sus facetas) una vez culminada, significaría necesariamente la aniquilación del objeto arquitectónico, esto no necesariamente es así. Con anterioridad se han discutido algunas de las formas más comunes de destrucción en la arquitectura, e incluso las propias motivaciones e ideas detrás de la destrucción desmienten esta primera impresión.

Desarquitecturalización

La idea de que la arquitectura puede ser aniquilada a través de la destrucción en cualquiera de las variantes que hemos comentado hasta ahora, viene del supuesto de que pierde sus características o condiciones básicas; es decir, pierde aquello que le hace reconocible, su ocupar y su

estar en el espacio, su tridimensionalidad, su volumen y su masa. La misma destrucción acaba con la ilusión de atemporalidad y de permanencia. Todo eso que en apariencia se termina con la destrucción física de los edificios podría entenderse como una *desarquitecturización*; sin embargo, en un análisis de este tipo se escapan algunas variables importantes.

La señal de que la destrucción no necesariamente es la aniquilación de la arquitectura es relativamente clara, o al menos se puede intuir. Los edificios además de las estructuras físico-materiales con las que se manifiestan, tienen una serie de soportes conceptuales y sociales, que igualmente las tienen en pie y que también son herramientas a través de las cuales el objeto arquitectónico tiene relevancia en su entorno.

Se puede partir de una simplificación del problema y suponer, como primera instancia, que hay una arquitectura inmaterial (concepto) y una material (presencia); esta suposición, aunque sea una reducción, algo burda, deja abierta la puerta para entender mejor aquellos otros procesos que no son la construcción, como maneras viables de intervenir y de hacer la arquitectura. También sirve como herramienta para descartar la destrucción y cualquier otro de estos procesos no constructivos como una forma de aniquilación de la arquitectura.

La desarquitecturización sería la aniquilación sobre todo en términos de despojar a la arquitectura y sus objetos concretos de aquello que les distingue. Las señas de identificación más importantes en un objeto arquitectónico serían quizá la forma y el volumen. Es en éstas, donde hay una manifestación más clara y tangible. De este modo, algo que atente directamente sobre la forma/volumen, estaría claramente iniciando un proceso de desarquitecturización, a través de desformalizar la arquitectura, haciéndola informe e irreconocible.

En última instancia cualquiera de estos procesos -des- pueden ser interpretados como procesos -re- en la medida en que al cambiar la forma -destuyéndola- reformalizan al edificio. Incluso Tschumi (2006) en una entrevista discute sobre estos prefijos, como maneras de abordar el estudio y el análisis de la arquitectura. *"Before you are synthetic, you may have to be analytical. So, the "re-" and the "trans-" tend to be synthetic, while the "de-", "dis-", "ex-" are analytical. Regarding the "trans-" and the "rotation", that is another story..."*. Para Tschumi, todos estos procesos suelen presentarse en secuencia y son herramientas para el análisis o síntesis. Esos prefijos, son una estrategia para identificar las cosas que le son propias a la arquitectura. Dichas modificaciones, nos hablan de "estados alterados" de la disciplina, que bien pueden ser un camino para la desarquitecturización que se ha comentado.

Más adelante en la misma entrevista, Tschumi (2006) discute estas características que parecen que son propias de la arquitectura, como un primer paso para entender de qué hay que ir despojándola, para diseccionarla. *"I think architecture by no means has a finite meaning. And architecture has been used by other disciplines in order to structure their own discourse. Often, architecture has been associated with the notion of stability, of solidity, of hierarchy –you know the expressions: 'the foundations of society' or the 'structure of law', or 'being architect of a policy'. But people have looked at architecture as something that could give permanence to things which are impermanent."* Para Tschumi, uno de los supuestos que hemos discutido, el de la permanencia, está vigente en la percepción popular de la disciplina, sin embargo, para él *"...my contention is very different. I would say that architecture cannot be separated from what happens in it. And what happens in it is by definition transient, architecture is constantly destabilized, as destabilizations need stable surroundings to begin to operate."*

Para Tschumi, la arquitectura puede ser definida como “...*space, event and movement.*” Según él, es aquí donde se encuentra un primer problema, porque la gente quiere pensar la arquitectura en términos de certeza, de identidad y de *branding*. Así, sólo con plantearse re-definir lo que significa arquitectura, empieza Tschumi cuestionando a la disciplina y a la percepción que de ella se tiene. En ese sentido, este también es un primer proceso de desarquitecturización, el revisar ese *consenso* sobre lo que es arquitectura. Incluso, si se acepta como cierta esta definición de arquitectura que plantea Tschumi, en términos de espacio, evento y movimiento, la destrucción cumpliría con los requisitos para ser un modo de hacer arquitectura, porque cubre todos esos ingredientes.

Desfuncionalización

La desfuncionalización, por otro lado, parece que se puede aceptar mejor como una forma de modificar la arquitectura. En este caso la refuncionalización no es la consecuencia de la desfuncionalización sino a la inversa. La refuncionalización, el modificar la función original de los espacios y de los propósitos primeros de algunos edificios siempre ha existido y dependiendo de casos particulares ha tenido mejor o peor acogida. La refuncionalización es la intervención más frecuente quizá, porque de algún modo no se percibe como destructiva, incluso en determinadas circunstancias puede más bien ser un signo de salvación. Los edificios que están destinados a morir, a terminar su presencia material, eventualmente se salvan en la medida en que sus estructuras materiales tengan la capacidad de adaptarse y/o ser adaptadas a nuevos usos. La refuncionalización originalmente ha sido una especie de indulgencia y de perdón para los edificios que no tenían otro destino sino la destrucción. Sin embargo, hasta en este caso, una refuncionalización llevada a sus consecuencias últimas terminaría siendo una desfuncionalización, es decir, el despojar a la arquitectura de un fin utilitario y poner a prueba su capacidad de existir sin

ese fin práctico, como dice Tschumi (2001): “...*Architecture wonders if it can exist without having to find its meaning or its justification in some purposeful exterior need.*”

Hasta ahora el análisis se ha hecho en términos abstractos; sin embargo vendría bien incorporar algunos ejemplos concretos para poder profundizar en esta exposición. La primer referencia serán las intervenciones de Gordon Matta-Clark en las décadas de 1960 y 1970. Éstas fueron habitualmente realizadas en edificios desahuciados, que estaban ya *condenados a muerte* (es decir listos para ser demolidos), lo que implicaba que eran edificios – no aptos – o que habían ya cumplido con un ciclo de vida útil. Estos edificios iban a ser destruidos independientemente de si fueran o no habitables en términos materiales, en ese sentido no necesariamente presentaban un riesgo en su uso, pero en términos conceptuales, culturales y/o económicos ya estaban agotados. Eran obsoletos en aquello inmaterial de la arquitectura.

En el caso de *Splitting* (1974). las expectativas sobre la forma de vida en los suburbios ya estaban superadas. El ideal de vida fuera de la metrópoli, los barrios de “escala humana” y la capacidad de socialización estaban ya todos rebasados, al menos para sus dueños. Igualmente superados estaban algunos supuestos modernos (sobre los que se construyeron estos edificios suburbanos y que se pueden apreciar satirizados en la película *Mon Oncle* de Jaques Tati), sobre la higiene, los medios modernos de transporte, los electrodomésticos y un afán de ceder individualidad para convertirse en un ser plenamente integrado al conglomerado urbano.

Esa misma expectativa que se tenía del individuo, también se tenía de su casa y de su entorno. Por eso mismo, este paisaje suburbano se nos presenta siempre así, genérico e indistinguible. No se puede entender

una vivienda de éstas aislada o separada de otras muchas iguales. Para integrarse hay que ser igual, ceder individualidad, desaparecer. *“El bloque colectivo permitirá, además, cerrando el círculo, la síntesis entre lo orgánico y lo maquínico, evolucionismo y la industrialización, será a la vez expresión culminante de la metáfora orgánica de la sociedad –la célula y el organismo–, y producto de una industrialización que fabrica en serie objetos tipo para todas las familias tipo: las leyes inmutables de la naturaleza se reproducen en la sociedad y son los científicos y los arquitectos modernos que trabajan a su imagen y semejanza...”* (Ábalos, 2001).

Éste es un primer punto donde interviene Matta-Clark, le da a la casa de *Splitting* individualidad. La hace única entre otras muchas iguales. Los habitantes de la casa se pueden mudar al centro de la metrópoli o a otra ciudad. La casa, en su inmovilidad, sólo puede adquirir individualidad modificando su materialidad, haciéndola aparecer en su contexto. En el mismo sentido, así como los habitantes de la casa se liberan de ella abandonándola, la propia casa se independiza de sus habitantes (o mejor dicho, de sus habitantes tipo) y cobra vida propia. *“Transformed into a startling sculptural environment, the house admits new audience”* (Lee, 2001).

La casa de *Splitting* estaba desahuciada y destinada a la destrucción desde que las estructuras conceptuales y sociales que la soportaban ya no se sostenían. El propio edificio se había desfuncionalizado cuando dejó de cumplir con las expectativas sobre las que se había construido. Otra parte del trabajo de Matta-Clark al intervenirla fue hacer de esta destrucción algo ritual, un sacrificio más que sólo la demolición. A diferencia de la destrucción moderna, con una intención higienizante, (como lo apuntó Le Corbusier en la *Ville Radieuse*, e incluso antes Haussmann), la intervención de Matta-Clark está más relacionada con los rituales de destruir el templo para recomenzar, y de ninguna manera tiene alguna intención de trascendencia. Primero la obra *original*, la casa, no sobrevivirá y luego la obra resultante, la de la

intervención de Matta-Clark, también está destinada a desaparecer. *“Ultimately, though, it was the work’s condition of possibility that denied the givenness of the art object. Predicated on the very destruction of site. Matta-Clark’s projects could no longer make claims of performance (much less transcendence) because they were contingent upon the shifting temporalities of the built environment.”* (Lee, 2001). Matta-Clark entendió esta condición de agotamiento y enfatizó la temporalidad, y la desfuncionalización que la casa ya había tenido en su abandono. El edificio ya estaba carente de sentido de muchos modos, al intervenir formalmente, Matta-Clark evidencia esto, y sobre todo, pone en congruencia su estado “conceptual” con el estado material del edificio. Lo hace estructural y materialmente inestable y así, además de la trascendencia (que por lo demás ya estaba perdida), le despoja de la estabilidad. Este edificio, de cualquier modo ya no podía albergar las funciones pese a estar completo y en forma, Matta-Clark enfatiza esto, trastocando la estructura material y haciendo físicamente inutilizables los elementos tangibles del sitio. Sin embargo, esta conclusión es sólo un punto de otros muchos más que Matta-Clark pone a la vista con estas obras.

Las intervenciones de Matta-Clark, también podrían ser entendidas como hacer arquitectura. Según Tschumi (2001) *“Etimológicamente definir el espacio significa tanto ‘hacer el espacio distinto’ como ‘establecer la naturaleza precisa del espacio’... Arquitectónicamente, definir el espacio (hacer el espacio distinto) realmente quiere decir determinar los límites”*. Las intervenciones de Matta-Clark trabajan en la sutileza de estas definiciones, al filo de lo que es arquitectónico. Esos edificios se “discriminan” y se hacen “distintos”, como la casa de *Splitting*, en el momento en que son intervenidos. Toman identidad, se hacen arquitectónicos al ser intervenidos y parcialmente destruidos en su forma y por consiguiente casi en la totalidad de su función.

La destrucción en la arquitectura, también tiene un carácter liberador y puede ser un ejercicio de transparencia. Retomando el ejemplo de *Splitting*,

la liberación se hace en dos sentidos, por un lado, se rompe la frontera interior-exterior (Figura 4). El contexto realmente penetra en la casa de muchas formas. Una de las funciones primordiales de la arquitectura en relación con su habitabilidad es aislar a los seres humanos y protegerlos de su medio. Separarlos del mundo físico exterior. La arquitectura se asume como un microuniverso confortable y cómodo para la realización de las actividades de las personas y para almacenar y resguardar sus cosas del exterior. En la casa de *Splitting*, se rompe esa frontera cuando el sol brilla al interior del edificio, cuando puede llover dentro y el viento circula por lugares inesperados. No son ya las ventanas las que hacen esa graduación o administración algo artificial de los elementos exteriores.

Así como lo interior, las actividades, las relaciones funcionales “escaparon” del interior del edificio, ahora el exterior, lo otro, se mete de lleno en él, revitalizándolo e integrándolo genuinamente con el entorno, pero descartándolo como un espacio habitable. La interrupción de la alteridad es también otra forma de emancipación en un entorno sin distinciones. La *contaminación* de los elementos naturales en el espacio *higiénico* de la vivienda suburbana deja ver lo que la uniformidad oculta.

Se ha visto éste recorte en el edificio como una violación a la domesticidad, pero parece más una violación a una vida idealizada en el suburbio. Lavin, citada por Pamela Lee (2001) dice: *“Matta-Clark’s wounding of a house can be seen as a male violation of a domestic realm with female associations. I am not making a case for Matta-Clark’s work as a whole to be read as anti-female, but certainly it is concerned with male virility...”* Esta postura es, sin embargo, discutible, parece razonable si asociamos el espacio doméstico con lo femenino en un entendimiento de roles tradicionales, pero por otro lado, fue la modernidad siempre asociada con la visión masculina del mundo, así cualquier señal de fracaso o flaqueza implícitamente es también una crítica a esa aproximación masculina del mundo moderno.



Figura 4. Gordon Matta-Clark. Splitting. 1974. 322 Englewood, NJ.

Las entrañas también quedan liberadas al quitarle el aspecto doméstico (y domesticado a la casa). Queda expuesta una relación más compleja de materiales, de instalaciones, tuberías, que dejan ver la arquitectura más como un ente dinámico que como uno estático. Aquí también Matta-Clark toma el papel de artista-creador o más bien, en este caso de artista-destructor, no tanto por el “deterioro” que causa él físicamente, sino porque rompe la homeostasis arquitectónica despejándole el camino a la naturaleza para que en caso de haber sobrevivido, la casa se hubiera deteriorado aceleradamente.

El ejemplo de *Splitting* es muy revelador, porque habla de la escala doméstica, íntima, una para la que hay más referencias personales. En otra situación estaría el trabajo *Days End* de 1975 (Figura 5). En *Days End* la escala del proyecto es otra; en términos materiales, es un embarcadero; en lo económico, es infraestructura que deja de ser redituable; y finalmente, en cuanto a la intervención, ésta tiene una escala cósmica. Si bien en *Splitting* los elementos naturales se cuelan al interior de los edificios, en *Days End*, se establece una relación con el cosmos, con el movimiento estelar y con la luna e incluso ampliando un poco la analogía con el inframundo. El hueco en el muro deja que el sol penetre el espacio, no sólo le permite entrar al interior, sino que está penetrando el volumen vacío de la estructura, una intersección entre el plano cósmico y la materia perecedera terrestre. Por la noche el mismo hueco es una especie de observatorio del movimiento estelar y también para la luz de la luna. Ésta no es una relación día-noche, en el sentido cotidiano o doméstico, sino en otro sentido más trascendental y que hace referencia al mundo cíclico de la antigüedad. Los huecos en el suelo, que dejan al descubierto la estructura que soporta al edificio y el mar debajo de éste también son una conexión con otro tipo de abismo o de infinito.

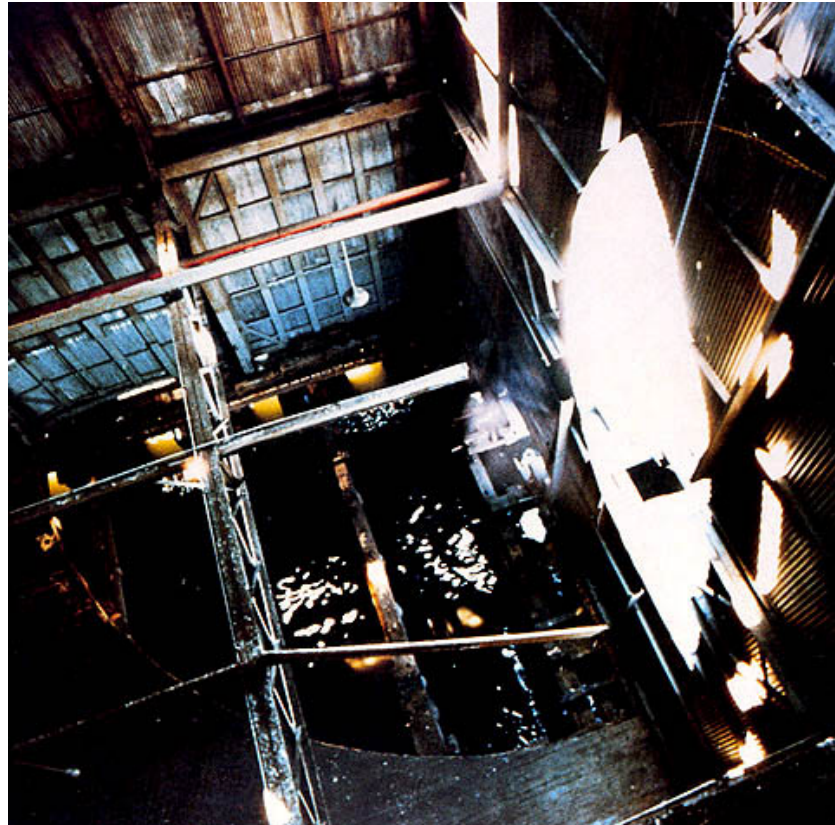


Figura 5. Gordon Matta-Clark. Days End. 1975. Pier 52, Gansevoort Street and West Street. New York. NY.

Las estructuras metálicas que soportan el volumen, también quedan descubiertas en algunos sitios y sin sostener nada. Parece que la dirección del vector estructural se invierte y ahora en vez de apoyar un edificio, se clava en el mar y mostrando un camino a lo profundo. *Days End*, no tiene referencias religiosas, pero sí un carácter sagrado y ritual.

Pamela Lee (2001) hablando de los recortes que hace Matta Clark en los edificios dice: “*Constructed from outmoded buildings...these Piranesiac irruptions into architectural mass unsettled the very act of spectatorship in the viewer’s passage through space*”.

Days End es un trabajo excéntrico, cambia los puntos de referencia. La arquitectura puede ser medida de trascendencia cuando se le compara con una vida humana, pero al usar otra referencia la del movimiento del cosmos, la propia vida de los edificios parece ínfima, minúscula y a lo sumo, insignificante. La intervención en *Splitting*, también podría ser considerada excéntrica, pero en otro sentido muy diferente. “*Yet what the economy of cuts is both A W-Hole House and Splitting revealed was the very emptiness at the center of the two structures, a centerless center, so to speak*”. (Lee, 2001)

La palabra “movimiento” es muy recurrente en el lenguaje de los arquitectos y en cualquier libro de teoría, empero, en la mayoría de los casos, el movimiento en la arquitectura es figurado, representado o interpretado y no necesariamente manifiesto. El movimiento de la arquitectura en el mejor de los casos es transversal, cruzando el tiempo, pero no lineal o tangible a través del espacio. La arquitectura suele ser el escenario del movimiento, pero no personifica en sí misma el movimiento. Por ejemplo, están las pinturas de Monet de la Catedral Rouen (1892-1894), donde el edificio es sólo es escenario en el que se manifiesta, a través de matices, colores y sombras el movimiento aparente del sol. Pero, el edificio en sí mismo no se mueve. (Figura 6).

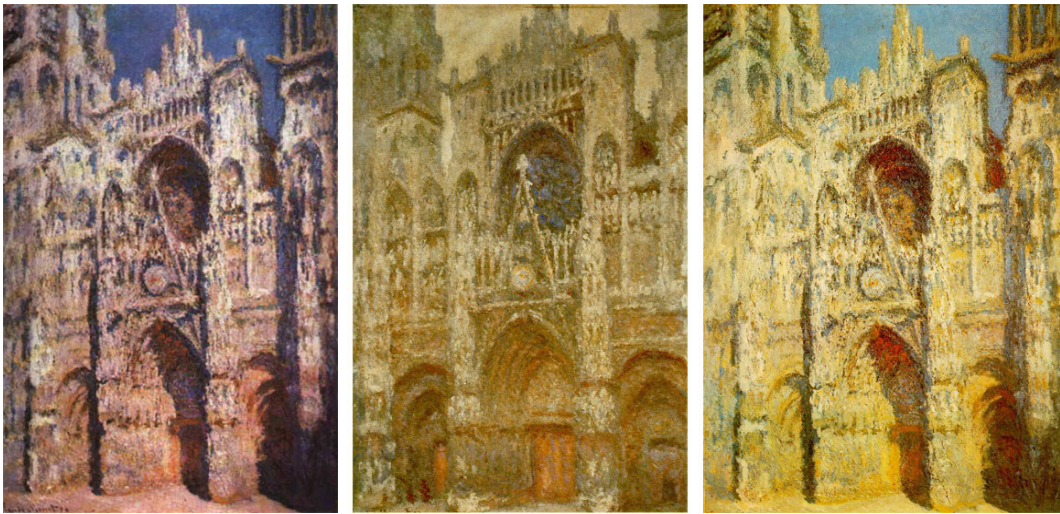


Figura 6. Claude Monet. Estudios de la Catedral de Rouen (1892-1894).

Según la mecánica clásica el movimiento es relativo y es imprescindible tener un punto de referencia. Habitualmente la arquitectura es el punto de referencia, para los espectadores, las estaciones, la luz y las sombras que discurren por sus superficies y volúmenes, pero en pocas ocasiones es la protagonista de ese movimiento. En las intervenciones de Matta-Clark, se hace evidente cierta dinámica exterior, se manifiesta al menos una tensión estructural y material. Aquello que es supuesto normalmente, en estas intervenciones está sugerido al ver las entrañas y la interacción de los objetos que sostienen el volumen, pero también la misma idea de arquitectura.

“Matta-Clark’s gesture might be thought of as a destructive act, but it could just as easily be read as a ‘liberating’ gesture, a freeing up or the box-like form of a common frame house” (Lee, 2001). Así como en la obra planeada de Matta-Clark, la destrucción funciona como liberación, el otro escenario donde todo este potencial dinámico se hace totalmente explícito es en la demolición, el derrumbe y en la explosión en cierta medida. Es ahí, donde en un instante, se libera (en tanto que se desprende, pero también en que se hace suelta) una energía aprisionada. Se altera el balance estático de la arquitectura y queda desvelada la existencia de un equilibrio que mientras que el edificio se mantiene en pie, está oculto. Es un momento de exposición genuina. Donde la estructura portante se libera de esa “responsabilidad” de soportar al edificio. La estructura cede, se rinde ante la fuerza de la gravedad a la que se ha tenido que oponer. (Otra más de las fuerzas naturales a las que la arquitectura tiene que enfrentar).

En este mismo sentido, valdría mencionar otra intervención de Matta-Clark en el edificio en 112 Greene Street, donde trató de cavar y dejar al descubierto los cimientos y además quitar parte del material donde estos se apoyan, para liberarlos (al menos en parte) de la presión de soportar al edificio. Pamela Lee (2001) cita a Matta-Clark diciendo: *“I dug a deep hole in*

the basement of 112 Greene Street. What I wanted to do I didn't accomplished at all, which was digging deep enough so that a person could see the actual foundations, the 'removed' spaces under the foundation, and liberate building's enormous compressive, confining forces simply by making a hole."

Xenakis (1976) identifica en la gravedad, una de las limitantes para la arquitectura, no sólo porque tiene que enfrentarla, sino porque indica el vector en torno al cual se extruyen superficies planas que por este procedimiento se tornan en edificios. *"Les figures quadrades, rectangulars, trapezoidals, circulars dels temples, de les habitacions dels palaus, de les esglésies, dels teatres, etc. són planes, Es penetra a la tercera dimensió per translació paral·lela seguint la direcció de la plomada"*. Xenakis utiliza este argumento para proponer otra aproximación formal al diseño de edificios y estructuras, pero la observación también es útil al plantearla en el caso de la destrucción. Esa relación impuesta en algunos edificios de una traslación paralela, queda disuelta en la destrucción, si bien las piezas caerán, éstas no colapsan en perfecto movimiento vertical, se deforman y se apilan de otro modo.

Desformalización

Pareciera que en la medida que el edificio va perdiendo cualidades arquitectónicas funcionales, va ganando en libertad de forma y de expresión. Aunque sea por breves instantes. En algunos casos el último destello de un edificio, es su propia destrucción. La geometría, o mejor dicho la volumetría de la destrucción es particularmente provocadora e intrigante. De algún modo ese escombros, residuo de una destrucción alcanza a conservar un poco del valor de las ruinas antiguas, quizá no permanentemente pero sí, momentos después de su destrucción, cuando todavía parece inestable. No al cabo de un tiempo, cuando las piezas y pedazos se han reacomodado y se

han tornado aburridos, sino justo después de caer, cuando esa energía desprendida está todavía latente, y sobre todo cuando esa funcionalidad, esa trascendencia, forma y demás, acaban de escapar. Un ejemplo concreto serían los escombros tras un terremoto. (Figura 7). Igualmente, cuando las construcciones han sido arrasadas por el agua, un deslave o el viento, las relaciones entre los materiales quedan rotas, todo es un conglomerado material ilegible. Aquí podemos encontrar también la prueba de que la arquitectura es más que lo material, la lógica subyacente en la ordenación del espacio.

La destrucción, como en los terremotos, causa asombro y pasmo. Sobre todo porque la forma de entender toda esa materialidad ya no es a través de la razón. La secuencia lógica del proceso constructivo queda totalmente revocada. Así mismo, la lógica funcional es inexistente, tan sólo, pensar en rescatar víctimas u objetos de los escombros tiene la implicación, de mover aquello que cobra peso y materialidad con la destrucción. Los edificios mientras existen como tales, existen en un estado de aparente liviandad, en su inmovilidad estática. El movimiento se manifiesta en oposición al estatismo de los edificios. En cuanto se desploman, esa ilusión desaparece y los muros dejan de ser superficies, recuperan su peso, su volumen y su textura. Los materiales que enmarcaban y cobijaban el espacio, ahora lo ocupan. Lo liviano pesa y más de lo que parece. Lo plano adquiere volumen. Al desplomarse, un edificio revela las fuerzas internas que estuvieron ocultas y una serie de relaciones materiales.

Matta-Clark entendió claramente esa situación y la capitalizó de la mejor forma en diversos proyectos. En el caso de *Splitting*, los pedazos recortados de las esquinas superiores del edificio, fueron llevadas al museo. En ese espacio, los elementos descontextualizados, cobraron materialidad, peso y volumen. Al ya no servir para cubrir, proteger o aislar, y tampoco para conformar un espacio, se hacen objetos extraños, incluso no arquitectónicos.



Figura 7. Terremoto en Haití. Enero de 2010. Getty Images.

Matta-Clark también se ha dado cuenta de que la permanencia de los edificios no sólo está dictada por su estar material, lo cual aprovechó aún más. Matta-Clark, en sus intervenciones, coincide con Xenakis al intentar violentar el orden gravitacional impuesto a la arquitectura. Mientras Xenakis lo intenta hacer a través del desarrollo de geometrías complejas, Matta-Clark hace complejas estructuras ya existentes, y altera su orientación. *“The normal coordinates of architectural orientation were interrupted to such a degree that a sense of vertigo was produced for the observer inside de building.”* (Lee, 2001). Mientras Xenakis plantea la reordenación geométrica de las fuerzas, Matta-Clark propone una reorganización en la forma de percibir y de entender el espacio arquitectónico en varios niveles. Por un lado, la sensación de vértigo evidente en proyectos como *Days End* o *Circus or The Caribbean Orange* (1978), donde recortó las losas de galería, intersectándolas con unas esferas. (Figura 8). En otros casos, como *Splitting*, es más una sensación de desorientación.

Virilio cuenta que en la infancia, hacía el siguiente ejercicio: *“Recuerdo otro juego que consistía en pegarse contra la fachada de un inmueble, con los ojos en alto, a mirar fijamente el deslizamiento de las nubes. Esto daba de inmediato la sensación de que la fachada agujereada de ventanas oscilaba. Yo proseguía la experiencia hasta el vértigo.”* (Virilio, 1999). Al igual que Matta-Clark, e incluso que Xenakis, la intención era cambiar la referencia para entender el espacio. Además se pegaba contra la fachada, contra lo material del edificio. El suelo y la gravedad dejaban de ser el referente, y el apoyo, o el contacto con el espacio era mediado por la propia materialidad de la arquitectura.

La selección que hace Matta-Clark de edificios destinados a la demolición tiene implicaciones tanto para el propio edificio como para la temporalidad de la intervención. Por un lado es una forma de garantizar que esas obras no tendrán *trascendencia* al menos en el sentido material, por el

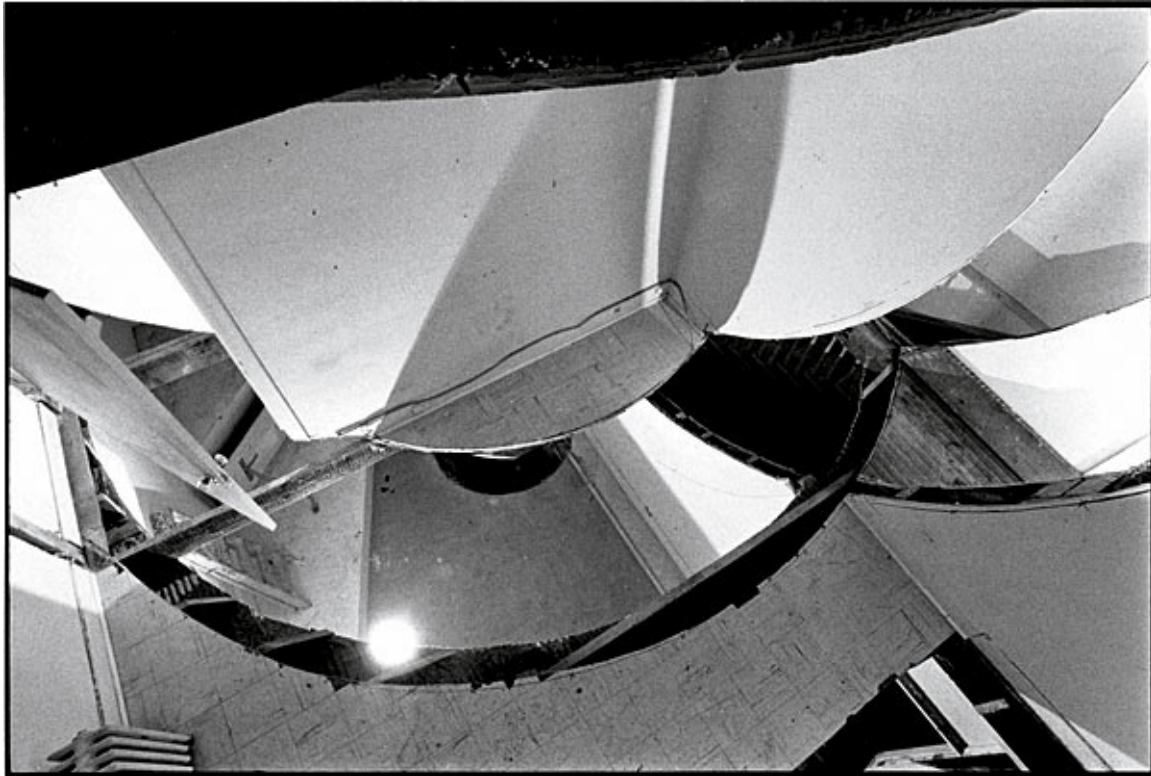


Figura 8. Gordon Matta-Clark. Circus or the Caribbean Orange. 1978. 237 East Ontario Street. Museum of Contemporary Art, Chicago, IL.

otro, son edificios donde la intervención puede aportar algo modificar esa condición mientras están a la espera en esa especie de *corredor de la muerte*, y potenciar el material y el espacio antes de su demolición. *“What some read as decadent or sensationalistic, he felt to be necessarily regenerative”* (Lee, 2001). De esta forma les dio una última oportunidad de vivir, ya desfuncionalizados. Éstos mismos edificios también estaban agotados en términos conceptuales. (aparentemente) o por lo menos en su contexto, sea por causas culturales, económicas o sociales. Matta-Clark aprovechó estas estructuras para discutir las características que hacen de la arquitectura lo que es. Las fue despojando de todo aquello que se supone es la arquitectura y sin embargo dejó de manifiesto algo que ya se ha esbozado anteriormente: que la arquitectura además tiene un componente inmaterial que le es fundamental.

Reconceptualización

Neil Leach (2003) dice: *“What I would claim is that buildings, monuments, or indeed any form of memorial, are essentially ‘inert’. As Frederic Jameson observes, they do not have any inherent meaning. They need to be ‘invested’ with meaning. They have to be inscribed within an allegorical narrative that gives them their meaning. This meaning is simply ‘projected’ on to them...”* Esto está escrito en el contexto de un texto sobre el once de septiembre, pero independientemente del caso particular al que se está refiriendo es útil para entender las intervenciones de Matta-Clark. Cuando esas cosas que se le adjudican y asignan a las estructuras arquitectónicas quedan huecas de contenido, los propios edificios pierden sentido. Y entendiendo esto, las obras de Matta-Clark también están orientadas a reasignar cualidades conceptuales a los edificios intervenidos, o si no al menos a dialogar con lo que fue, a la luz del tiempo presente. *“Architecture becomes a cosa mentale and the forms conceived by the architect ensure the domination of the idea over matter”* (Tschumi, 2001)

Los edificios antes de la demolición le servían para cumplir con otro objetivo importante (que también refuerza eso del componente inmaterial) y era que la arquitectura no sólo como objeto tiene valor. Las intervenciones en los edificios fueron hechas a sabiendas de que serían destruidas, lo cual no era sólo una condición *a priori*, sino necesaria para culminar su discusión sobre la arquitectura. Deshacerse del objeto-fetiche del artista, en este caso también de la materialidad arquitectónica era muy importante. Se deshacía de ambas cosas a la vez, reforzando esta noción de que hay algo inmaterial inherente a lo que se construye (y a lo que no) que forma parte de la discusión en la arquitectura y de la propia disciplina además de lo que está construido.

Incluso, se está comentando no sólo sobre la temporalidad de obras concretas, sino sobre la historicidad de la disciplina. *“The timeliness of each building –one now ‘alive’, the other now ‘dead’– spoke to the virtual ‘speed’ of the built environment, the endlessly fluctuating historicity of this architecture”* (Lee, 2001). Además deja de manifiesto ese contraste entre lo instantáneo de la destrucción, frente a lo extenso de la trascendencia. Cómo ésta queda rota súbitamente, con sólo una acción.

Con la destrucción y el consiguiente cambio de forma el objeto arquitectónico también queda liberado de la ortogonalidad con la que se edificó, de la normativa legal, pero también social de las convenciones sobre la que se construye o a las que se tiene que ceñir (y eso incluye supuestos como la escala humana o el *genius loci*). Al despojarse de esa racionalidad emerge también la sensualidad, la destrucción no es sólo horror catastrófico o espectáculo.

“Architects generally do not love that part of life that resembles death: decaying construction –the dissolving traces that time leaves on buildings–

are incompatible with both the ideology of modernity and with what might be called conceptual aesthetics” (Tschumi, 2001). Para Tschumi, la sensualidad de los edificios deteriorados, está sobre todo en función de que se oponen a la racionalidad imperante de la modernidad. En que rehúyen a lo que les fue impuesto, a la higiene y a la permanencia. “...the Villa Savoye was never so moving as when plaster fell off its concrete blocks. While the puritanism of the modern movement and its followers has often been pointed out, its refusal to recognize the passing of time has rarely been noticed. (Not surprisingly, glass and glazed tiles have been among the preferred materials of the movement – for they do not reveal the traces of time).” (Tschumi, 2001). Podría esto entenderse también como el morbo de ver un ideal caído. Por otro lado, se aparece otra vez el diálogo entre la idea y la materialidad en la arquitectura.

En otro sentido, hablando de los materiales de la modernidad, como el hierro, acero y cristal, son materiales que se pueden reciclar. Quizá de manera no intencionada, pero construir con esos materiales es aceptar lo perecedero, aunque formalmente se apele a la trascendencia, los propios materiales son reciclables. El acero se puede fundir y quedar irreconocible en el futuro. Antiguamente la piedra podía reciclarse, pero más por su forma que por su materialidad.

La sensualidad en la decadencia, queda también expuesta al confrontar al usuario con algo más trascendente. Las huellas sobre un edificio son las dejadas por el tiempo, por fuerzas naturales, por elementos que se tienen que ir descubriendo y que en algunos casos pueden escapar a la concepción humana, tan sólo por la escala o la magnitud que tienen, como esa relación cósmica en *Days End* de Matta-Clark. Esas dimensiones inapropiadas (tanto espacial como temporalmente) para las actividades humanas cotidianas, pero que son las propias de un ámbito trascendente que rebasa también la escala de lo arquitectónico y se hace sensible a elementos

extrahumanos.

La destrucción fue un tema durante todo el siglo XX, sin embargo, en cada momento tuvo aproximaciones diferentes. Al principio, siguiendo ideas como las de Le Corbusier, la destrucción debía de ser conceptual. La *tabula rasa* apela a despejar el repertorio formal, pero sobre todo el conceptual para construir a partir de ahí, lo nuevo. Se tienen que abandonar las ideas antiguas, para entrar en consonancia con la tecnología que estaba disponible en aquel momento, y también con los nuevos retos sociales y económicos que aparecían. En otros momentos la destrucción ha estado más vinculada a procesos bélicos y también económicos y de consumo, una necesidad de reinventar el aspecto de las cosas, para que puedan permanecer *a la moda*.

Unbuilding (des-construir)

La destrucción no es el único proceso alternativo o inverso a la construcción. La destrucción tiene en sí misma una connotación de violencia, en el sentido de que se ultraja, o se altera el estatus original del edificio, las premisas sobre las que está montado. Además de la destrucción, se había mencionado ya antes el deterioro, como la intervención de fuerzas naturales (o humanas) que significan el desgaste del objeto arquitectónico. Otro proceso importante es: *unbuilding* o des-construir. Este más que ser un ataque frontal y violento sobre la estructura es la versión inversa del proceso de construir. Pero tiene eso: el ser un proceso en términos metodológicos y selectivos y aunque la destrucción también puede ser así, el proceso de *unbuilding* tiene que ver más con el desensamblado.

En una carta que escribe Matta-Clark a Melvyn Kaufman buscando una colaboración con la Wm. Kaufman Organization le dice (citado por Pamela Lee, 2001) "*My idea is to secure a building awaiting demolition, 'he wrote' and*

'restructure' it... Since you may now have or will have such a building it may be of interest to you to be involved with an adventurous 'unbuilding' design statement". En particular las últimas palabras son significativas. Porque habla del *unbuilding* como un acto de diseño, y en última instancia se puede entender como uno de hacer arquitectura. Para Matta-Clark está claro que a través del *unbuilding* se puede también hacer arquitectura e intervenir el espacio.

Este proceso también aparece, en otra escala, en el proyecto de Rem Koolhaas para La Defense en París. (Figura 9). La idea de borrar un sector de la ciudad para dejar espacio libre para el crecimiento futuro, seguro es más un proceso de *unbuilding* que uno de destrucción (aunque en la escala arquitectónica se manifieste como destructivo) Es desmontar una zona de la ciudad y revalorar el vacío, el hueco.

En el libro S,M,L,XL Koolhaas (1998) empieza describiendo la zona de La Defense después de mencionar algunos sitios relevantes como el cementerio, la futura estación de la TGV, la Universidad de Nanterre dice: *"And everything else is plankton –the typical accumulation of undeniably inferior buildings built between the fifties and the nineties that forms the index of 20th-century architecture. Most of the older buildings were in despair. Many where social-housing blocks that were extremely unpopular. Others were office buildings like those going up all over the world– the translation of a flimsy financial formula into a concrete box with insulation and mirror-glass."* Esta es evidentemente una ridiculización al movimiento moderno, incluso el título de esta sección del libro es: *Tabula Rasa Revisited*. Además, todas las tipologías a las que se refiere, son las que típicamente están asociadas con la modernidad, el bloque de viviendas y las oficinas por ejemplo.

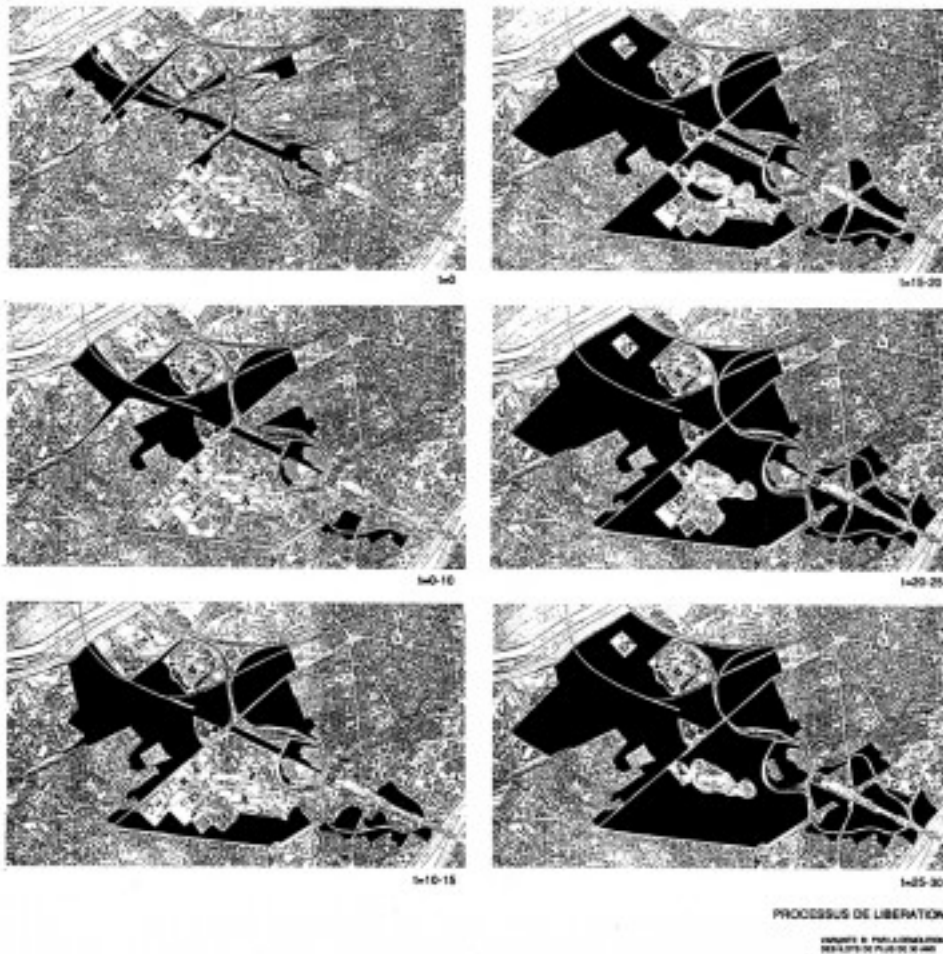


Figura 9. Rem Koolhaas. Mission Grand Axe, La Defense. 1991. Paris, Francia.

En el mismo texto, Rem Koolhaas se cuestiona *“How many of these buildings deserve eternal life? This question is essentially forbidden in Europe, where urban context is assumed to be something that should be preserved and respected, not destroyed.”* Según él, en Europa, y para el caso en el resto del mundo occidental, esa arquitectura *contextual* se piensa inviolable, porque forma parte de un patrimonio, de una historia que se supone es de preservarse. Culturalmente se asume que preservar es sinónimo de respetar y éste a su vez opuesto a destruir. La acumulación o la adición son las formas de preservar (tanto cualitativa como cuantitativamente el patrimonio). Koolhaas además dice que el problema es que la mayoría de estos edificios son insignificantes y que incluso sus materiales no están pensados para hacerlos perdurables y ahí ve otra justificación para su destrucción, desde el principio y como se dijo anteriormente esos edificios modernos pretendían perdurar, pero quizá sólo ideológicamente y no formalmente. Incluso Koolhaas utiliza el término *short-term architecture*, que puede ser mucho más claro que el de “efímero” que ha estado mucho en uso recientemente.

Así como, según Koolhaas, es un tabú destruir el patrimonio, independientemente de su calidad, también lo era plantear la solución como un proceso de arrasar y destruir, porque la *tabula rasa* también es otro de los grandes mitos y temas de la modernidad. *“But the notion of a new beginning –starting from scratch, the tabula rasa– had been a taboo ever since Le Corbusier’s brutal attempt with the Plan Voisin to scrape everything away at once. The harshness, the shock, the obvious insanity –but at the same time the incredible eloquence– of this operation closed the book on the question of the new beginning for the generations to come.”* (Koolhaas 1998). Antes de plantear una solución, Koolhaas se pregunta que pasaría si a cada edificio en la zona, de más de 25 años se le declarara sin valor y vacío. Y desde ahí propone una estrategia que no es ya del todo destructiva (al menos en la escala urbana) sino de des-construcción, o para mayor claridad, de

unbuilding. Más adelante sugiere ir *limpiando* el área en periodos de cinco años, quitando los edificios mayores a 25 años y poniendo atención en preservar aquellos que tengan algún valor particular o sentimental. Por un lado es un punto muy discutible este, porque las categorías para preservar algo serían igual de ambiguas o al menos criticables, como aquello de preservar un edificio sólo porque es viejo. Sin embargo, visto de otro punto de vista, también esto cabe en una lógica de *unbuilding* en oposición con una de destrucción como la *tabula rasa*.

“The process of erasure could be spread over time in a surreptitious way –an invisible reality. We could gradually scrape whole areas of texture off the map and in 25 years the entire area would be available. That had, for us an exhilarating and secret connection to the operation of Le Corbusier. But while Le Corbusier might have been too drastic in saying, “I scrape everything at once,” and certainly had been too drastic in removing one of the most universally admired examples of urban culture, we could argue that here such an urban culture didn’t exist, or even that this urban culture presumes this kind of elimination.” (Koolhaas, 1998). Analiza cómo volver a llenar ese mismo espacio. Aquí el vacío es una condición intermedia. Por un lado, en términos tradicionales, el vacío, si así se le quiere percibir, es una condición inicial de la arquitectura, un espacio hueco que hay que llenar con volúmenes arquitectónicos. Si lo vemos desde la perspectiva de la destrucción, el vacío es un estado final, y en el caso del proyecto para La Defense de Koolhaas es un estado intermedio.

Dice Virilio (1999) que *“La arquitectura no sólo existe en el punto omega en el que la obra alcanza su perfección, existe bastante antes y subsiste bastante después...”* Esto implica según él, que también hay muchas arquitecturas momentáneas cuando se construye (o se destruye). Y esa es otra alternativa para la movilidad en la arquitectura, ese tránsito entre diferentes estados arquitectónicos, los estados de la arquitectura aparecen

dinámicos en medio de los procesos de construcción, destrucción y *unbuilding*.

El vacío que se supone es otro de los protagonistas de la arquitectura cobra relevancia en la destrucción: primero, porque los espacios que antes eran cerrados, quedan abiertos a través de estos huecos. Lugares exentos de materialidad cuya aportación a la arquitectura es justo por ese no ser material, y por su intangibilidad que se traduce en potencia. La otra razón, porque dejan al descubierto, fuera del vestido material, la memoria del espacio. Cuando queda el espacio hueco tras la destrucción, se ve más clara la parte conceptual, y las ideas en torno a los edificios. En la época contemporánea el ejemplo más socorrido serán las torres gemelas, pero no el único. Los mismos proyectos de Matta-Clark, al estar destruidos y ser inaccesibles materialmente han potenciado la discusión al respecto más que si fueran objetos fetiche visitables. Entre las obras de Matta-Clark, hay otro proyecto: *Real Estates*. Él compró unos terrenos, residuos de las urbanizaciones en la ciudad de New York. Todos, terrenos a los que no se podía acceder desde la calle, o en caso contrario, eran al menos inutilizables y de dimensiones ridículas. Al fin y al cabo, también espacios vacíos, huecos y residuales en la trama de la ciudad. Ni siquiera son los típicos espacios olvidados urbanos, o *terrain vagues* que dice Ignasi de Solà Morales, o si lo son, están en una escala ínfima que más tiene que ver con lo arquitectónico que con lo urbano. Virilio (1999) dice en torno a los espacios residuales de la guerra: *“Las zonas bombardeadas todavía eran portadoras de una esperanza incierta; las zonas construidas recientemente no conllevan a ninguna otra esperanza que la de su destrucción futura.”* La posibilidad de recomenzar el ciclo está siempre presente o implícita en la destrucción.

En el proyecto de Rem Koolhaas también se puede hacer otra lectura, la de la modernidad contra la misma modernidad. Así como Le Corbusier proponía destruir lo que le precedía, para hacer una ciudad nueva, ahora el

tiempo ha alcanzado también a las ideas de la modernidad. Una *generación* de modernidad, se tiene que comer a la anterior para poder seguir viviendo. Así como Le Corbusier quería acabar con la ciudad antigua, ahora Koolhaas pretende demoler la ciudad moderna. Otra versión, de lo que se vio también en el atentado del WTC, el avión, uno de los símbolos de la modernidad y un aparato apreciado y ejemplar para Le Corbusier en su libro *Vers une Architecture*, destruía a otro producto del progreso moderno, el rascacielos. *“The airplane is indubitably one of the products of the most intense selection in the range of modern industry.”* (Le Corbusier, 1986).

Incluso la misma ciudad de New York, de acuerdo con Marshall Berman sirve para ejemplificar simultáneamente la modernidad y sus despojos. *“Entre los muchos símbolos e imágenes con que Nueva York ha contribuido a la cultura moderna, en los últimos años uno de los más llamativos ha sido la imagen de la ruina y la devastación modernas.”* (Berman, 2003). Afirma algo que es casi evidente, el sitio que ha estado a la vanguardia del *progreso* también es el primero en resentir sus efectos. No sólo en la escala espectacular y lo catastrófico, como en el caso del WTC, se manifiesta la destrucción en la ciudad, sino también en otra escala temporal: la del deterioro.

Pese a que en apariencia la destrucción total o parcial es la forma última de aniquilación del objeto arquitectónico, a través de algunos proyectos concretos se ha podido ver que no necesariamente es el fin de las cualidades tradicionales de la arquitectura como la permanencia o la solidez, incluso puede ser una forma de abordar esos supuestos. Además, con una mirada cautelosa se puede ver que la destrucción también es una fuerza liberadora para la arquitectura que la deja mostrarse a través de la disección y le permite verse de otro modo.

La destrucción como proceso, en primer instancia despoja en

aparición a la arquitectura de aquello que la constituye como tal, es decir, la desarquitecturaliza. Esta desarquitecturalización lleva implícitas por lo menos dos cosas, una desfuncionalización y una desformalización. Igual que en el debate tradicional a veces una precede a la otra, pueden ser simultáneas o estar totalmente desvinculadas. Evidentemente esos no son los únicos ámbitos sobre los que la destrucción incide, como se ha comentado, también afecta otras suposiciones sobre la arquitectura.

Reformalización

“He described the process of cutting the house as akin to ‘juggling’ with syntax’ and this was an apt metaphor, for the conventional signs of mediating architectural experience were scrambled to a considerable degree” (Lee, 2001). Así como Lee cita a Matta-Clark hablando de las intervenciones como un jugar con la sintaxis, Tschumi, también plantea una arquitectura de “prefijos”. La analogía con el lenguaje puede ser burda en algunos momentos, aunque en su contexto histórico tiene sentido, pero permite trasladar la situación de la destrucción y de estas intervenciones a un contexto más abstracto para el análisis.

Así como la desfuncionalización puede estar emparentada con la refuncionalización, lo mismo pasa con la desformalización que en circunstancias particulares puede ser asumida como una reformalización. Un cambio de estado físico y quizá conceptual. Esto puede ser tranquilizador, para cualquiera que se esfuerce por encontrarle un sentido utilitario a las intervenciones.

Para Bernard Tschumi, la arquitectura ha buscado su justificación y su razón de ser en el exterior, quizá por una parte, en aquello que llamamos función, su razón utilitaria, pero sobre todo en su existencia material. Hablando de arquitectura, Boullé citado por Tschumi (2001) dice: *“Will I*

define it with Vitruvian art of building? No. This definition contains a crass error. Vitruvian takes the effect for the cause. One must conceive in order to make...The art of building is thus Only a secondary art that it seems appropriate to call the scientific part of architecture.”

Esto mismo ha propiciado separación de la experiencia física y material del pensamiento arquitectónico. *“This must begin with a description of the apparent impossibility of escaping from the paradox of the Pyramid of concepts and the Labyrinth of experience, of immaterial architecture as a concept and of material architecture as presence.”* (Tschumi, 2001). La destrucción como alternativa a la construcción y como alternativa a la secuencia habitual de idea-construcción, puede ser otro camino para conciliar la propia experiencia arquitectónica además del trabajo de la profesión al momento de desarrollar un proyecto. Paradójicamente por un lado enfatiza la separación entre las ideas y conceptos con lo material, pero por otro, hace que el proceso sea bidireccional. Se altera el orden de los pasos para hacer arquitectura, pero también se modifica la forma de leer o de aprehender el espacio. De esta forma la destrucción o el proceso de *unbuilding* pueden aportar una nueva experiencia espacial y conceptual tanto a los usuarios como a los especialistas de la disciplina.

Estas razones también hacen que el tema de la liberación sea recurrente, porque es algo que se extiende a través de diversas dimensiones, y porque es otra de las potenciales facetas de la destrucción, desligándola de su condición de aniquiladora. Algunas de estas perspectivas se han discutido ya, aunque se retomará el tema para abordar las que han quedado pendientes.

La propia arquitectura suele ser un sitio de contención, ahí donde se aloja, se encierra, se modula, se distribuye, el espacio. Un lugar de compartimentación, de orden diría alguno. La destrucción del contenedor

libera al espacio y sí, es cierto, también lo devuelve al anonimato y le quita esos valores –teórico conceptuales- que le atribuimos a la arquitectura. El espacio queda volcado en un mar de anonimidad, pero liberado de la compartimentación arquitectónica. Así como en las intervenciones de Matta-Clark el objeto arquitectónico es dotado de una identidad particular, se le diferencia. El espacio contenido, por otro lado queda liberado y reconectado con el espacio exterior. Deja de tener una condición de espacio domesticado y compartimentado por la arquitectura, y se contamina con el espacio circundante.

También la materialidad de la arquitectura queda liberada. Las interacciones y relaciones entre los materiales, la lógica constructiva y las relaciones estáticas (o aparentemente estáticas) de fuerzas al interior de la estructura son liberadas. Dependiendo del ritmo de la destrucción, pero por un instante queda de manifiesto la fuerza y el peso de los materiales y del espacio. Se entiende lo que la armonía estática de un edificio terminado nos oculta, las presiones y las cargas internas a las que la gravedad y otras fuerzas someten las estructuras. Por un momento queda visible de forma tangible esa energía contenida y se manifiesta este potencial, en un derrumbe o cuando menos en la sección o en el desgajamiento de una losa o cualquier otro elemento.

El golpe destructivo es también la señal de libertad, del fin de las *responsabilidades* de esos materiales en relación a la robustez y la seguridad de un edificio en particular. “...*prefiriendo arriesgarme al impacto de los estallidos que al encierro de los escombros*” (Virilio, 1999). El espacio cerrado, desde la perspectiva humana, se torna hostil cuando no tiene la escala apropiada o cuando no funciona como protección. Sin embargo en ese mismo momento los elementos materiales del edificio quedan liberados de la responsabilidad, y quizá también, a manera de réplica, de sentido. Para Virilio, cuando el refugio (la arquitectura), es vulnerable, la intemperie es más

segura.

La destrucción es también otra forma de dotar de expresividad a los materiales y ahora sí, en un sentido más amplio, no sólo como decía Le Corbusier (1986): *“Architecture is the masterly, correct and magnificent play of masses brought together by light. Our eyes are made to see forms in light; light and shade reveal these forms...the image of these is distinct and tangible within us and without ambiguity. Is for that reason that these are beautiful forms, the most beautiful forms. Everybody is agreed as to that, the child, the savage and the metaphysician.”* Paradójicamente Le Corbusier anula la materialidad y la masa a favor de lo visible. Al hacer una defensa del volumen, lo olvida para enfatizar lo superficial, lo que refleja la luz, y hace de la luz y los ojos las únicas interfaces válidas para entender el volumen.

Dice que eso lo entiende hasta un metafísico, y sólo refuerza la idea de que, en el afán de reconocer la importancia de la masa, la olvida y se queda sólo con lo platónico de los volúmenes perfectos y reconocibles al juego de la luz y la sombra. La materialidad en la entraña de los edificios no existe para Le Corbusier, por eso para él y en general para la modernidad, las ruinas contemporáneas son tan perversas.

“The anguish about death, however only related to the phase of decomposition, for white bones did not possess the intolerable aspect of corrupted flesh. Architecture reflected these deep feelings: putrefying buildings were seen as unacceptable, but dry white ruins afforded decency and respectability.” (Tschumi, 2001). Un ejemplo que da Tschumi de esta decadencia higiénica de “huesos blancos” es el Partenón. Por otro lado está la Villa Savoye, que en su decadencia dejó ver todas esas imperfecciones materiales que Le Corbusier no quería ver en los edificios. Pero en este sentido, también esa arquitectura se liberó.

Esto es además particularmente válido en los edificios contemporáneos que están formados de una serie de capas de material a diferencia de un edificio de la antigüedad, donde tanto el acabado como el material estructural eran el mismo, como en el caso de las pirámides. La masa estaba en correspondencia con el conjunto total del edificio, había una relación clara y directa entre lo que sostenía y como era sostenido. En particular en aquellos sistemas donde todo trabajaba fundamentalmente a compresión, ya que el vector principal de esta compresión estaba directamente relacionado con la gravedad. En los edificios contemporáneos (y desde épocas anteriores), estas correlaciones ya no son tan directas o al menos, no tan evidentes. Por un lado la superposición de materiales donde unas cosas cumplen con funciones portantes y otras con la función de compartimentar el espacio o cualquier otra. Aquí la destrucción también funciona para dotar de volumen a esa arquitectura aunque sólo sea por un momento en el caso de las destrucciones violentas (o por más tiempo en procesos más extendidos). La destrucción deja claro (o si no al menos visible) todo ese material desvoluminizado por el predominio de los valores superficiales, de la materialidad de lo visible y de lo tangible. El valor atribuido a lo superficial, visible y tangible en la arquitectura, es muy lógico en el contexto contemporáneo, donde la cultura visual y lo inmediato predominan sobre otras formas de aproximarse a las cosas.

Es por eso, que cuando algo se destruye esa condición Vitruviana de la resistencia, *firmitas*, tiene el momento de demostrarse aunque sea en el instante mismo en que deja de trabajar. Es la ocasión donde se establece el contraste y el orden lógico-constructivo que tiene de manera implícita la estabilidad del edificio, se hace explícito y se deja entender más que sólo ver. Curiosamente en esos despojos, en esas ruinas, queda el edificio revelado en su materialidad, en su tridimensionalidad constructiva y no sólo en la superficialidad de los materiales y en la secuenciación de los espacios.

Podría argumentarse aquí que eso mismo también queda de manifiesto al momento de construir, que igualmente ahí se puede distinguir esa lógica. En buena medida eso es cierto; sin embargo, sería conveniente matizar las diferencias que sutilmente se ocultan. El proceso constructivo es de una lógica y de una secuencia rigurosa ya que necesita seguir un procedimiento ordenado para que los materiales vayan tomando sus posiciones, sus resistencias, sus dilataciones y contracciones. Además lo habitual es que se utilicen cosas *nuevas*, materiales recién salidos de una fábrica o de un proceso manual, materiales *novatos*, que vienen en estado puro (incluso el concreto no fraguado, aunque no es el *estado puro* del cemento y sus agregados) pero es la primera vez que formará parte de un conjunto arquitectónico. Estos materiales dependen de moldes, cimbras, medidas, plomos y reglas. Están apenas siendo sometidos, ceñidos al entramado lógico estructural y todavía no han tenido que resistir, comportarse materialmente, ni superficialmente como elementos de una construcción. Sobre todo, no están todavía contaminados por los demás materiales.

El acero, el tabique y cualquier otro material llegan por vías distintas al sitio de construcción. En cambio, en el proceso destructivo las respectivas relaciones se han establecido, los materiales se han ensuciado y mezclado, se han contaminado juntos, han colaborado. Salvo en desmontajes muy meticulosos y precisos, en un sitio de destrucción es imposible detectar con suficiente claridad la separación entre muchos de los materiales. Su polvo y sus texturas se mezclan. No son las superficies plenamente nítidas que se ven en el edificio construido, son esas entrañas que quedan de manifiesto, que no siempre se sabe a donde pertenecen, pero que por eso mismo son interesantes, porque hablan de el universo invisible del edificio, ese espacio de materialidad, aquel que no es propiamente de uso, que es inaccesible al usuario (tanto físicamente como conceptualmente en muchos casos) Aquel sitio de la materialidad donde la vista no es el mejor aliado para penetrar. Quizá el oído o el tacto en algún momento nos puedan ayudar a tener idea de

esa materialidad constructiva, pero definitivamente no la vista. Esa materialidad de las entrañas que está siempre oculta, invisible, por su propia condición de elemento en capas pero también porque como usuarios no se quiere o no se puede ver más allá de la superficie evidente.

Por eso la destrucción resulta ser un momento de verdad. En medio del escombros, de la destrucción y del desorden, también hay un instante de nitidez, de transparencia, de tangibilidad. Donde lo inútil (lo que ha sido despojado de su función utilitaria) por fin se manifiesta en una especie de desnudez material. Es ahí donde los materiales son liberados de las responsabilidades portantes y quedan expuestos como lo que son, y no como lo que deben hacer. La diferencia aquí, en la destrucción, en relación con la construcción es que esos materiales ya han sido utilizados, ya han sido sometidos al trabajo, al silencio, al secreto y ahora, después de ese trabajo y de esa contaminación entre ellos, donde no necesariamente se aprecia una frontera clara entre el acero y el concreto o entre la mampostería y los acabados. Donde ya ni la forma, ni la función, ni alguna otra categoría de este tipo les somete.

Este momento de luz, puede ser tan breve o tan largo como las demandas de la destrucción lo permitan. El momento de *verdad* puede durar hasta que la maquinaria se haga cargo de deshacerse de la *basura* resultante, de llevarla y apilarla en algún tiradero, donde se sepultará tanto la historia de un edificio o de una arquitectura, como ese breve momento de verdad, donde estos materiales empiecen a asentarse y sigan haciéndose anónimos, parte de una geología humana de desechos.

Rachel Whiteread en su obra de 1993 *House* (Figura 10), hace explícita esta liberación tanto de los materiales como del espacio. En este caso, al hacer un vaciado en negativo del espacio contenido en un objeto arquitectónico, está liberando de manera simbólica la materialidad de lo



Figura 10. Rachel Whiteread. House. 1993.

construido, de lo que encajona. El molde, que en este caso es la arquitectura misma, queda destruido. Una vez llenos los espacios de concreto, lo demás, la piel exterior y la materialidad de la arquitectura se tienen que destruir y remover. En *House*, se invierten los papeles, y aunque la 'arquitectura' (en su materialidad) se va, las relaciones espaciales y volumétricas quedan recogidas y documentadas en el sólido de concreto. Del mismo modo, el espacio vacío deja de existir, lo hueco queda lleno, pero curiosamente de este modo queda representado de forma visible. Aquí el vacío se hace protagonista al materializarse.

Lo estructural y lo material quedan evocados y referenciados por un volumen que ahora en vez de vacío es el contenido. Whiteread, en esta obra invierte el orden entre el contenido y el contenedor. Lo que contiene queda ahora delineado por su perfil y no es éste el que define el espacio. El contexto material queda registrado en este objeto que encarna el *vacío* del proyecto. Además, ese perfil que queda registrado en el objeto monolítico, hace referencia a las cosas que lo contienen, pero como ahora todo está invertido, aquello que no está ahí, el vacío, queda registrado y marcado por algo sólido y material. Por otro lado, el concreto no sólo toma el espacio de lo vacío, sino que también se apropia del lugar de la vida, de la acción y de la cotidianidad. La domesticidad queda nuevamente comprometida. El objeto arquitectónico, junto con esa domesticidad, quedan también desfuncionalizados, en ese estado congelado.

Por otro lado, la materialidad de la arquitectura sigue estando presente, esbozada y plasmada en la superficie. Ahora sí, como entendía Le Corbusier, la materialidad arquitectónica queda exclusivamente representada en lo superficial, casi como un dibujo en las diferentes caras del volumen de concreto. Sólo queda imaginar que espesor, tenían los muros que sirvieron de moldes. Queda suponer de qué estaban hechos, qué relaciones materiales tenían entre ellos, Solamente queda imaginar, porque de esa

superficie no se puede entender totalmente lo que se oculta. El objeto arquitectónico se desmaterializa en la obra de Whiteread. Otra forma más de desarquitecturizarse.

Lo curioso del caso, por otro lado, es que si bien lo material queda como algo superficial, al estar registrado, al ser lo que le da textura a la obra, se entiende por su capacidad de dar forma y de estructurar. Lo material de la arquitectura también aquí se hace evidente cuando está ausente. El edificio y sus muros, durante la vida útil del edificio quedan enmascarados por las actividades que ocurren en el interior, así lo material adquiere un valor, cuando no queda oculto por la función que el espacio que estructura tiene que cubrir, cuando el mismo mobiliario o cualquier otro tipo de ornamentación (impresa en negativo) no distrae tanto, cuando se hace menos reconocible todo aquello que en un ambiente particular oculta la materialidad de lo construido.

Gordon Matta-Clark, es alguien que conscientemente está tratando de establecer relaciones entre lo construido a través de la destrucción. Matta-Clark a través de un proceso más o menos concreto y único que es la destrucción mediante el recorte, en sus intervenciones, pone en evidencia cosas para los usuarios-espectadores, o más bien, visitantes-espectadores al establecer nuevas relaciones formales y espaciales en los proyectos.

En *Conical Intersect*, obra en París de 1975, (Figura 11) mucho del trabajo está en establecer una compleja dialéctica entre la arquitectura contemporánea con el Centro Pompidou que se está construyendo, la destrucción de un barrio histórico y la propia destrucción de un edificio que ya está desahuciado. Utiliza un edificio ya condenado a la muerte para entablar un diálogo con el entorno que le rodea, tanto físico y material en la demolición/construcción alrededor del Pompidou.



Figura 11. Gordon Matta-Clark. Conical Intersect. 1975. 27-29 Rue Beaubourg, París, Francia.

Aunque tanto los promotores del centro Pompidou, como Matta-Clark se valen de la destrucción para sus fines, éstos acaban siendo muy diferentes. Para los promotores es una cuestión de higiene, desde el planteamiento mismo del concurso, la zona de Beaubourg es un barrio degradado que necesita una limpieza tanto física como moral. Ésta es necesaria, para poder instalar ahí las instituciones propias de la modernidad, como el museo que además es de arte contemporáneo. Por un lado es un proceso económico, pero también una intervención social muy importante por el carácter moralizante, y la intención de incorporar a la modernidad, al progreso y a la higiene una zona particular de París.

El proyecto ganador de Richard Rogers y Renzo Piano, es exageradamente icónico. Llevaron al extremo “la estética del ingeniero” que como señal de progreso anuncia Le Corbusier en su libro “Hacia una arquitectura”. La construcción del Centro Pompidou es una acción de limpieza moderna, para instalar los símbolos del progreso con un lenguaje totalmente industrial, eso con las implicaciones conceptuales que tiene. La transición de un barrio de escala humana, donde las personas, tienen derecho a la individualidad; a un barrio de escala urbana, donde la única posibilidad es integrarse socialmente bajo la presión del estado, o migrar, víctima de la *gentrificación* a otro sitio.

En cambio para Matta-Clark, la destrucción está muy lejana de todo eso, aunque el edificio de *Conical Intersect* es vecino del sitio de construcción del Centro Pompidou. Para empezar, la estrategia que utilizó Matta-Clark es prácticamente artesanal, sin maquinaria pesada y sobre todo en relación con la escala de trabajo del ser humano, por llamarla de algún modo, una destrucción *in situ*, en un sentido amplio. Él está dentro del edificio en destrucción, él está expuesto a las propias condiciones del trabajo, a las fallas estructurales y sobre todo, labora directamente con aquello que destruye y recorta, a diferencia de la destrucción del resto del barrio que se

hace a través de maquinaria pesada, auxiliados por brazos mecánicos que le dan distancia al operador en relación con el trabajo que realiza. También los demolidores profesionales se valen de maquinaria (producto también de la misma modernidad que higieniza y que tiene instituciones contemporáneas que le representan) que aumentan su fuerza y su capacidad de destruir. No es una empresa realizada valiéndose sólo de la fuerza humana, sino de una versión aumentada y artificial, es la sociedad a través de trabajadores anónimos. En la intervención de Matta-Clark es él, el individuo de la destrucción.

La escala de la intervención también es totalmente diferente, por un lado el trabajo de remodelación del barrio, requiriendo a muchos empleados para el trabajo, tanto de demolición, como de reconstrucción. Mientras, el proyecto de Matta-Clark es mucho más íntimo. Parte del interior del edificio al exterior, y eso queda plasmado en el vídeo del proyecto. Mientras la destrucción del barrio es a manos de fuerzas externas, para el edificio de *Conical Intersect* las modificaciones le vienen de dentro hacia fuera, queda manifiesto explícitamente el sentido de liberación que tiene este trabajo. Las cosas que se escapan. Mientras los edificios contiguos sucumben ante el peso de las instituciones y sus máquinas, el edificio de Matta-Clark, se crece en su destrucción, se va despojando de ataduras, obligaciones y supuestos, haciéndose único antes de desaparecer inevitablemente. Las fotografías de la intervención con el Centro Pompidou en construcción al fondo, son muy elocuentes, en cuanto a la escala y a lo que representa esa sustitución de valores. (Figura 12)

Además del diálogo externo que establece Matta-Clark con las condiciones que le rodean, también hay un diálogo interno en el propio edificio. Éste ya está condenado a desaparecer, y Matta-Clark, en vez de optar por el camino evidente, trillado y cursi de tratar de “rescatar” o “revalorar” un edificio por la edad que tiene y por el hecho de ser antiguo, (la



Figura 12. Gordon Matta-Clark. Conical Intersect con el Centro Pompidou en construcción al fondo. 1975.

intervención fue hecha en un inmueble de 1699), opta por darle un valor único que nunca tuvo y que de otro modo no habría tenido. A través del recorte lleva a este edificio genérico y anónimo a una expresividad que sólo podía tener en su destrucción. Una expresividad que sólo podía salir de las entrañas.

Hay una relación con lo que dice Bernard Tschumi en sus *Advertisements for Architecture* (1976-77), sobre la sensualidad de lo que está en ruinas. (Figura 13). En una de las postales, con una fotografía del interior de la Villa Savoya Tschumi dice: *“Sensuality has been known to overcome even the most rational of buildings. Architecture is the ultimate erotic act. Carry it to excess and it will reveal both the traces of reason and the sensual experience of space. Simultaneously.”*

Ésta era quizá la única forma de que este edificio anónimo por tantos siglos cobrara sentido en su contexto, que no desapareciera o se diluyera. Lo que le *rescató* fue que Matta-Clark le dio oportunidad de comunicarse a través de su materialidad. Ante la muerte de su destrucción definitiva tuvo la posición de enfrentarse a los cambios del contexto. Cambiando su forma, desarquitecturizándolo, Matta-Clark logró liberar todo ese significado y sentido que podía tener un edificio con sus características en aquel contexto particular.

El edificio tuvo también un diálogo interno, los espacios se interconectaron, simplemente sustrayendo elementos, evitando la adición que es normalmente la primera tentación de un proyecto arquitectónico. Habitualmente se hace un encargo para incluir algo nuevo, para construir, para añadir y sumar, para crear. Aquí la tarea de sustraer, de reducir y eliminar es la que modifica profundamente el espacio, la que hace que la materialidad oculta quede de manifiesto y que sea ésta, la permanentemente negada y ocultada, la que se despliegue ante la transformación del entorno.

Sensuality has been known
to overcome even the
most rational of buildings.



VILLASAVOYE, 1965

Architecture is the ultimate erotic act.
Carry it to excess and it will reveal
both the traces of reason and the sensual
experience of space. Simultaneously.

Figura 13. Bernard Tschumi. Advertisements for Architecture. 1976-77.

En otros proyectos, como *A W-Hole House* de 1973 (Figura 14) pasa que el recorte incide directamente en la percepción del espacio y sobre todo en la toma de conciencia de los elementos materiales, los que se destruyen. El recorte lineal por los muros y en la cubierta, crea sensación de inestabilidad. Una delgada franja de material es removida de su sitio, no representa ni el cinco por ciento del volumen, sin embargo ese poco material, quitado del lugar que le corresponde se revalora, porque revela la inestabilidad de la estructura sin esa pequeña cantidad de material. Se descubre no sólo el material por sí mismo, sino también las dependencias y conexiones que se establecen entre ellos. No es sólo la relación entre la masa y lo que sostiene sino que también se hace evidente una coherencia interna que de otro modo no es apreciable. Además del valor absoluto que esta materialidad puede tener, queda al descubierto el valor relativo que tiene por su posición. Así pues, se pone en valor no sólo las condiciones propias de cada material, sino su trabajo en relación con el todo del que forma parte.

El otro efecto del recorte de *A W-Hole House*, y que también pasa en *Splitting*, es que las superficies, lo bidimensional y tangible, cobran volumen. Dejan de ser un plano visual solamente, y adquieren un espesor de verdad, se entiende otra dimensión del espacio, en el ancho de los elementos constructivos. El ataque a la superficialidad es doble. Por un lado re-materializan los elementos constructivos, los muros y se descubre que tienen un volumen, pero también le quita la plenitud a estas tipologías, en *Splitting* es quizá más evidente.

La tipología del suburbio estadounidense, de mundo idílico, de caricatura del *American Dream* después de la segunda guerra, es también sólo una superficie, un espejo y una fachada donde la sociedad estadounidense se quiere reflejar. Matta-Clark también le da volumen a los problemas de un mundo real, no el mundo plano del *American Dream*. La *gentrificación* y la degradación de los barrios. ¿Por qué será necesario

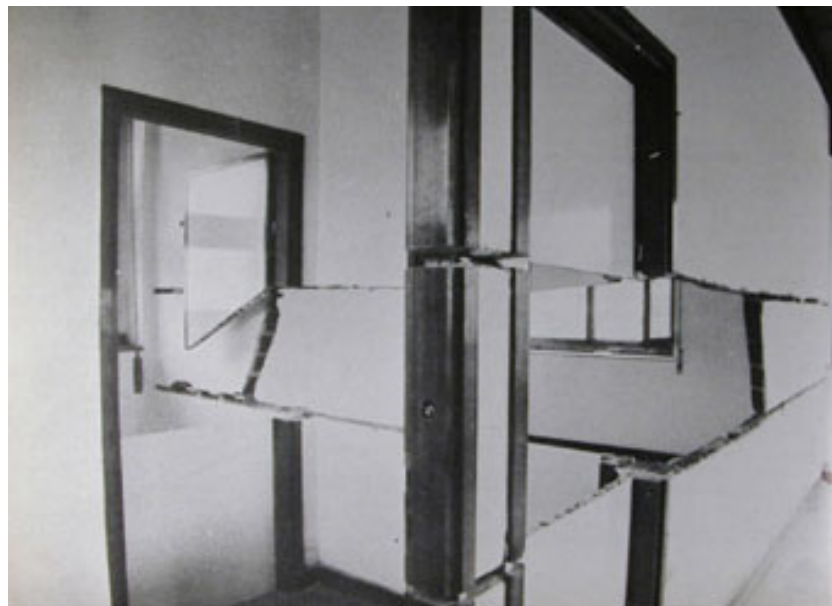


Figura 14. Gordon Matta-Clark. A W-Hole House: Datum Cuts, 1973.
Genova, Italia.

abandonar una vivienda, o un barrio en un mundo que es supuestamente ideal y la realización de un sueño?

El contrapunto a estas intervenciones de Gordon Matta-Clark, estaría además de en proyectos como el del Pompidou, o el Plan Voisin de Le Corbusier que ya se han comentado; en obras como los departamentos de *Pruitt-Ingoe* de Minoru Yamasaki, constuidos en St. Louis, Missouri en el año 1955 y demolidos en 1972. (Figura 15). Éstos también pretendían adecuar al ser humano a las nuevas necesidades del mundo contemporáneo y no a la inversa. Mientras que Le Corbusier propone utilizar la destrucción como herramienta de limpieza para empezar de nuevo, con criterios modernos. La destrucción para Yamasaki (en el caso de *Pruitt-Ingoe*) significa que una de las hipótesis de la modernidad no funcionó, o más bien es la prefiguración de lo que más tarde pasará con las Torres Gemelas del World Trade Center neoyorkino.

En el caso de *Pruitt-Ingoe*, un conjunto que simbolizaba una forma moderna de abordar el tema de la vivienda, donde el elevador y demás mecanismos facilitaban la vida, terminó convirtiéndose en aquello que negaba. El conjunto de departamentos, producto de una visión moderna sobre el modo de vivir y convivir en las ciudades sucumbió ante lo que anunciaba superar. Y así un producto de la modernidad, como *Pruitt-Ingoe* acaba destruido por ésta, al no cumplir con su propuesta ni con su visión. Es quizá este carácter revisionista de la propia modernidad, lo que hace a Charles Jenks proclamar el fin de la modernidad, cuando ésta deja de ver hacia adelante y hacia el progreso y empieza a plegarse sobre sí misma.

Más delante, a Yamasaki le volverán a recordar cómo está a merced de la misma modernidad a la que ha pretendido servir, cuando los aviones destruyan sus edificios del World Trade Center. La modernidad destruyendo a la modernidad. Mientras Matta-Clark se hizo famoso por la destrucción de



Figura 15. Minoru Yamasaki. Secuencia de la demolición de Pruitt Ingoe. Saint Louis, Missouri. 1972.

edificios anónimos, sin autor, y olvidados. Yamasaki ha pasado a la historia por el rotundo fracaso de al menos dos de sus proyectos como herramientas de modernización.

Para Le Corbusier la destrucción tiene sólo el sentido literal de la propia *tabula rasa* que propuso. Los principales argumentos en los que sustenta sus propuestas son: necesidad de *limpiar*, de crear un ambiente propicio (saludable) para el desarrollo de las actividades humanas, pero también para que entren cómodamente los instrumentos de la modernidad, como los coches y los aparatos electrodomésticos. Desde esta aproximación de limpieza y progreso, quizá la destrucción pueda convertirse en el camino por el cual la máquina tomará control de nuestros cuerpos, del mismo modo en que se metió en nuestro espacio vital durante los dos siglos anteriores. Primero entró limpiando nuestras ciudades, luego nuestras propias casas, e indudablemente la siguiente frontera es ya el propio cuerpo humano.

Tratando de entender más equilibradamente a Le Corbusier, conviene preguntar: ¿vale la pena conservar objetos arquitectónicos sólo porque son viejos o porque obedecen a una lógica anacrónica? La respuesta a esta pregunta puede ser muy valiosa si nos ayuda a revisar los criterios y argumentos que utilizamos para defender el patrimonio construido, un entorno heredado que no necesariamente tiene relación con nosotros o con las condiciones con las que habitamos. Le Corbusier al menos tuvo la visión para detectar el cambio de valores en la sociedad.

Finalmente, para cerrar con este capítulo se retomará la secuencia de la explosión en Zabriskie Point. (Figura 16). Hacia el final de la película, un estallido manda a volar por los aires la casa (un poco en sintonía con las viviendas de Frank Lloyd Wright). La secuencia es muy significativa, ya que sintetiza en buena medida, este carácter liberador de la destrucción.



Figura 16. Michelangelo Antonioni. Explosión hacia el final de Zabriskie Point. 1970.

Es una escena más bien lúdica que no tiene que ver con esas imágenes de catástrofes a las que estamos acostumbrados. Donde la destrucción es el preludio de la muerte, donde la caída de los objetos materiales anuncia el fin de la humanidad y del yo.

En *Zabriskie Point*, la explosión, una forma violenta y contundente de destruir, liberando a la arquitectura de toda esa carga moral y arquitectónica que tiene. La libera de la necesidad de ser contenedor de objetos y recuerdos, de la necesidad de ordenar el espacio, de proteger la tecnología con la que está equipada, de la obligación de trascender, de recibir mantenimiento, de ser escenario de actividades humanas. Al no almacenar más los recuerdos, queda todo un nuevo camino por delante para recorrer, como potencia. La destrucción se presenta otra vez, como potencialidad y no como culminación. Se empieza a andar a partir de ahí, la destrucción como punto de inflexión, prescindiendo de un bagaje pesado, con una carga histórica tanto familiar como social, a través de los objetos y de la forma en que están dispuestas las cosas.

El modo de realizar la secuencia de la explosión es significativo, y muy relevante para la película. Antonioni tuvo que meterse en algunas complicaciones técnicas para poder plasmarla en todo su esplendor. Explotar la casa, grabarla en cámara lenta y desde muchos ángulos a la vez. Rodarla así, para poder repetirla siempre desde un ángulo nuevo o a una velocidad distinta, para saborear el instante y apreciar los detalles que de otro modo son invisibles. Antonioni es muy explícito a la hora de volar esta casa. Una explosión que tiene realización en fracciones de segundo, es re-creada múltiples veces, desde muchos ángulos, pasando de planos alejados, hasta el detalle de ver los objetos cotidianos por el aire. Vemos la casa explotando desde diversos ángulos, casi simultáneamente. Se aprecia la casa volando y la múltiple confirmación de esta explosión, así como para no perder detalle, para corroborar que el protagonismo lo tiene la destrucción y no otra cosa,

para poder saborear el instante de *verdad*, la fracción de segundo, donde se sintetiza toda la vida de esa vivienda, donde finalmente las fuerzas internas son liberadas. La explosión también representa la fuga final del espacio la liberación que tiene éste en relación con su contenedor. Ya no más espacio cerrado, cercado, ceñido, sino ese salto liberador.

“Mal que les pese a los nostálgicos de la historia, Roma no está ya en Roma; la arquitectura no mora en la arquitectura sino en la geometría, en el espacio tiempo de los vectores; la estética de lo edificado se disimula en los efectos especiales de la máquina de la comunicación... Después de la arquitectura-escultura comienza la era de la facticidad cinematográfica, tanto en el sentido literal como en el figurado. Desde ese momento la arquitectura es ‘puro cine’ “. (Virilio, 2003). El objeto de la trascendencia, es decir la arquitectura, escapa a un destino anunciado. El objeto estático en el espacio se desplaza por infinitas trayectorias en secciones, llevándose consigo el significado y las expectativas que sobre sí se han construido. El material sigue existiendo, pero ahora ya descontextualizado y libre de las ataduras formales. Esta explosión es eso, una liberación festiva.

Más adelante Virilio (2003) dice: *“De hecho la seducción, ese conducir al distanciamiento de se ducere, toma aquí una dimensión cosmodinámica, la seducción es un rito de paso de un universo a otro, que implica una colosal partida general para toda la Humanidad...”* En esto se puede encontrar una posible respuesta al por qué las ruinas antiguas nos producen admiración, es la distancia. Pero también se entiende mejor la sensualidad del deterioro de la que Tschumi habla, eso que está deteriorado toma una distancia. Las obras de Matta-Clark son claramente ese paso cosmodinámico, rito de traslación paso de un universo a otro. Paso de lo material a lo inmaterial.

Luego del primer repaso de la explosión en *Zabriskie Point*, Antonioni pasa al detalle, dejamos la visión general de las cosas y empezamos a ver en

cámara lenta y con música (ya no el sonido de la explosión) los objetos cotidianos volando por los aires. Éstos, no se han destruido por completo para Antonioni, siguen ahí, estarán buscando nuevos albergues y quizá seguirán atándonos a la cotidianidad. En esta cámara podemos apreciar las cosas que vuelan, la ropa, los libros, la comida y todo primero en ese sentido ascendente de la explosión. En una expansión aparente (como el universo). Vemos a los objetos respirando literalmente, los libros se abren al contacto con la atmosfera. El contraste del espacio comprimido, controlado y concentrado con el espacio abierto, amplio y libre, enfatizado sobre todo, por la dinámica de la explosión en oposición con la estática de la construcción.

Antonioni, al grabar estas secuencias de la destrucción deja muy claro que lo que vuela es la casa. Lo que se desmaterializa es la construcción. No se ven pedazos claramente reconocibles de la casa, sólo escombros y desechos volando. Sin embargo los objetos cotidianos no se queman, ni se destruyen; se ven, se entienden y se liberan. La casa de la película de Antonioni, a diferencia de alguna en un terremoto, pasa directamente a la desmaterialización, existe sólo cuando explota, luego se hace evanescente y desaparece para liberar su contenido.

Todo está haciendo alusión al nomadismo que por esas mismas épocas (en las décadas de 1960 y 1970) estaban discutiendo gente como los Situacionistas, Superstudio y Archigram. Quizá esos objetos son la representación de las necesidades humanas, intelectuales (libros), de protección (ropa) y físicas, como la alimentación (comida). Pero también una invitación a desencasillar todo esto del marco arquitectónico, en los objetos vemos también las actividades que hay que liberar. Las cosas que ahora hay que cada quien ha de cargar consigo mismo (o en sí mismo) cuando no se puede depender del refugio.

También tiene que ver con la liberación de las condiciones

establecidas por la modernidad, por ese tener que ser, tanto arquitectónico (en la forma en que se tienen que expresar las cosas y el espacio), como cultural. Quizá es nuevamente la crítica al *American Dream*, pero sobre todo una revisión a todos esos valores de la posguerra

Es así que la secuencia de la destrucción también cobra volumen y se hace más profunda en la medida en que vamos revisando todas estas capas, que además están a la vista, que el mismo Antonioni va pasando una a una ante nuestros ojos y en cámara lenta.

La destrucción de la arquitectura es también la oportunidad de discutir otros valores que le deberían ser propios a esta disciplina pero que a veces quedan ocultos tras la superficie visual, y ante lo plano que el espectáculo y la temporalidad nos hacen suponer que deben ser la vida y las actividades que cotidianamente realizamos. Ante lo plano de aquello que se repite rutinariamente.

VI. CADUCIDAD Y DECADENCIA

Forma de envejecimiento

Los edificios a lo largo de su vida útil van ya anticipando lo que de ellos ha de ser en el futuro. Sus estructuras acusan de varias maneras el envejecimiento. Por un lado está el relacionado con el aspecto estilístico, o mejor dicho formal, que en términos muy simples suele entenderse como estar o no a la moda. Tiene que ver con aquellos elementos que en su morfología le vinculan inequívocamente a un periodo de tiempo particular o a unas condiciones especiales en la disciplina o de la economía del momento en que se construyó. Éste es quizá uno de los componentes básicos para el análisis, detectando en las diferentes partes, esa correspondencia con una época particular, para datar un edificio e incorporarlo a la taxonomía histórica de la arquitectura.

El paso del tiempo también se percibe en el uso que tiene el edificio en contraste con su programa y necesidades originales, que queda de manifiesto en el registro que se hace de esas variaciones a lo largo del tiempo. Se manifiesta en la acumulación de intervenciones, modificaciones, anexos, subdivisiones, instalaciones y demás cosas que se van incorporando a la infraestructura básica de un proyecto y que se van abriendo paso a través de los espacios y de la estructura propia de los edificios. Estos añadidos se notan no sólo en estructuras antiguas, (como ponerle iluminación eléctrica a las pirámides de Teotihuacán, o los conventos convertidos en oficinas, por ejemplo), sino que es algo cotidiano y que pasa en periodos relativamente breves de tiempo.

Hoy mismo, las viviendas construidas hace una década ya acusan una serie de intervenciones por la difusión masiva del Internet, de la televisión satelital, y cada vez más por la implementación de sistemas de vídeo vigilancia en atención a la “seguridad”. Todos estos añadidos que sirven como actualizaciones y adecuaciones, manifiestan el envejecimiento y el paso del

tiempo en las estructuras. Cuando se tiene que añadir algo implícitamente hay una obsolescencia.

También están todas las formas de deterioro que se han tratado anteriormente y que en su mayoría tienen que ver con el uso propio del edificio y la forma en que esto se manifiesta en el desgaste de su materialidad igual que ocurre con los factores naturales. Hay otra forma más abstracta de envejecimiento que tiene que ver con la caducidad de las ideas y del contexto que dio vida a un edificio particular. Y con este tema se empiezan a plantear cuestionamientos que atañen sobre todo a la arquitectura más reciente. En última instancia, esta caducidad es más demoledora (en sentido literal y figurado): la obsolescencia.

El problema con la arquitectura contemporánea, moderna y/o reciente es justamente, que recuerda y habla de una serie de valores e ideales que no necesariamente fueron realizados. Pone una cara al fracaso del proyecto moderno en muchos rubros. Aquí volvemos al ejemplo de *Pruitt-Ingoe* de Minoru Yamasaki que es una versión explícita de esta tragedia. Aquellas viviendas que fueron concebidas como ejemplares, como un símbolo de progreso acaban destruidas ante su fracaso para instaurar o al menos albergar un nuevo modo de vida. Otro caso, algo más dramático, o al menos más lamentable es el proyecto del *Narkomfin* del constructivista Moisei Ginzburg, en Moscú. (Figura 17). Curiosamente, dos visiones aparentemente opuestas del mundo, el capitalismo de mediados del siglo XX y el comunismo naciente de la década de los veinte tienen algunas cosas en común, un proyecto de vida truncado. Un proyecto de modernidad que no ha llegado a buen término y del que como testimonio sólo quedan algunas fotografías o en el mejor de los casos una ruina para atestiguarlo. Para *Pruitt-Ingoe* no hay ya futuro puesto que fue demolido, lo cual no necesariamente es malo, porque se ha evitado la vergüenza de estar exhibido como un fracaso.



Figura 17. Moisei Ginzburg. Azotea/terrace de Narkomfin. Moscú, 1928-32.

El caso del *Narkomfin* en Rusia es diferente. El edificio ha sido intervenido, y se ha deteriorado considerablemente hasta quedar prácticamente inhabitable. Ahora que ha caído la Unión Soviética, hay quienes buscan restaurarlo, para devolverlo a su aspecto original. Sin embargo, habría que buscar cuales podrían ser los argumentos para resucitarlo. Querrán hacer otro fetiche nostálgico e incorporarlo a la cadena de consumo como una atracción turística o será verdadera la intención de poner en valor la obra de Moisei Ginzburg.

La diferencia entre la versión capitalista y la versión comunista está en la forma en que esos proyectos se consumen y se conceptualizan para la población. Ginzburg (2007) en su libro *Estilo y época* decía: *“El nuevo estilo debe cambiar todo (sic) los aspectos de la vida, no sólo debe buscar soluciones al problema espacial de la arquitectura en sus interiores, sino que también debe extenderlas al exterior, tratando para ello las masas volumétricas de la arquitectura como un medio para encontrar una solución espacial a la ciudad en su conjunto.”* Para Ginzburg, el nuevo estilo se tenía que corresponder con un nuevo entorno social, para el cual el trabajo era el centro. *“El elemento de la vida que ha pasado al primer plano del nuevo entorno social fundamental de la modernidad (la clase obrera) es el trabajo, en la medida que representa el principal contenido de la vida en ese entorno, su símbolo unificador.”* (Ginzburg, 2007). Pero utiliza la idea de modernidad, igual que sus contrapartes occidentales.

En el caso del comunismo quedan obsoletos, primero por no haber podido desarrollar el proyecto original de abolir el modo de vida individual y de transitar a un proyecto de vida en comunidad, con cosas compartidas. Ginzburg asume que para hacer la transición al modelo socialista de vida, para pasar de la vida individualista a la común hay que hacerlo por pasos, así como aquello que él llama estilos en la arquitectura, tiene varias fases, y es un proceso lento el de transitar de uno a otro. *“Por el momento, tan sólo podemos hablar de una época*

de transición, de una fase primigenia en el desarrollo del nuevo estilo, de aquellas de sus características que ya han quedado determinadas con bastante claridad, pero que –huelga decirlo– no agotan todo el desarrollo ulterior del estilo.” (Ginzburg, 2007). Con ésto en mente, diseña el *Narkomfin*, como un espacio de transición de un modo de vida a otro, el caso es que el proyecto modernizador es truncado, y el edificio queda obsoleto porque esas actividades, esas cocinas comunes nunca pudieron ser, porque un sistema imperfecto se impuso a una sociedad y nunca se hizo el proceso de transición originalmente planteado. Queda también obsoleto porque una vez trascendidas esas ideas, una vez “derrocado” el comunismo, ni siquiera son estos edificios una representación física de una idea de vida, son sólo una imagen lamentable de un proyecto fallido que sólo remite a asociaciones incómodas.

En el caso de la arquitectura moderna en el mundo capitalista, la obsolescencia está principalmente dada por el mercado. También han caducado muchas de las ideas originales detrás de estos proyectos, pero el problema central aquí, además de las ideas es que en la sociedad de consumo, mientras estos proyectos no se renuevan, se van convirtiendo en objetos pasados de moda. Los edificios nuevos valen mientras mantengan la capacidad de insertarse en una lógica de consumo. Y el valor de los objetos de consumo está en su “novedad”, las cosas viejas no importan, se masifican y se hacen vulgares.

Muchos de estos proyectos valieron en su momento porque representaban un ideal de modernidad, de novedad. Pero en cuanto la idea de “nuevo” y de moderno se movió a otros objetos de consumo, sean máquinas, edificios o cualquier otro elemento de cultura de consumo, éstos quedaron fuera del sistema. Entonces, quedan estos edificios automáticamente despojados de esos valores e ideales y se convierten en meros cascarones evocadores de una memoria un poco vergonzosa de aquello que no se consiguió o de lo frágil y perecedero de las ideas sobre las que se edificaron. En muchos casos, puede

que estas cosas sigan sin conseguirse, pero hay otros objetos que representan la posibilidad de conseguirlo, aunque tampoco lo materialicen.

Por eso, quizá, es que en la historia reciente ha surgido el Olimpo arquitectónico, el grupo de los *starchitects*. Ellos son ahora la cara visible del consumo. Sus obras estarán vigentes mientras den la impresión de aportar esa vitalidad y esa renovación aparente del mundo del consumo. La figura del arquitecto protagonista se hace importante, por la posibilidad de consumir no sólo su obra (que ha de cumplir con las condiciones de ser emblemática o icónica), justo porque esos son los valores relevantes actualmente en el mercado que consume la obra de los *starchitects*. Los procesos de la arquitectura se mueven generalmente de manera lenta, el tiempo que transcurre desde un proyecto hasta la inauguración del edificio es de varios meses o incluso años habitualmente. Por eso el *starchitect* surge como un personaje importante, así, mientras el edificio “novedoso” se realiza, se inaugura o aparece, podemos consumir todo lo demás que produzca este personaje, sus declaraciones, opiniones, imágenes, publicaciones y discusiones. Incluso la discusión “académica” o profesional ya es parte de este consumo.

De todo esto trasluce la razón de por qué las obras contemporáneas de arquitectura se hacen obsoletas con mucha mayor velocidad que las obras del pasado más lejano. Es algo trágico que incluso los edificios más nuevos ya nacen algo viejos. Ya han sido consumidos en los medios especializados en sus variantes virtuales y constructivas antes de que el propio edificio esté culminado. Un buen ejemplo sería el de las instalaciones deportivas para eventos como los Juegos Olímpicos que forman parte de toda la estrategia de *branding* y mercadeo. Conocemos estas propuestas desde que se concursaron varios años antes del evento, las conocemos en su proceso de construcción y paradójicamente, a penas están listas, viven su cenit durante un mes que dura el evento e inmediatamente pasan al catálogo de edificios viejos, sobre todo porque estarán asociados con una fecha pasada, con un evento antiguo, no

novedoso. Siempre tendrán la etiqueta “Beijing 2008” o cualquier otra. Además en términos económicos también se convierten en un problema cuando la estrategia de reuso no ha sido planteada adecuadamente. Tras su pequeño momento de gloria, se convierten en objetos delicados, a los que es muy difícil mantener en condiciones óptimas (combatir el deterioro), y en última instancia, ni siquiera hay un motivo para mantenerlos vivos más que justificar la inversión que significaron, porque muchas de estas estructuras, en el mejor de los casos, pasaran muchos años subutilizadas.

El “patrimonio” antiguo, o digamos de forma muy genérica y arriesgada, el patrimonio del siglo XIX hacia atrás, se legitima a los ojos presentes de otras maneras. Quizá el principal elemento legitimador es el tiempo; pero es indiscriminado porque, quedan englobados tanto las obras relevantes para la historia, como muchos otros proyectos irrelevantes, que paradójicamente, al revés de lo que pasa con lo moderno, se salvan sólo por ser viejos, por ser una “antigüedad” apta para consumo, pero no necesariamente por otros valores intrínsecos.

Surge aquí un tema importante para la arquitectura reciente, una especie de dialéctica entre lo antiguo y lo contemporáneo. Curiosamente las cosas antiguas, al no ser productos de la cultura contemporánea reciente, terminan valiendo más, porque no llevan implícita la caducidad y la decadencia propias del consumo.

Los objetos antiguos se perciben como otredad. Y ese es su atractivo, pero también el camino para su apropiación, desde el siglo XIX en particular, cuando las exploraciones y las ideas científicas, posibilitan los viajes de estudio y exploración a culturas no occidentales, tanto vivas como extintas. Conforme se empieza a tener registros gráficos y la evidencia llega en forma de piezas y materiales arqueológicos surge la fascinación por eso otro. Ésta parece tener su

origen en contemplar algo lejano que no hace referencia inmediata al sistema de valores contemporáneo.

Lo intrigante en todo esto será, por qué esas ruinas antiguas inspiran respeto, mientras que las ruinas contemporáneas son repulsivas y peligrosas. La respuesta seguramente está en la distancia e idealización del pasado y de las culturas anteriores. En asumir que lo arqueológico, manifiesto en esas ruinas representa un estado original y puro, la historia del buen salvaje. Este supuesto inmediatamente marca distancia con “nuestro” presente. El presente de la “gente civilizada” que, sin embargo, reniega de su mundo, de su modernidad, de su consumo, de sus valores y por eso mismo no puede ver reflejado su fracaso en las ruinas contemporáneas, que prefiere dedicarle una mirada y una reflexión a unas ruinas antiguas, porque hablan algo que no entiende y que quizá es mejor no entender. Dice Augé (2002): *“La experiencia íntima del tiempo –y la sensación que la acompaña de haber conseguido o no superar una etapa– es más tributaria de la época en que vivimos con los demás de lo que deseáramos”*.

Quizá la ruina contemporánea tampoco se entiende tan fácilmente, pero tiene algo que el observador intuye y le aparece como repulsiva. *“Al ojear una colección de fotografías que va desde el siglo pasado hasta nuestros días, vemos en la sucesión de clisés no sólo el mundo sucede y se sucede sino, también y sobre todo, cómo se borra paulatinamente el tipo de interés que le dedicábamos”*. (Virilio, 2003). Así como Virilio habla de las fotografías, también pasa con la imagen de los despojos de edificios recientes. Cuando no es posible deshacerse de las ruinas contemporáneas es mejor, o al menos más fácil migrar y abandonarlas. Suele ser más cómodo construir algo nuevo que tratar de construir sobre el deterioro o lo viejo. Mejor dejar *terrain vagues* en el medio de la ciudad, crear muchos limbos, que confrontar las ruinas de la sociedad contemporánea. Más fácil tratar de olvidar que dar cara a esos objetos que la sociedad ha ido abandonando.

La ruina contemporánea tiene su lenguaje, sus características, sus capas y sus habitantes. Estos lugares ruinosos, cuando no están abandonados, están habitados por los marginados de la sociedad, por la gente que igual que estos edificios-institución han caído en el olvido y es preferible que estén ocultos.

Estos edificios ruinosos contemporáneos generalmente pertenecen a tipologías relativamente recientes, hospitales, fábricas, vivienda de interés social, infraestructura de transporte. Los mismos lugares que a finales del siglo XIX y durante el siglo XX eran la señal del progreso, son ahora los recordatorios de un fracaso en el proyecto modernizante de la cultura contemporánea. La mayoría de las ciudades tienen esos espacios de infraestructura abandonada, recordatorio de un pasado fulgurante y un futuro promisorio que no se materializó. Una imagen muy poderosa es el “sarcófago” de Chernobyl. El comunismo, la energía atómica, el progreso, quedaron sepultados literalmente, bajo el peso del concreto, pero sobre todo, el peso del fracaso y la tragedia. Por eso fue necesario mejor enterrarlo. Junto con la caída de las grandes narrativas que anuncia la posmodernidad, cayeron también los símbolos edificados del progreso.

La ruina antigua siempre será segura porque es distante, porque nos invita a hacer cuestionamientos ajenos a nosotros mismos, cuestionamos un pasado inexacto, que por definición está plagado de dudas, pero definitivamente desprovisto de una experiencia física y material, que eso sí tiene nuestro entorno ruinoso. Además, la ruina antigua tiene otro mérito a nuestros ojos, la supervivencia. El haber llegado a nuestros días, es decir, el haber permanecido “inalterable” (sólo en apariencia) al devenir de la historia, de las formas de pensar, de los proyectos humanos. La ruina antigua da la impresión de haber superado las ideas y las civilizaciones que la construyeron, es como si se hubiera hecho salvaje (des-domesticado) por sí misma. Si las ruinas antiguas se han independizado de la tutela humana, ya no son nuestra responsabilidad, y

por eso, no tenemos que preocuparnos por lo que éstas puedan decir de nosotros mismos. En cambio, las ruinas contemporáneas, parecen buscar todavía la tutela de los humanos que las crearon, de la sociedad que las abandonó. Cuesta mucho verlas y entenderlas, porque se asume que todavía hay una relación reciente, implícita que no ha podido ser superada. Las ruinas antiguas nos distraen del presente, hacen que se olviden los problemas contemporáneos.

La magia se pierde en buena medida con la cotidianidad. Eso que se repite y que está inequívocamente asociado con la rutina. Estos lugares ruinosos nuestros están recordando el re-pasar de las cosas, no tanto en un sentido cíclico del tiempo, sino más en una reiteración y una recurrencia: el no poder salir de lo cotidiano. Las ruinas en cambio, son una ventana a lo no cotidiano, que es ajeno, que no está re-pasado y, por tanto, no está desgastado, ni consumido. Una de las razones para tener esta sensación de recurrencia, en oposición a una idea cíclica del tiempo, está quizá en la desconexión con la naturaleza. En la vida urbana desarraigada del mundo “natural”, la percepción de ciclos es más difícil, sobre todo, porque la batalla del ser humano con la naturaleza finalmente pareciera estar siendo ganada por la razón.

Las cuestiones climáticas y lumínicas en relación a la posición geográfica de las ciudades son quizá las primeras cosas que caen. Con la energía eléctrica, es irrelevante si el sol se pone temprano o tarde, del mismo modo, los sistemas de calefacción y aire acondicionado obvian los cambios exteriores, además de que el habitante urbano es sobre todo un habitante de interiores. Rota esta relación primaria, es muy difícil tener un entendimiento cíclico del tiempo. La evidencia que nos resta es la del propio cuerpo que en general tiene una progresión lineal hacia el envejecimiento y la muerte. Y esta experiencia “natural” que queda, la del propio cuerpo, sólo enfatiza la idea moderna de progreso y de movimiento lineal y crea una situación de estrés existencial.

La decadencia de los edificios contemporáneos y la percepción que de ellos tenemos está mediada por la propia experiencia corpórea, que es de las pocas cosas que quedan de la relación con el mundo natural y está ya en proceso de ser absorbida irremediablemente por la tecnología. *“The BwO: it is already under way the moment the body has had enough of organs and wants to slough them off, or loses them. A long procession. The hypochondriac body: the organs are destroyed, the damage has already been done, nothing happens anymore. ‘Miss X claims that she no longer has a brain or nerves or chest or stomach or guts. All she has left is the skin and bones of a disorganized body”.* (Deleuze & Guattari, 2005). Por un lado está el cuerpo sin órganos, y la superficialización de la experiencia, por otro la mediación de los objetos tecnológicos que hacen de interfase, pero se pierde gradualmente esa relación con el entorno natural, por eso la destrucción de las empresas humanas y de sus edificios hoy en día son sólo una anticipación de la propia muerte, lo cual es difícil de aceptar y parece ser que la negación es la estrategia a seguir.

Otra razón para que la ruina antigua maraville, es que lleva implícita otra lectura del tiempo, tanto cualitativa como cuantitativamente. Merecen este respeto, porque han “trascendido” en el tiempo. Porque podemos atestiguar el legado de otra época a través de estas estructuras, porque en apariencia no han caducado. Siguen existiendo en una forma reconocible. Aunque en términos más realistas han caducado desde hace mucho, ya que no tienen una vigencia real en el mundo, son referentes agotados porque no cumplen ya con su función socio-cultural en su entramado original ya que ahora son elementos susceptibles de reinterpretación, re-nominalización, y de una taxonomía que permite su apropiación para fines comerciales contemporáneos.

Los proyectos, entre más nuevos, menos tiempo de vida podemos anticiparles. Es un proceso acelerado. Si bien en el pasado, ya no era necesario que los proyectos se materializaran, eso se ha enfatizado hoy en día. Las ideas arquitectónicas se intercambian y dan a conocer por muchos canales,

virtuales, impresos, orales, sin embargo la visita y la percepción en tiempo real y tangible del espacio se va diluyendo. Entre más se difunden los proyectos arquitectónicos, sus imágenes, etc., menor es la necesidad de vivir, recorrer y experimentar esa arquitectura. Los proyectos llegan agotados al momento de materializarse, y a este paso acelerado, hasta la destrucción será obsoleta pronto, ya no será siquiera necesario construir algo para terminar y acabar destruyéndolo. La experiencia de la arquitectura está mediada cada vez por más filtros. Para el espectador familiarizado con la disciplina, el consumo de la discusión, las imágenes, planos y reseñas influyen en su capacidad de percepción, y casi inevitablemente haciendo innecesario conocer el espacio para poder interpretarlo o entenderlo. Pasa que los edificios llegan a ser más visitables (y visitados) a través de las publicaciones que en el espacio tangible, las fotos muestran lugares que luego en la realidad son inaccesibles por pretendidas razones de seguridad o cualquier otra. Para el espectador no especializado, el edificio está agotado *a priori*. Se sabe ya desde el principio que la espectacularidad de un edificio sólo dura unos breves instantes, cuando se le ve por primera vez, después se convierte también en una escenografía más, irrelevante.

Los proyectos que se construyen además ya son obsoletos desde siempre, por el tiempo que transcurre entre su concepción y su construcción. Los edificios recién construidos son una manifestación material diferida de unas ideas concebidas en algún momento del pasado. Este lapso de tiempo entre el pensar o idear y el estar hecho cada vez se torna más abismal, sobre todo considerando que un cambio en los parámetros de alguna definición (por ejemplo en programas de historia explícita) puede dejar ver “otro proyecto” casi en tiempo real en los monitores de las computadoras y probar muchas variantes antes de tomar una decisión. Al momento de hacer un proyecto, ya se le ha visto modificado y alterado en su forma, ya no se puede concebir como algo “puro”.

Los proyectos que se construyen ahora son imágenes del pasado. El trabajo de la arquitectura está desplazándose cada vez más del construir y el hacer al especular, al idear y al virtualizar. La destrucción, al menos en términos conceptuales, está ya implícita desde la creación de algún proyecto. El edificio inicia su envejecimiento apenas se piensa. No es necesario estar hecho para ser deshecho. Ahora la decadencia alcanza más rápido a la arquitectura porque se gesta junto con el propio proyecto y ya le es intrínseca. No sólo el edificio sino la representación que de él se hace es rastreable y ubicable en un punto cronológico. La representación misma ya se vincula con determinados contextos o con algún software en particular.

Los proyectos contemporáneos también tienden a caducar con mayor rapidez, por la forma en que se distribuye la información, se contamina y colabora. La difusión tomaba más tiempo antes y era menos detallada. Ahora las imágenes son abundantes y las ideas no tienen una génesis muy clara, es un proceso incestuoso en el que cada proyecto nuevo incorpora, conciente o inconcientemente otras cosas que pasan simultáneamente. Cuando se ve un proyecto nuevo, se ve también la genealogía a la que pertenece en el contexto contemporáneo, tanto en términos conceptuales, como de hardware y software. Teniendo suficientes referentes, los proyectos nuevos (salvo alguna excepción) dan la impresión de haber sido vistos antes. Aunque estén recién diseñados, son descendientes de una genealogía que generalmente pesa mucho y los hace viejos de forma acelerada.

La relación del mundo contemporáneo con las ruinas, tampoco es tan inocente como parece. El mercado también trata de incorporarlos a las cadenas de consumo, ya sea asignándoles nuevos valores o historias, o rebautizándolos como objetos de colección, únicos, maravillas del mundo, patrimonio de la humanidad. El consumo se aprovecha así de la sensación de *otredad* y del distanciamiento que producen. Este distanciamiento se equipara a la novedad y de esta manera se pretende insertarlos en el ciclo de consumo.

Edificio basura

La fábrica de nostalgias nos impide apreciar lo más reciente e identificarnos con los objetos cercanos temporalmente, que son basura. Como las construcciones recientes en lo general no constituyen un elemento de identidad (o no se acepta como tal), se destruyen. Como un producto cultural más, es natural que la arquitectura también manifieste y sufra de las condiciones del mercado en el entorno capitalista en el que se encuentra inmersa. Además de todas las causas ya mencionadas, relacionadas con la destrucción entran en cuestión otros valores de tipo económico que determinan el valor de un edificio, la vida útil y la capacidad de permanencia, en función de su utilidad o valor, -ya ni siquiera funcionales, formales, urbanos- sino económicos. Esto tiene muchas repercusiones, no todas son negativas, pero definitivamente las que más peso han tenido y siguen teniendo en el entorno social son éstas: además del valor propio de los edificios, ahora prevalece el valor del suelo. *“La demolición moderna es un comercio organizado que pretende crear un solar.”* (Lynch, 2005). El soporte sobre el que la arquitectura se realizaba puede ser mucho más valioso que cualquier cosa que esté sobre éste, y así se dicta el destino no sólo de muchas obras arquitectónicas sino sobre todo de la gente que las habita y las utiliza.

Por otro lado, destruir y desechar, es un lujo que según Lynch (2005), sólo ocurre *“En las sociedades reales del pasado o del presente, en las que la escasez de materias es la norma, desechar cosas es una forma muy conocida de demostrar poder,...”* Más adelante el mismo Lynch dice: *“La destrucción puede ser algo más que un reforzamiento de status. Destrozar es un placer innegable. Es un proceso de hacer que las cosas se nos sometan, lo cual tal vez fue una emoción útil en los primeros estadios de la evolución.”* La primera referencia que podemos hacer es con Tschumi y el pensar por un lado en la sensualidad del deterioro y por otro en el placer de destruir. La destrucción y el deterioro se hacen también atractivos por eso, cuando son una acción

intencionada, y cuando el que la ejecuta encuentra placer en el sometimiento de las estructuras. *“Nos gusta romper cosas, en especial materiales artificiales como el vidrio y la cerámica, que se hacen pedazos tan bruscamente y de forma irreversible.”* (Lynch, 2005). Esos materiales que menciona Lynch son los propios de la modernidad. En las pocas situaciones en que hay una confrontación con esas ruinas modernas, o con los objetos abandonados, es para destruir esos materiales, que Tschumi dice son perecederos, y demostrar supremacía sobre lo caduco.

Pareciera que la arquitectura también puede tener su propio proceso de chatarrización, como los vehículos y otros productos recientes. La chatarrización de la arquitectura significa, además de su deterioro físico, material y funcional, su pasar de moda. Los edificios chatarrizados ya no representan nada (pro)positivo, son objetos obsoletos. En algunos casos por razones propias, pero la mayoría de las veces por una interacción entre su medio y sus usuarios. Son edificios en un entorno degradado y esta degradación generalmente está asociada con la economía más que con otros procesos. El deterioro económico es sucedido por el deterioro de la estructura social y esto queda manifiesto en la chatarrización de los edificios. A primeras luces puede parecer que es sólo la falta de mantenimiento; sin embargo, es una degradación que incluye más ámbitos, aunque ese mismo deterioro puede crear zonas de libertad, así como los niños suelen jugar entre las ruinas o los descampados, estos espacios ruinosos son zonas donde las exigencias sociales se relajan. En los sitios en torno a las ruinas, donde las estructuras han fallado, no hay jerarquía, ni verticalidad.

“El deterioro es un proceso esencial en todo el sistema de la vida, indispensable, sólo cuando se le bloquea o cuando genera material a una tasa de un tipo que no puede ser asimilado.” (Lynch, 2005).

Beneficiarios de la decadencia

En este contexto surgen procesos como el de la gentrificación, donde se desplaza a la población de un sitio, sin importar el arraigo que puedan tener a otros sitios menos valiosos en términos especulativos y económicos. La gentrificación suele ser una re-marginalización. Poblaciones que habitualmente estuvieron en las orillas o en condiciones no tan favorables, pero cuyo territorio, en virtud de movimientos económicos o humanos se presenta ahora como aprovechable. Lo importante aquí es que son el territorio y el suelo los que tienen salvación, y poco más. Quizá algo de la arquitectura pueda rescatarse, pero nunca en las condiciones en que está, sino sólo a través de un proceso de reordenación.

“Los marxistas dicen que el capitalismo necesita una constante aceleración del deterioro y el abandono con el fin de mantener la escasez de bienes. La escasez, añadida a la inflación artificial del deseo del consumidor, aumentan la producción de materiales y mantiene la tasa de beneficios frente a su progresiva tendencia a caer” (Lynch, 2005). La reasignación de significado suele consistir en construirle una identidad nueva al espacio, una versión ligera de los procesos que en verdad hayan pasado ahí. Y desde luego, prescindiendo de los momentos dramáticos de expulsión de la gente y de las actividades que originalmente ocurrían ahí. Los espacios en el mejor de los casos se salvan parcialmente, pero no las redes sociales, ni las actividades económicas. Se toma prestada una identidad y el préstamo está muy representado por la arquitectura que sobrevive y que se modifica. Gradualmente ésta también va cediendo su espacio a nuevas edificaciones o a intervenciones mucho más intensas, sobre todo en atención de la re-densificación que permite que un proceso de estos sea mucho más rentable.

Así por un lado, se fagotizan arquitecturas, edificios, espacios y se reconvierten. Los lugares marginales se reciclan, pero no en términos formales,

o culturales, sino casi exclusivamente en términos económicos. El edificio basura y marginal puede resucitar brevemente, pero sólo a través de procesos económicos, pocas veces a través de procesos culturales o sociales que suelen ser más la excepción que la regla.

En estas circunstancias los edificios que sobreviven terminan siendo sólo el soporte estructural de una imagen hacia el exterior. La estructura interna se conserva, pero el aspecto exterior está siendo permanentemente modificado, para que pueda ser consumido. Los antros y los aparadores de las tiendas son ejemplos de esta constante “renovación” visual y de estar siendo remozados permanentemente. En contraste con las ciudades palimpsesto antiguas, que se estratifican verticalmente y donde una capa se construye sobre la otra, y pese a que no necesariamente tengan relación entre ellas, sí hay por lo menos una relación estructural; en las ciudades contemporáneas el proceso es horizontal y es más una estratificación superficial, porque las capas no sobreviven, se niegan las unas a las otras y transcurren más que en el espacio en el tiempo. Otra forma de negar la materialidad de la arquitectura.

Los edificios nuevos que se construyen en estas zonas, tienen que tener una narrativa o un “cuento” que los sustente. Antes el concepto estaba en la tipología del edificio, en su solución formal y espacial. Ahora el concepto se ha trasladado a una ficción, una historia que del edificio se cuenta para que pueda ser atractivo y que puede ser reinventada las veces que sea necesaria.

Lynch (2005) distingue entre deterioro y deteriorado: *“He intentado no perderme al utilizar ‘deterioro’ [wasting] para referirme al proceso y ‘deteriorado’ [wasteful] para la idea moral, y ninguno de los dos cuando quiero ser más general”*. El deterioro según él es un proceso natural y normal, pero “deteriorado” es una idea moral, más adelante dice: *“El deterioro implica negligencia o fallos humanos”*. Se confirma la idea de que los sitios decadentes nos recuerdan los errores y las fallas de un progreso escurridizo, por eso son penosos esos

espacios y los únicos que los pueden habitar son los marginados, porque ya desde el principio estaban fuera de la modernidad, o porque ésta misma los ha ido excluyendo. Sólo los que han quedado desplazados pueden habitar regularmente estos espacios. En este contexto, el objeto arquitectónico queda despreciado y repudiado, porque ha caído fuera de los preceptos morales de la sociedad.

Lynch sigue abundando en el tema y hace una diferencia entre el abandono y la decadencia. No son lo mismo, pero el primero puede terminar en lo segundo. Al abandono le sigue la decadencia cuando esa disminución progresiva de valor y vitalidad es significativa. De cualquier modo no necesariamente tienen que estar relacionados. El abandono mismo, puede ser algo positivo cuando representa una liberación. Incluso el mismo deterioro, es una forma de escapar al tiempo lineal y racional moderno. Los edificios marginales también acaban estando fuera de la ley y dejan de cumplir con el tributo al estado y con la normativa de construcción.

El hecho de tratar de olvidar o borrar de la memoria los espacios deteriorados en las ciudades, no los desaparece y la ocultación es sólo ficticia, porque periódicamente reaparecen, con todas sus asociaciones culturales, como recordatorios. Hablando de su barrio en el Bronx, y de cómo los edificios “modernos” de su infancia eran destruidos para dar paso a una autopista, Berman (2003) dice: *“Al ver cómo era derribado uno de los más encantadores de esos edificios para dejar paso a la autopista, sentí una tristeza que, ahora puedo verlo, es endémica de la vida moderna. Pues a menudo el precio de avanzar y expandir la modernidad es la destrucción no sólo de instituciones y ambientes ‘tradicionales’ y ‘premodernos’ sino también –y aquí reside la tragedia– de todo lo más vital y hermoso del propio mundo moderno.”*

Así, aunque se trate de olvidar y ocultar las cosas que han quedado detrás, la tristeza y el desencanto son recurrentes. Originalmente el sacrificio

modernizador al destruir las ciudades antiguas, tenía justificación, en el progreso y en la mejora de las condiciones de vida, en las expectativas que se habían creado. Al cabo de los años, cuando la modernidad se ha hecho destructiva, se pierde el punto de referencia. Se prescindió del pasado cuando se decidió construir la ciudad moderna, ahora se destruye el futuro que estaba representado en las instituciones, formas y edificios recientes.

En contrapunto, un ejemplo de abandono y deterioro en un sentido *positivo* sería el proyecto de Toyo Ito, *U-House* de 1976 en Tokio y demolida en 1997. (Figura 18). Esta casa la hizo el arquitecto para su hermana cuando ésta enviudó. Ahí vivió ella con sus hijas, cuando ellas estaban pequeñas. El objetivo principal de la casa tenía que ver con el duelo y con renovarse. Tiene forma de “U” en los extremos están las zonas privadas y en la parte curva los sitios públicos. Es un espacio introvertido con pocas ventanas y las que hay miran a un patio interior. Pese a que el espacio es continuo, una planta libre, no deja de ser misterioso (Figura 19), como está curvo todo el tiempo se oculta algo, pero también, como en las obras de Di Chirico, hay una luz mística que proviene de una localización no totalmente clara.

El vacío es triplemente importante. Por un lado, el vacío que dejó el esposo/padre que es el que está ordenando la vida de su familia, luego el hueco que a manera de patio queda al centro de la casa, y finalmente el vacío del espacio interior común. El periodo útil de la vivienda fue aquel en el que promovió la vida familiar y les ayudó a superar el duelo. Cuando las niñas crecieron y salieron de la casa familiar, la madre también dejó la vivienda. La casa fue primero abandonada, de forma conciente por sus usuarias. A esto le siguió el natural proceso de deterioro y finalmente la vivienda fue demolida.

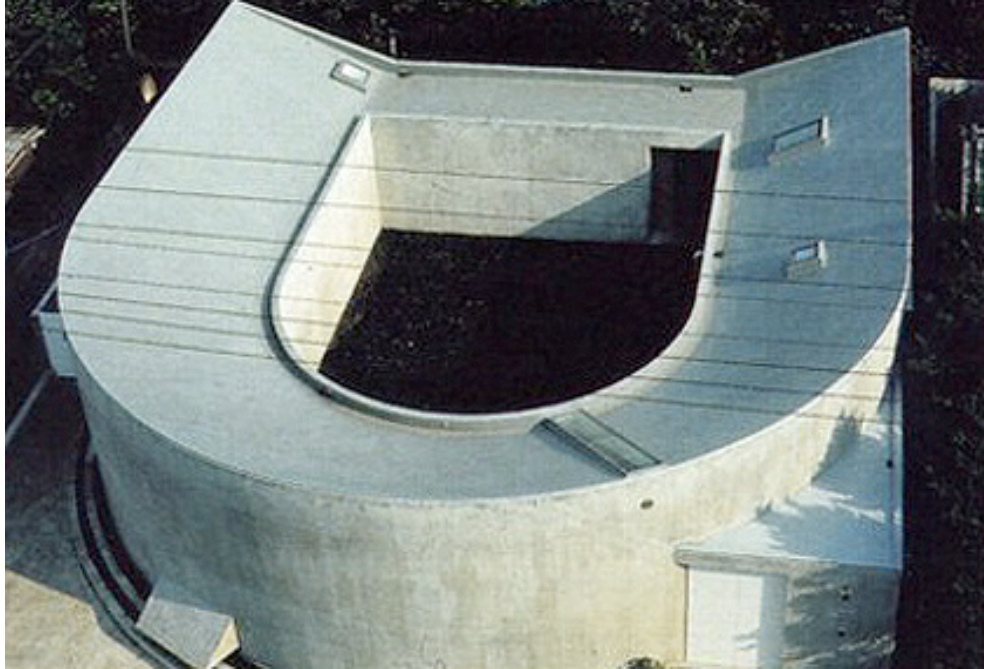


Figura 18. Toyo Ito. U-House. Tokio 1976-1997.



Figura 19. Toyo Ito. Interior U-House. Tokio 1976-1997.

Sin embargo, aquí el abandono y la demolición no tiene ese carácter luctuoso o de fracaso que otras obras modernas tienen. Por el contrario, se abre otro camino para la arquitectura, el de tener una vida útil programada, una fecha para su desenlace y llegar al final con dignidad al haber cumplido con sus objetivos. La *U-House* fue un espacio catalizador del duelo de la familia, les arropó y protegió durante esa etapa, casi como en una condición embrionaria, antes de dejarles salir al mundo. Las tres habitantes dejaron ahí el lastre del dolor y del sufrimiento y el propio edificio, también lo manifestó a través de su estructura. Superada una etapa, el edificio terminó su vida útil con dignidad. A diferencia de las ruinas modernas, que han sido abandonadas por su fracaso, el abandono de la *U-House* fue señal de un éxito y de una superación.

Entre las consideraciones que hacen diferente el caso de la *U-House* con los edificios industriales abandonados y todo eso que ha sido llamado ruina contemporánea, es que la casa fue abandonada conscientemente, al final de un ciclo de vida útil. Muchos de los otros edificios han sido abandonados al final de ciclos económicos o políticos, pero no en momentos de superación, sino en momentos de crisis. Han sido abandonados como el que deja el barco que se hunde, en cambio el abandono de la *U-House*, fue más una liberación.

El hecho de que la demolición de la casa no haya sido inmediata ha sido la ocasión para apreciar el deterioro que absorbe gradualmente la estructura. (Figura 20). La vegetación se apodera de las superficies exteriores, las cubiertas empiezan a colapsar, y la luz y los elementos naturales se apoderan del espacio interior. Los materiales humildemente se muestran percederos y caducos. No viven un deterioro de vergüenza, sino de liberación y de re-integración con la naturaleza, sin pretensión alguna de trascendencia.



Figura 20. Toyo Ito. U-House abandonada. Tokio.

La *U-House* fue una arquitectura con fines concretos, sin ambiciones desorbitadas ni moralizantes, sino con objetivos claros e independientes de los de permanencia y durabilidad. La propia casa es un espacio de tránsito, pero no sólo espacial (al ser principalmente un corredor), sino temporal, para pasar de una etapa a la siguiente de la mejor manera.

Temporalidad de la construcción y de la destrucción

Siendo el tiempo una de las características que más se han comentado quedan todavía pendientes por abordar algunas cosas que le son relativas. Se ha dicho que la arquitectura suele tener el compromiso implícito de perdurar en el tiempo, de ser *eterna*, ya que éste es uno de los valores que a través del tiempo ha adquirido: sobrevivir. Muchos de los edificios antiguos son valiosos por ser supervivientes más que por sus características arquitectónicas, formales, o espaciales. Los edificios antiguos acaban en buena medida perteneciendo a la categoría de supervivientes y eso, a veces para bien y otras para mal, los hace valiosos, porque cumplen con ese pre-requisito de la perdurabilidad.

Por otro lado, a los edificios de arquitectura, los que son relevantes para el recuento teórico-histórico de la disciplina, tienen que cumplir también con la *atemporalidad* es decir, con trascender en términos conceptuales, seguir vigentes, no sólo no decaer, sino conservar la dignidad y una postura en su contexto. Debe parecer que el tiempo no pasa por ellos, es decir, que las modas no transcurren y que están en una categoría superior, o dicho más precisamente, al margen de los vaivenes de lo superficial y lo perecedero. Tienen que manifestarse como auténticos en sus condiciones y sus cualidades, de ser posible como únicos.

La *atemporalidad* también quiere decir que el edificio es un elemento autocontenido y de ser necesario auto referenciado, independientemente de lo que el tiempo le haga a su entorno. Es un edificio que puede hablar de las

condiciones en las que se hizo, pero puede y debe ser explicable a través de sí mismo y su propio sistema de referencias. Las edificaciones tienen que cumplir con sobrevivir y la arquitectura además con ser *atemporal*.

Éstos, son requisitos desde el comienzo. Pero hay dos variables que se olvidan, sobre todo porque los edificios se consideran como algo fijo (inmueble). Primero, que el edificio tiene un principio y un fin, que se toman su propio tiempo. Que el estado “terminado” o “completo” sólo es una fase intermedia de un proceso mucho más amplio. Es cierto que esta fase intermedia puede ser la más duradera o más memorable, pero no necesariamente la más significativa ni la que tenga más repercusiones. La construcción es un proceso, que en ocasiones ha tomado generaciones o que por otro lado puede ser relativamente breve, dependiendo de la urgencia, el dinero y la forma de construirlo. Pero este tiempo es casi invariablemente el tiempo de la razón.

La construcción es siempre una serie de pasos de ordenación y de lógica. Tiene que tener una secuencia más o menos precisa para que las relaciones materiales (primero) y quizá luego las espaciales se establezcan. Un proceso donde gradualmente ha de ir apareciendo lo construido, donde la prioridad va de armar una estructura a establecer el edificio. Donde se suele partir de abajo hacia arriba, obedeciendo también a una lógica gravitacional, un aceptarse anclado y conectado y donde hay cosas que no se pueden saltar ni desordenar. El espacio de la construcción a veces puede parecer el sitio del desorden, pero es todo un engaño, lo que vemos en los sitios en construcción, son momentos, instantáneas de una coreografía lógica, racional, precisa que busca construir.

La construcción tiene su temporalidad y ésta, es gradual, pero el espejismo de la novedad deja más lugar para la expectativa y las interrogantes. Con la construcción se es más tolerante, porque se entiende que es algo edificativo, tanto en el sentido constructivo, como en el sentido emocional o moral. Construir es edificante. Los sitios de construcción son lugares de

trabajo, por eso se disculpa el aparente desorden, se asume que eso no queda así, no es una condición permanente, es sólo una fase intermedia en lo que las piezas y los materiales encuentran su lugar en el sistema y en la construcción.

Sin embargo, cualquier obra que se pare o se detenga, inmediatamente es ruina. No hay transición posible, lo que no se mueve hacia delante, no debe quedarse quieto. Lo incompleto no aspira a la permanencia ni a la atemporalidad. Lo inconcluso es víctima de la desolación y del deterioro inmediatamente, sin mediación, ni tolerancia. La licencia que tiene lo que se construye queda inmediatamente revocada en cuanto se detiene. Otra alegoría más en las ideas de progreso tan socorridas en el siglo precedente.

Hay también otro tiempo, el de la destrucción, el que es catastrófico, repentino y sorpresivo. Éste satisface al menos las expectativas de espectáculo, ya sea algo inesperado como en el caso del WTC neoyorkino, o como esas demoliciones controladas en las que en cosa de segundos de desploma un edificio de gran tamaño. Incluso los casos más “aburridos” tienen algo de encanto, cuando la pala mecánica da el primer golpe e inmediatamente hace inoperante y obsoleta la relación formal, estructural de los elementos constructivos. Esos instantes de colapso, además de tener el efecto liberador que ya se ha comentado, tienen una característica de alterar el estado físico de la materia. La materia que colapsa pierde la solidez y se hace fluida, pasa del estado habitable al de basura, pero también del sólido (en cuanto resistente), a lo líquido (inestable) y eventualmente a lo gaseoso al cubrir el colapso en una nube de polvo.

No sólo lo espacial sino lo temporal es importante para entender los edificios. Parece que hay varias temporalidades para ellos, el tiempo no transcurre igual para cada una de las fases de vida de una edificación. El tiempo se tensa y relaja diferente desde las fases de planeación, la construcción, la vida útil con la amenaza permanente del deterioro y la destrucción; y en medio

de todos éstos las intervenciones y modificaciones que puedan pasar. Los momentos de cambio de estado tienen un tiempo o son memorables, porque son hitos. Eso de “memorable”, también hay que matizarlo, porque al cabo de pocas generaciones también puede hacerse irrelevante y en la práctica también ocurre mientras el edificio está funcionando. Luego hay un tiempo dilatado en el que el edificio se convierte en una escenografía de las actividades humanas, ahí el tiempo transcurre a otro ritmo, y siempre que no haya novedades o eventos que reseñar, el tiempo parece no transcurrir demasiado por las estructuras.

Está también el contraste marcado entre el tiempo de construir y el tiempo de demoler. El enfrentamiento de lo súbito contra lo gradual. La idea del desaparecer estrepitoso del desformalizarse, porque, tras la explosión, queda también mucho tiempo de remoción de escombros, pero eso ya no parece ser edificio, eso saltó directamente a ser basura y el mover los escombros es como mover cualquier otro deshecho. Además es un procedimiento puramente físico, es trasladar la basura de un sitio visible a uno “invisible”, un proceso de ocultación. Es higienizante, de limpieza del territorio, del terreno; que al final es el que tendrá valor.

En una demolición de éstas, explosiva, no sólo es el edificio el que se comprime, es sobre todo el tiempo. Ese tiempo tan breve es un momento de desracionalización. De aprovechar la fuerza de la gravedad para traer abajo un edificio. Por eso es conveniente diferenciar entre destruir y *unbuild* (desconstruir). Son procesos muy diferentes.

En una demolición explosiva no se puede aprehender todo el espectáculo, por eso la filmación y repetición del evento juegan un papel. El verlo de muchos ángulos (como hizo Antonioni en *Zabriskie Point*). Es el tiempo de lo simultáneo y ni siquiera la cámara lenta puede hacer mucho para revelar más. Todo ocurre a un tiempo, además esas nubes de polvo que se generan lo hacen parecer más como un pase mágico, un acto de malabarismo. Aunque

racionalmente sabemos que las cargas explosivas tienen que cumplir con cierta ordenación, que implican mucha planificación y que además se activan secuencialmente, la percepción y los sentidos nos dejan ver otra cosa. Esa velocidad de explosión (o implosión) desjerarquiza cualquier relación espacial, cualquier elemento formal destacable. Todo es tratado igual, en función de unas proporciones de masa y de criterios sobre su forma de colapsar. El edificio primero es despojado de los objetos (y de su identidad) y luego es implosionado. El tiempo de la construcción es el de establecer relaciones, el de la destrucción el de borrar referencias y finalmente de desvanecer. Hay una desproporción terrible entre el tiempo de construir y el de destruir cuando se compara con una destrucción catastrófica, como una explosión o un desastre natural. La cantidad de tiempo de construcción, en relación el tiempo de colapsar es de otra escala totalmente distinta a la humana. Por un lado están la permanencia que rebasa el periodo de vida de un ser humano, y por otro el de la explosión (o la catástrofe) que es tan rápida que el propio trabajo humano queda en desproporción. Ni siquiera a través de los sentidos se puede registrar plenamente lo que pasa.

Ahora bien, si la “vida” de un edificio tiene una temporalidad usualmente marcada (en términos generales) por la planeación, construcción, vida útil, deterioro y/o destrucción. La propia destrucción tiene otra temporalidad. El instante del colapso está rodeado de un preludeo y un epílogo. El preludeo, sirve para preparar al edificio, para despojarle y dejarlo sin mayor identidad que la de aquello que está condenado. Ésto tiene principalmente dos fines, por un lado, presentarnos al objeto, como algo anónimo, quitándole aquello que lo pudiera salvar, de lo que tenga de valor tanto simbólico como material. Que deje de ser. Por el otro lado, quizá un efecto secundario no previsto, esa humillación previa, sirve de contraste para el instante donde implosiona, donde se libera toda esa energía, donde la estructura deja de soportar cargas, donde deja de ser siendo. Contraste para sus poquísimos instantes de fama.

El epílogo, salvo para los que trabajan limpiando, es irrelevante, en cuanto la nube de polvo se ha asentado, ya no hay nada. Lo que sobra no es. Escombros y pedacería de materiales son cosas a retirar y desaparecer. Son el principio de las obras para lo que haya de seguir.

VII. RECICLAJE Y REDISEÑO

La destrucción como principio

La destrucción que entendida en tiempo lineal y con un destino, necesariamente significaría el final o la aniquilación última y definitiva de algo, no necesariamente tiene que ser así. Aquí también se establece una relación directa entre la construcción y la destrucción, no sólo como procesos que se oponen mutuamente ya que dicha oposición sólo existe en tanto el tiempo se concibe lineal y quizá ni ahí es tan fuerte como parece. La construcción, tiene el cometido de establecer a través de una serie de procedimientos relaciones lógicas, formales, materiales, estructurales y/o funcionales. Es algo metódico y necesariamente secuencial. Al montar todo este tejido material, también se construye otro tejido conceptual abstracto, que consiste, entre otras cosas en insertar un objeto extraño o novedoso en un contexto que tiene ya su propia historia y expectativas. La inserción además es a un contexto humano-cultural donde también hay implicaciones. Entonces, el construir, no es sólo el hacer material, es también un ha(s)er conceptual, jugando con ambos verbos, tanto hacer como ser. El procedimiento constructivo es también un enraizar en el sentido tanto literal de asentar sobre un terreno (o algún otro sustrato) como el de tejer todas esas conexiones con el entorno social, cultural, natural y construido al que se suma.

La destrucción material de un edificio no puede ser el fin de éste, porque hay una serie de conexiones que siguen operando. Incluso la destrucción es un catalizador para todos estos fenómenos que le son propios a esa edificación que formalmente deja de existir. Una vez más, el ejemplo del WTC de New York es el más evidente en nuestros días. El hecho de que las torres no existan ya materialmente, no es impedimento para que sigan estando vigentes culturalmente. Tanto en sentidos positivos como con connotaciones negativas. El hecho de que las torres hayan dejado de estar, ha catalizado una serie de

reacciones y respuestas en muchos ámbitos. Para evitar complicar innecesariamente ésto, nos remitiremos a un ejemplo concreto. La polémica que surge cada vez que las torres aparecen o no aparecen de forma gráfica o en vídeo. Siempre dependiendo del contexto y de la interpretación que se dé, se considera “apropiado” o no. Es censurable o no, y todo esto, porque se activan esas conexiones que siguen vigentes.

Trasladando esta experiencia a otro ámbito, aprovechemos la analogía biológica. Pasa algo similar con la destrucción de estos edificios a lo que pasa con los miembros amputados. Su no estar material no implica una ausencia sensorial e incluso tangible, una presencia que se deja sentir, aunque no esté. El vacío entonces, no está totalmente agotado. Lo hueco espacialmente no necesariamente ha sido desprovisto de todo lo demás que no tiene manifestación material. El no estar, puede incluso potenciar el entramado de relaciones que se construyó paralelamente con el edificio.

Por eso mismo, tienen tanta importancia intervenciones como las de Gordon Matta Clark, aunque el edificio está desahuciado, es decir, condenado a muerte o en la recta final de su vida útil, eso no quiere decir que esté designificado o desconectado. Una intervención en algo sin sentido, es irrelevante, no trasciende porque no transgrede nada. Demoler cualquier cosa que no tuviera ninguna otra relación con el mundo, más que su materialidad sería absolutamente irrelevante. Propiedad de la materia es su transformación, no su destrucción. Mientras estas modificaciones físicas de un objeto, no tengan implicaciones, son irrelevantes en su relación con el entorno.

Si bien la destrucción es una proveedora de vacío, éste es más ausencia que carencia. Y es este pequeño resquicio conceptual el que deja un amplio margen para replantear la destrucción como un proceso que le es propio a la arquitectura y a la discusión arquitectónica. La destrucción puede entonces pasar de ser un proceso “opuesto” o contrario a la arquitectura, a ser uno más

de los elementos con los que se puede trabajar con el espacio, con su ordenación y con su modificación.

Sin embargo, hay algo que hay que cuidar mucho, y es aquella falacia de explicar “el caos” como un orden muy particular. Tratar de definir la destrucción como otra forma de “construir” sería perder de vista el carácter transgresor de este procedimiento y además implicaría obviar las particularidades de cada proceso como herramientas para trabajar con el espacio. La aproximación de cada una es diferente y así se debe entender, destruir no es otra forma de construir; sin embargo, es otra forma de aproximarse al espacio arquitectónico y también a las ideas que le son propias. Es también una manera de discutir y aportar conocimiento y en última instancia podría hasta plantear otra hipótesis para entender el mundo.

El vacío provisto por la destrucción es un vacío que no es neutral, es un vacío con implicaciones. La primera es la ausencia. El vacío de la destrucción es siempre un vacío *a posteriori*. Como en la música, los intervalos silenciosos son un componente igualmente importante que cualquier otro elemento sonoro, en la arquitectura siempre el vacío es materia prima. Es uno de los elementos en torno al cual se organiza la materialidad arquitectónica y es aquel al que se quiere dotar de significados y valores. El vacío post destrucción, funciona a la inversa en buena medida. Así como el vacío previo está despersonalizado, es anónimo y el edificio lo ordena, le da forma; el vacío resultante tras la destrucción es un espacio dinámico, que de forma recíproca dota de memoria y de significado a aquello que ya no está. Hay una mutua impregnación con aquello que se dejó atrás, a lo que corresponde a otro momento del tiempo. Este vacío, siempre es un recordatorio.

El vacío hasta ahora lo hemos entendido como ausencia, pero también hay que pensarlo como potencia. Puede ser parcial, de una sección o de un fragmento del edificio, incluso de pequeñas partículas, como en *Splitting* de

Matta-Clark, y aún así, tiene una capacidad de potenciar toda esta red que está tejida en torno a un objeto particular. En el caso de éste (y otros proyectos) hace al objeto trascender a su estructura formal intrínseca y le convierte en un referente de cierta tipología de vivienda concreta. Curiosamente para obras como ésta, la trascendencia viene por la ausencia y no por la permanencia.

La ausencia se ha convertido de hecho en otro modo de trascender para muchas obras. En el caso del trabajo de Matta-Clark, trascienden las obras anodinas y sosas, que de otro modo no podían tener una repercusión relevante. Esta breve ausencia, de los espacios recortados dota de energía y relevancia a la red tejida en torno a cada proyecto, la revitaliza, consolida, y así trasciende lo irrelevante, sólo habiéndolo transformado a través de la destrucción en una referencia, en un absoluto para todos sus similares. El entramado se reactiva cuando un nodo irrelevante se torna representativo, incluso si representa sacrificarlo.

El vacío se constituye como potencia ante estos escenarios, pero no sólo como en el sentido constructivo, es decir, como ese horror a lo que queda vacío y que hay que llenar inmediatamente, si el vacío es solo ausencia y no carencia, no necesita el espacio ser resarcido inmediatamente de volumen material. El vacío además de ser aquello susceptible de ser llenado o rellenado, es también potencia en esos otros sentidos, como memoria y como catalizador. Por eso cuando se habla de una destrucción que culmina en vacío, no se puede pretender entenderla como aniquilación. Aún cuando lo único que quede sea un espacio vacío, éste puede tener significado. En el concurso convocado para reconstruir las torres gemelas, un tema recurrente fue el del vacío, ya fuera aprovechando el hueco en la tierra que dejaron los cimientos y estacionamientos de las torres, o iluminando por las noches el espacio vacío dejado por los prismas del *World Trade Center*. Los arquitectos se dieron a la tarea de interpretar el vacío por el significado que tiene para este lugar.

El consumo de la destrucción

Además del potencial que tiene en términos conceptuales y de diseño, este vacío tiene otras implicaciones, culturales y económicas en el entorno. Los usuarios, también tienen impresiones e ideas alrededor de la destrucción, no es sólo una herramienta del creador-desarrollador. Además de activar esta red que se tejió en torno al objeto, la destrucción ha demostrado ser capaz de atraer fenómenos típicamente posmodernos y de consumo, como el turismo arquitectónico, el arquiteerrorismo y en general todo un fetichismo en torno a los objetos arquitectónicos o a sus vacíos. De otro modo no podría explicarse visitar los *Ground Zero* de la destrucción. Una vez más, el ejemplo más cercano es el hueco dejado por las torres gemelas en New York. ¿Qué sentido tiene visitar un sitio donde hay nada?

Por una parte visitar “nada” o lo vacío, así en términos abstractos y sin referirlo a una situación concreta es significativo en una sociedad de consumo. Una vez que todos los bienes han sido devorados, que las modas han ido y vuelto, poco es lo que queda por consumir. Así, hasta lo vacío si tiene una buena excusa o una historia es digno de consumo, de fetiche y de foto. En otro sentido Virilio piensa que parte de la potencialidad de lo ausente está en incentivar otro tipo de percepción, Virilio (2003) dice: *“La falta es creadora de una percepción extrasensorial (pensemos en los ciegos que discernen el color de las flores por su olor, o en Heine, que, según cuenta en Noches Florentinas, sufría de pictografía musical: un espectáculo de sombras chinescas surgía ante sus ojos con cada acorde de Paganini, como si los diferentes sentidos se equivocaran de canal.”*

En lo concreto, teniendo en cuenta nuestro tema de estudio, el fetiche está en el propio espacio. Primero como escenario de la catástrofe, pero un escenario higienizado, post-desastre, es compartir el sitio de lo catastrófico, sin compartir el tiempo. El tratar de asumir para sí, de compartir o de establecer

una empatía con el momento y las víctimas de la catástrofe sin los inconvenientes del incidente mismo. Es el “yo estuve aquí”, que la gente graba en las piedras, árboles y objetos del sitio. El testimoniar presencia ante la ausencia, y el vacío. Una forma *light* de apropiarse de lo catastrófico para sí. “Yo estuve en la zona cero” y luego el matiz de haber estado en el sitio pero no en el tiempo. Se pueden visitar esos lugares siempre y cuando la distancia se mantenga.

También está la idea de atestiguar la magnitud del desastre, es decir el tamaño del hueco, del vacío. Las cuantificaciones numéricas pierden proporción ante lo vasto del espacio, pero una vez más, contextualizado en un entorno espacial y cultural. El inferir el tamaño de las torres por lo profundo de los cimientos, por la huella en el terreno, o por las referencias construidas alrededor. Los números, de muertos, de acero, de concreto, de aviones, de lo que sea, se hacen irrelevantes ante la experiencia tangible de lo vacío. Es así como se consume hasta lo que no está ahí. Si bien ya no se puede tomar una foto desde el último piso, puedo consumir las otras imágenes, el otro espacio. Ahora se puede poseer el espectáculo por duplicado, cuando las alturas ya no pueden ser excitantes, quedan las profundidades de los cimientos para el souvenir.

Así se mantiene una presencia virtual en torno al espacio construido. Las torres son el referente abstracto. En lo particular cada quién echará de menos a algún familiar, pero en términos colectivos, los mártires son lo de menos. El único referente concreto son los volúmenes prismáticos que colapsaron ante nuestros ojos. Se manifiesta una necesidad de estar presentes ante lo ausente. *“Little by little, the differences between the contemporary living-space and the sites of the archeological past would fade.”* (Virilio, 2002).

Este fenómeno se torna, principalmente en un tema de consumo. Y la pregunta que se formuló anteriormente, sobre la diferencia entre destruir un monumento o cualquier otra cosa precisa ser replanteada, o al menos su

respuesta reformulada. La destrucción, dependiendo de algunas condiciones, como su espectacularidad puede ser monumentalizadora. No sólo reactiva esta red subjetiva sino que es la propia destrucción, la que eleva el carácter o las condiciones de un edificio particular si cumple con esa espectacularidad, pero sobre todo, quizá, con la difusión. La magnitud de lo espectacular también depende en buena medida del alcance de la difusión y desde luego de los circuitos donde se realice ésta, sea el gran público, las masas o el público especializado en arte, o en otra disciplina a la que le sea relevante.

Hay diferentes modos de consumir la destrucción. Lo curioso son las relaciones nuevas que emergen con estos fenómenos en el contexto presente y que se alimentan mutuamente. Por un lado el terrorismo contemporáneo, quizá sea pretencioso llamarlo arquiterrorismo, pero nos es conveniente el término para diferenciarlo de otras formas de terror. Éste que va por la monumentalidad de los ataques, por la destrucción de los edificios que representan instituciones políticas, sociales o económicas. Éste ataca a los edificios no por sus características, ni su posición estratégica, sino por las repercusiones que pueden tener en términos anímicos por lo que representan para cierta población, o mejor aún, por lo que una cuidada y elaborada historia puede hacer que signifiquen tras un particular evento. Una historia que cuentan los medios, los políticos, los teóricos y que nos contamos nosotros mismos para convencernos de la relevancia de tal o cual cosa, revestida ésta de un ropaje cultural y social.

Lo terrorista es sólo la excusa, siempre y cuando cumpla con las premisas básicas de ser algo único, y suficientemente relevante. Lo demás es una construcción cultural, un montar una historia que potencie los eventos y en última instancia aliente el consumo y el turismo. Hablando de la guerra dice Virilio (1999): *“El horror más grande. Los crímenes más espantosos, la inocencia de las víctimas, el fatal arrasamiento de las siluetas urbanas, todo eso parecía aceptable, cuando no amistoso...”* Por eso es relevante hablar de las torres gemelas y no de los mercados y edificios que habitualmente son blanco en

Bagdad o en cualquier otra zona en conflicto. Esos no son únicos, son atentados genéricos, por individuos genéricos y anónimos, igual que sus víctimas, al menos eso le parece al espectador. Son los otros los que lo padecen y no hay referentes culturales tangibles para consumirlo. En pocas palabras, no hay historia que contar, no se cumple con las condiciones y sobre todo con las expectativas de este tipo de destrucción. Por eso, esta “alianza” de enemigos, éste presunto juego de opuestos, acaba en eso, una pretensión de ofender y otra de ofenderse/defenderse de la que todos buscan en última instancia capitalizar lo más que se pueda, ya sea en visibilidad o al menos comercialmente.

Los resultados de la destrucción

La forma en que reditúa la destrucción de lo relevante o de lo que con ella se ha tornado importante es más o menos evidente. Es decir, cataliza muchas reacciones del entorno que encuentran el modo de absorber esa destrucción y procesarla para convertirla en un producto cultural, o al menos de consumo. Tiene desde luego aspectos económicos y políticos, pero también tiene aspectos personales o psicológicos para la gente, dependiendo de la proximidad con la que se viven estos fenómenos.

Abordar esto es bastante arriesgado, porque está implícito contemplar una serie de variaciones culturales y personales, además de los contextos donde ocurren las cosas. Hay que pensar en esa relación psicológica desde dos ángulos, por un lado el exclusivamente personal, es decir la conexión que pudimos tener con lo destruido desde lo individual en cuyo caso es imposible tratar de montar una generalización. La otra posibilidad es la repercusión personal, pero insertados en el contexto social, las implicaciones para el individuo, pero dentro de su contexto. Neil Leach (2003) dice que estas repercusiones en el individuo se tienen que atender desde la psicología: *“What Lacan’s model seems to suggest is that identification is always specular. Its*

always a question of recognizing – or mis-recognizing – oneself in the other...The spectator must have recognized him or herself already as an object within a world of objects, and can therefore accept his or her absence from the actual screen.” Leach está hablando del cine, como un sitio donde esta identificación ha ocurrido y se ha estudiado, pero plantea que lo mismo puede ocurrir con el entorno de los edificios. Por eso para él la ausencia, y sobre todo lo que pasó el once de septiembre se tiene que abordar desde la perspectiva psicológica.

La proximidad al evento y la relación con su magnitud dejan una marca. Ese marcador, es un activador de la memoria, por el que se recuperan los edificios, los eventos destructivos y las experiencias. Por otro lado queda siempre la relación con ese vacío y con lo que ha dejado de ser. El tratar de establecer una relación de empatía con lo vacío. Con anterioridad se ha mencionado que esa carencia, el vacío, en última instancia, también es un reflejo, una anticipación de la propia muerte, y por lo mismo parece que siempre está latente como una tentación, algo que hay que ver, pero de lejos, como espectadores y nunca como protagonistas.

Arquitectura autodestructiva

Hasta ahora la arquitectura ha sido siempre la receptora del deterioro y de la destrucción. La arquitectura constituida en un ente pasivo que recibe la destrucción, del mismo modo en que fue resultado involuntario de la actividad creadora. La arquitectura como pasividad, no como actividad, salvo quizá en el instante mismo de su propia destrucción. ¿Será posible que la arquitectura misma pueda ser agente de su deterioro o de su supervivencia?

En términos concretos, esto nos remite nuevamente al tema de la caducidad, de la arquitectura que expira, que nace predestinada a terminar sus

días en un punto finito, como premisa misma de su creación. No como destino involuntario, sino como plan de vida.

Hoy día también se podrá argumentar el potencial que tendría una arquitectura fundamentada en procesos emergentes, *bottom-up* es decir, donde el protagonista inicial no sea el creador, sino una secuencia de procedimientos que del mismo modo en que el de construcción nos planteaba la necesidad de ser secuenciales y ordenados para montar una estructura lógica tanto en términos conceptuales como constructivos. Una arquitectura de procesos emergentes tendría una secuencia, un código que le activara bajo determinadas circunstancias. Sería una arquitectura con comportamiento, *preformativa*, autocreativa y también, de ser necesario autodestructiva.

El pensamiento y los procedimientos arquitectónicos ahora también se nos muestran con alternativas, no sólo como caminos unidireccionales. Esta sería la primer premisa a tener en mente a la hora de hablar de diseño o rediseño. La ruta ya no tiene que ser unívoca y con un destino predecible. Los edificios deben poder aprender lecciones y no ser sólo objetos pasivos. La *inteligencia* de un edificio debe de estar no sólo en una capacidad de responder a ciertos estímulos, sino en todo su proceso de elaboración, diseño, construcción, evolución y destrucción.

Incluso los proyectos ya construidos y los que ya están obsoletos tienen el potencial de ser re-entendidos o reinterpretados desde muchas perspectivas. Para empezar, está toda la perspectiva teórico-conceptual sobre la que se ha discutido, pero también hay otras como la económica, la ecológica y la social. Cambiar la concepción que se tiene de lo construido de una visión objetual a entender el fenómeno arquitectónico como un proceso con momentos de intensificación pero también con decadencia y destrucción. Las posibilidades para aprovechar estas estrategias son varias, pero ninguna tendrá mayor efecto si no parte de una revisión a los conceptos que se tienen sobre la arquitectura.

Los edificios son externalizaciones de las condiciones sociales y culturales en las que se han realizado, pero no son una instantánea de ese momento, funcionan más como el espejo que como la fotografía, se modifican con el entorno.

El caso será capitalizar esta condición de la arquitectura para que esos procesos sean evidentes y los edificios sean más activos. Las propuestas nuevas podrán arrancar ahora de nuevas premisas, que como siempre a lo largo de la historia se plantean como alternativas tecnológicas. Esta *performatividad* tiene que ser ante todo, conceptual y evidente, pero desde luego podrá quedar manifiesta a través de lo paramétrico o la fabricación digital. Ahí mismo hay otra alternativa el camino original de la arquitectura, el de la construcción. La fabricación, destrucción, *unbuilding* (des-construcción), son todas vías posible para hacer arquitectura, para abordar el problema del espacio, para potenciar la calidad de lo habitable, para liberar a la disciplina de lo permanente.

Podríamos incluso planear un devenir arquitectónico como alternativa a los estados aparentemente permanentes e inmutables de los objetos arquitectónicos. Eso que ya está latente, que dijo Heráclito hace mucho, es condición que se puede evidenciar. Cómo hacer que el edificio manifieste de forma tangible el hecho de no ser el mismo siempre, de estar en movimiento, en cambio y en evolución. La decadencia es un proceso que nos deja ver el paso del tiempo, pero otras muchas cosas transcurren junto con el tiempo. La arquitectura también debe ser capaz de registrar esos cambios. Otra forma de liberarse de su estructura, y del rigor impuesto por la lógica constructiva será ésa, la capacidad de adaptarse y transformarse. La permanencia a través del cambio, no a través de una posición ante el mundo de resistencia y de imperturbabilidad, que no es más que eso, una imagen. Los edificios y la arquitectura, entendidos como estos procesos en tránsito también tienen la posibilidad de asumir mejor su propia muerte y pueden quizá acompañar mejor a sus usuarios.

Por otro lado, en términos económicos y ecológicos. Los edificios también deben tener asumida su destrucción desde el principio, no estar contruidos asumiendo eternidad. Lo dice Kevin Lynch (2005) en su libro sobre el deterioro: *“Los edificios podrían programarse para tener una decadencia digna. Lo ideal sería que la previsión de un edificio igualara su probabilidad de uso, pero esta última es difícil de predecir.”* Los arquitectos, al momento de entregar un proyecto ejecutivo, con los planos para construir un edificio deberían también aportar la información relevante para desarmarlos cuando cumplan con su vida útil. Las instrucciones precisas para reciclarlos y reutilizarlos, ya no por su forma sino por su material.

Hasta en el deterioro ve Lynch (2005) potencial: *“Allí donde es posible, busquemos hacer del deterioro una experiencia positiva. Podemos empezar por esos placeres que el deterioro ya proporciona: las fuertes sensaciones de destrucción, de ensuciar y limpiar, de lo raído y de los trastos viejos, de progresar y gastar, de reutilizar material viejo y ver en él los nuevos modelos, de apreciar la profundidad histórica, la edad, la madurez y el declive...El abandono de un lugar podría ser un espectáculo emotivo y dramático. Visto en conjunto, el deterioro es un trágico y maravilloso proceso.”* Asumir la naturaleza del deterioro en las estructuras arquitectónicas que se edifican podría suponer una nueva aproximación a los proyectos y descubrir un nuevo tipo de libertad.

La reutilización arquitectónica siempre ha sido ante todo formal, en segunda instancia funcional, pero escasamente material, y es justo por eso, porque esos materiales se asumen como una manifestación tangible, permanente del pensamiento arquitectónico, la congelación de una idea perteneciente a determinado protagonista y a una época particular. Por eso el material es lo único que no se puede tocar, la estructura es inaccesible en tanto se asume que es donde reside el carácter arquitectónico (en cuanto a permanencia de la arquitectura). A primera vista esto parece cierto, si no hay estructura que soporte, que evite que no se caiga algo, todo se derrumba, pero

se ha comprobado por la experiencia desde el arte, desde la arquitectura e incluso desde sitios como la violencia y el terrorismo que hay otras *estructuras* subyacentes en la arquitectura que no quedan demolidas con la desaparición material de las cosas.

Pareciera que actualmente la visión *verde-ecológica* del medio ambiente toma un papel preponderante y que desde ahí se impone la necesidad de reciclar y reutilizar. Eso puede ser parcialmente cierto; sin embargo, al menos para la arquitectura tiene un trasfondo mucho más relevante. Para la industria y sus productos relacionados, es muy clara la relación, tiene que ver con el volumen, con la producción en masa y por el uso de materiales particulares que pueden cumplir el ciclo muchas veces.

La arquitectura en la historia ha sido mayoritariamente de objetos únicos. Incluso las viviendas fabricadas en serie en los fraccionamientos y barrios periféricos nunca competirán en volumen con la cantidad que se produce de cualquier otro producto industrial. (La construcción como industria sí competirá y muy adelantada en términos de contaminación y deterioro ambiental) pero la arquitectura por sí misma no ha conseguido, pese a los esfuerzos de los modernos, entrar en esa lógica industrial de fabricación en serie en una escala relevante para la disciplina.

Por eso para la arquitectura el tema del reciclaje y del reuso es más uno de discusión propia, interna que el insertarse en un discurso pretendidamente global sobre el medio ambiente. La arquitectura, como cualquier otra disciplina necesita estar permanentemente revisando las premisas sobre las que se pretende sostener. La reflexión sobre el destino de los objetos arquitectónicos al finalizar su vida útil y a lo largo de ésta debe de privilegiarse sobre aquellas ideas que exclusivamente se concentran en reciclar. A lo largo de la historia se ha comprobado que estos procesos de reciclaje, primero formales y en algún momento conceptuales, e incluso funcionales, no han sido todo lo productivo y

propositivos que esperaríamos. De eso hay que aprender. Ahora parece que este reciclaje estará en lo material y que los procesos pertenecientes a este ciclo –el que se revisita- se deben asumir así, como diferentes fases posibles de la vida/uso de los proyectos y no tanto como vectores con un destino particular.

En la arquitectura se han discutido muchas cosas; sin embargo, ha habido algunos temas que le son permanentes porque así están asumidos, como condiciones sin las cuales no puede existir la arquitectura. Y entre ellos, de mucho peso es la materialidad del proyecto, del edificio, como forma única de existir en el mundo, y de relacionarse con él. Ni la no construcción, ni la destrucción o cualquier otro de los procesos que se han mencionado necesariamente significan carencia de arquitectura. Su propia ausencia, puede reforzar la presencia de los proyectos e incluso de los espacios (como a través del vacío, pero no de manera exclusiva).

Del mismo modo, la construcción no es la única forma de *e/levar* a la materialidad el pensamiento arquitectónico. Existen otras estrategias y procesos formativos para la edificación y para la arquitecturalización de los proyectos tanto en el plano material, como en el de las ideas. La arquitectura también se vive y se interviene desde otros campos, procedimientos y estrategias.

VIII. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Independientemente de la referencia que tomemos para hablar del inicio de los procesos de modernización en las sociedades occidentales, este proceso siempre ha llevado implícita una destrucción en pos del progreso. Este presunto progreso siempre ha supuesto la necesidad de sacrificar algunas cosas para conseguir las metas planteadas por el proyecto de la modernidad. Pero este sacrificio, no cumple con las características rituales que habían acompañado a la destrucción en el pasado. No es tampoco un abandono simbólico de algo para recomenzar, desde el principio más bien se planteó como un viraje indispensable.

Para la arquitectura del siglo XX el problema de la decadencia es que no está relacionada con un proceso natural como lo había estado antes. Para los edificios del siglo XX el deterioro por el paso del tiempo pone de manifiesto la precariedad del material, pero sobre todo la precariedad de la construcción del mundo moderno. Deja que lo que debería ser atemporal sucumbe también y es víctima de los estragos, es decir, la perfección industrial cede el paso a lo imperfecto, a lo arruinado, a lo que deja ver las entrañas y donde se revela la verdadera constitución de lo edificado.

Los edificios cuya consigna era estar por encima de las vicisitudes y plasmar una condición ideal también se ensucian. La sociedad no tolera ver ese proyecto inconcluso, pero tampoco ha tenido la capacidad de llevarlo a su culminación. Sin embargo, esto no tiene que ser percibido como algo necesariamente negativo. Esta percepción del deterioro en los edificios recientes se forma porque éstos se han convertido en un recordatorio de las cosas en las que la sociedad occidental ha fracasado. Pero además nos recuerdan permanentemente una serie de ideales utópicos y esa parece ser la

razón principal que para la ruina contemporánea sea despreciada. No hay lugar para suposiciones, ni para la imaginación o visiones románticas de un mundo mejor como en el caso de las ruinas antiguas. Es la manifestación física de que aquello que fue concebido como ejemplar, se ha ensuciado.

La decadencia y la destrucción son dos procesos inherentes a la propia arquitectura tanto desde la perspectiva material como conceptual. Desde su creación, los objetos arquitectónicos se ven confrontados por las fuerzas naturales o por la acción humana y en este intercambio influye en el desgaste que tienen los edificios. Estas fuerzas que habitualmente llevan a la aniquilación de la arquitectura, en particular de su materialidad se pueden capitalizar, para potenciar su presencia.

Usando la *desarquitecturalización*, quitando capas de lo que se considera propio de la disciplina, se ha visto que hay varios niveles donde la identidad arquitectónica reside, además de en su materialidad. Por eso, la destrucción física de un edificio no implica irrevocablemente su final. Por otro lado que la arquitectura tenga un final, una fecha de caducidad, tampoco significa necesariamente un fracaso, los edificios que asumen estos procesos como parte integral de su vida como objetos, pueden incorporar estrategias que les permitan cumplir mejor con esa vida finita.

A través del trabajo de Matta-Clark, Rachel Whiteread, Rem Koolhaas, entre otros, se han estudiado diferentes formas de lidiar con el deterioro y de hacer de este un espacio de potencialidad y no uno de derrota. Se ha visto la forma de re-incorporar esos edificios desahuciados y hacerlos nuevamente relevantes en su entorno, a través de su destrucción, una que lejos de

desaparecerlos les ha dado nueva vigencia, o como en el caso del proyecto para París de Koolhaas, dotan de potencialidad el espacio.

Por otro lado, tenemos otro tipo de destrucción, que es transgresora, una destrucción que sirve de contrapeso y como resistencia. Aquélla donde se replantean el espacio, las jerarquías y la autoridad. Esta lectura nos permitirá detectar también que no todo en la modernidad fue un fracaso, que siempre ha existido paralela otra modernidad subyacente que no necesariamente se hace explícita, pero que sirve como elemento autocrítico.

En términos económicos sucede algo similar, el mundo moderno se va transfigurando y gradualmente se engendra el predominio de un sistema económico, el capitalismo, donde todas las consideraciones originales ceden y lo único que tiene importancia es el propio capital. En este escenario, la destrucción toma dos vertientes, superficialmente similares pero que tienen grandes diferencias. Para el sistema económico capitalista es fundamental la “renovación” y la sustitución de bienes para mantener constante la demanda que hace que funcione el sistema. En este sentido, la destrucción del entorno construido cumple no sólo con un fin económico y de sustento, en este contexto no hay monumentos, ni hitos, ni referentes que merezcan ser conservados por su valor intrínseco, las cosas que se salven lo harán por su valor económico y no por otra cosa. Igualmente quedan relegadas las consideraciones sociales y surgen fenómenos como la gentrificación. Predomina el valor del suelo sobre el bienestar de la población.

Hay una doble existencia de los edificios, se ha asumido que la arquitectura es exclusivamente lo que está construido, es decir lo que tiene una manifestación física, material y tangible en el espacio. Sin embargo,

flexibilizando un poco nuestra manera de entender el fenómeno, podemos darnos cuenta que hay una parte inmaterial de la arquitectura, que suele tener su manifestación física en un edificio, pero esto no es un imperativo. Podemos tener el ejemplo de los edificios que todavía no son, pero que ya están concebidos por sus autores. Pero también están los edificios que han sido, pero que dejaron de existir como cosa material pero que siguen estando presentes e influyendo en la percepción que se tiene sobre un momento, una cultura, una sociedad e incluso de un individuo. Esto nos permite confrontar las ideas con la realidad del mundo.

Los edificios, al dejar de lado la idea de permanencia, pueden aspirar a otros rangos de expresión y sobre todo a varios niveles de libertad, para los materiales, para el espacio y sobre todo para los usuarios. Si bien la destrucción no puede considerarse la única estrategia para hacer arquitectura, si puede, incorporarse al repertorio de herramientas para trabajar con el espacio.

Hay que revisar las ideas que tenemos sobre la destrucción, generalmente está asociada con cosas negativas, con la aniquilación, la guerra y la catástrofe, sin embargo, en el otro sentido, en el de la resistencia y en otro modo de entender la realidad puede ser capitalizada. Una es la posibilidad de reencontrar una escala y proporción humana en los edificios. La destrucción puede ser un medio liberador del espacio y de una serie de formatos preestablecidos. El espacio se libera físicamente y en esa liberación va implícita una ampliación de horizontes para la sociedad.

La arquitectura se puede renovar a sí misma como disciplina, entendiendo que hay procedimientos contemporáneos que se incorporan a las herramientas para intervenir el espacio. La destrucción y el deterioro no

necesariamente son negativos, salvo que haya un empeño consciente en mantener vivos los ideales higienizantes y de progreso. *Unbuilding*, destrucción y deterioro, pueden ser caminos también para hacer arquitectura y no sólo una forma de destruirla, hay que cambiar algunos paradigmas para poder capitalizarlos.

LITERATURA CITADA

Ábalos, I. 2001. *La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad*. Gustavo Gili, Barcelona, España.

Antonioni, M. (Escritor), & Antonioni, M. (Director). 1970. *Zabriskie Point* [Película].

Augé, M. 2002. *Diario de guerra: el mundo después del 11 de septiembre*. Editorial Gedisa, Barcelona, España.

Berman, M. 2003. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Siglo veintiuno editores, México.

Biblia (7a. Edición ed.). 1989. Ediciones Paulinas-Editorial Verbo Divino, Fuenlabrada, España.

Corbusier, L. 1986. *Towards a New Architecture*. Dover, Mineola, USA.

Cortázar, J. 2004. *La vuelta al mundo en ochenta días* (Vol. 2). Siglo XXI Editores, México.

Deleuze, G., & Guattari, F. 2005. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (11th Edition ed.). University of Minesota Press, Minneapolis, USA.

de Solà-Morales, I. 2002. *Territorios*. Gustavo Gili, Barcelona, España.

Ginzburg, M. 2007. *Escritos 1923-1930*. (G. Garrido, Ed.) El Croquis Editorial, Madrid, España.

Koolhaas, R., & Mau, B. 1998. *S, M, L, XL*. (J. Sigler, Ed.) The Monacelli Press, New York, USA.

- Lagrange, J., L'Hôte, J. (Escritores), & Tati, J. (Director). 1958. *Mon Oncle* [Película]. Gaumont Distribution, Italia-Francia.
- Leach, N. 2003. 9/11. *Diacritics* , 33 (3/4): 75-92.
- Lee, P. M. 2001. *Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*. The MIT Press, Cambridge, USA.
- Lynch, K. 2005. *Echar a perder: un análisis del deterioro*. (M. Southworth, Ed.) Gustavo Gili, Barcelona, España.
- Metzger, G. 1996. *Damaged Nature, Autodestructive Art*. Coracle. Russel Press, Nottingham, United Kingdom.
- Paz, O. 2004. *Vislumbres de la India* (4a. Edición ed.). Seix Barral, Barcelona, España.
- Tschumi, B. 2006. A Conversation with Bernard Tschumi: Movements, positions and moments of trans-lating/rotating in architectural thinking. (L. Gómez, entrevistadora) Punto Cero Magazine, Berlín, Alemania.
- Tschumi, B. 2001. *Architecture and Disjunction*. MIT Press, USA.
- Virilio, P. 1999. *La inseguridad del territorio*. La Marca, Buenos Aires, Argentina.
- Virilio, P. 2006. *Ciudad pánico*. Libros del Zorzal, Buenos Aires, Argentina.
- Virilio, P. 2003. *Estética de la desaparición*. Anagrama, Barcelona, España.
- Virilio, P. *Ground Zero*. Verso, United Kingdom.
- Vitruvius. *The Ten Books of Architecture*. Dover Publications, Mineola, New York.
- Xenakis, I. 1976. *Música Arquitectura*. (A. Bofil, Trans.) Antoni Bosch, Barcelona.