



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Arquitectura
Taller Jorge González Reyna

POSIBILIDADES DE VIDA DESPUÉS DE LA MUERTE DE LA ARQUITECTURA

Tesis teórica de licenciatura
que para obtener el título de arquitecto presenta:

JUAN CARLOS CALANCHINI GONZÁLEZ COS

Asesores:

Arq. Luis Eduardo de la Torre Zatarain

Arq. Mauricio Trápaga Delfín

Dr. en Arq. Ronan Bolaños Linares

Dr. en Arq. Óscar Adrián Enríquez Delgado

M. en Arq. Gabriel Villalobos Villanueva

Ciudad de México, México

Enero de 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

POSIBILIDADES DE VIDA DESPUÉS DE
LA MUERTE DE LA ARQUITECTURA

JUAN CARLOS CALANCHINI GONZÁLEZ COS

POSIBILIDADES DE VIDA

DESPUÉS DE LA MUERTE DE LA ARQUITECTURA



POSIBILIDADES DE VIDA DESPUÉS DE
LA MUERTE DE LA ARQUITECTURA

JUAN CARLOS CALANCHINI GONZÁLEZ COS

A MI FAMILIA...
A STUTTGART...
A MI INCANSABLE SER...

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Arquitectura
Taller Jorge González Reyna

Tesis teórica de licenciatura
que para obtener el título de arquitecto presenta:
Juan Carlos Calanchini González Cos

Asesores:
Arq. Luis Eduardo de la Torre Zatarain
Arq. Mauricio Trápaga Delfín
Dr. en Arq. Ronan Bolaños Linares

Dr. en Arq. Óscar Adrián Enríquez Delgado
M. en Arq. Gabriel Villalobos Villanueva

Ciudad de México, México
Enero 2017



“SÓLO VALE LA PENA APRENDER LO QUE NO SE PUEDE EXPLICAR”.

LE CORBUSIER

Esta tesis parte de la hipótesis que la arquitectura vive y muere, llega a un fin, pero que también existen posibilidades más allá. Es un intento por descubrir las otras potencialidades y posibilidades que tiene la obra arquitectónica.

Este trabajo pretende ser leído por un público más amplio. No sólo por arquitectos, sino también por aquellos que tengan cuestionamientos similares y que quieran acercarse a los temas que aquí se incluyen. ¿No sería maravilloso encontrar a alguien leyendo esto, y que termine por saber las respuestas de algunos de estos cuestionamientos? Colectivamente se podrían hacer propuestas sobre los mismos. Sin embargo, no es así de fácil; nadie tiene las respuestas definitivas para nada en este mundo. A lo más que se puede llegar es a acercamientos, planteamientos e hipótesis, pero al final, la arquitectura se trata de una serie de procesos válidos que por lo general no tienen fin. Generar dudas, cuestionamientos, extrañezas y preguntas a b i e r t a s , que permitan un futuro análisis, es la apuesta fundamental de esta tesis.

Es por eso que todos pueden participar, escribiendo sus propias preguntas —y posibles conclusiones.

¿ ?

Presentaré varios conceptos, que quizá tienen diferentes interpretaciones según la persona, por lo que se ofrecen definiciones para cada uno, en un intento por fijar una de las tantas posturas que podrían existir. Éste será un camino de preguntas e intentos de respuestas, pero ¿quién tiene la razón? ¿Se tienen que responder todas las cuestiones? No necesariamente. ¿Se tiene un límite de preguntas a plantear? No debería de haber límites. ¿Por qué plantear cinco preguntas y no seis? Si la sexta en el futuro recibe una respuesta, sería una pena que no fuese planteada. Los límites simplemente generan más dudas. Plantear para esperar respuestas. Hoy, mañana, nunca. “¿Tendría que saber contar para poder hacer preguntas? ¿Tengo que saber cuándo parar? ¿Esta es la única oportunidad que tenemos de estar vivos y hacer una pregunta? ¿Cuánto tiempo vamos a ser capaces de estar vivos?”¹

— Si no lo haces tú, nadie lo hará. | Si no lo preguntas tú, nadie lo responderá. —

Resulta importante dejar en claro que los temas aquí expuestos corresponden a la visión de una sola persona y que no necesariamente refleja la opinión de todos los lectores.

ÍNDICE

Notas iniciales	13
Introducción	17

VIDA DE LA ARQUITECTURA: INICIO	27
---------------------------------	----

¿Cómo se lee un edificio?	28
Espacio	30
Tiempo	34
Historia	40
Patrimonio intangible	44

DEVENIMIENTO DE LA ARQUITECTURA: PROCESOS	73
---	----

¿Cómo envejece un edificio?	75
La vida de la arquitectura: inicio / procesos	75
Ciclos de vida de un edificio	80
El usuario como arquitecto: adaptabilidad	96
Decadencia, obsolescencia y olvido	104
Abandono	108

MUERTE DE LA ARQUITECTURA: FIN	121
--------------------------------	-----

¿Existen [posibilidades de vida] después de la muerte [de la arquitectura]?	123
Muerte: potencial para posibilidades	126
Apropiación / ocupación	130
Cinco r's: recuperación / rehabilitación / restauración / reutilización / reciclaje	143
Intervención	155
Ruina	164
Destrucción / Eliminación	184

¿HAY MÁS ALLÁ?	195
----------------	-----

Reconstrucción	196
Experimentación	198

Conclusión	215
Apéndices	225
Glosario	235
Referencias	243
Agradecimientos	267

“EL PROBLEMA NO ES LA ARQUITECTURA.

EL PROBLEMA ES LA REORGANIZACIÓN DE COSAS QUE YA EXISTEN”.

| YONA FRIEDMAN |

“Investida como es en la creación de (‘vida’), ¿cuál es la relación de la arquitectura con los procesos de pérdida, deterioro, destrucción, y ‘muerte’, a la que los edificios están inevitablemente sujetos?”²

Stephen Cairns y Jane M. Jacobs

Desde hace tiempo surge en mí un interés por explorar y analizar la arquitectura desde otros ángulos. Es por eso que este documento es una exploración personal que nace de diversas inquietudes, entremezcladas con la necesidad de analizar las preexistencias arquitectónicas con las que contamos en la actualidad.

Tener la oportunidad de viajar al extranjero, como parte de un intercambio académico durante el periodo antes de comenzar esta tesis, me permitió explorar distintas inquietudes. Fue durante mi estancia en la *Staatliche Akademie der Bildenden Künste (ABK)* en Stuttgart, Alemania donde tuve tres ejercicios que marcaron mi forma de ver la arquitectura. Al tratarse de una escuela con énfasis en el arte y diseño, las clases integraban a las tres disciplinas, incluyendo la arquitectura. El primer ejercicio era la creación de una mesa de bar que, al realizarle una modificación, pudiera tener un uso distinto. El resultado final, llamado “*Top-up/Bottom-down*” (arriba-arriba/abajo-abajo), fue un prisma de cartón reciclado, que permitía la rotación del objeto —para lograr usarlo en todos sus ejes—, otorgando más de dos usos al mismo. El segundo ejercicio consistió en construir un elemento que albergara una lámpara de tubo fluorescente, el cual permitiera la generación de dos atmósferas a partir de algún cambio. Todo esto basándonos en un artista o arquitecto, para lo cual mi elección fue Gordon Matta-Clark. Con una base prismática para exposición de maquetas que se encontraba abandonada, suspendí el tubo fluorescente en la sección hueca de la base. El elemento, llamado “*Destroy Lamp*” (Destruir la lámpara), se colocó en el vestíbulo principal del edificio de Arquitectura con un martillo clavado al centro de la pieza y un mensaje que leía: “Si te encuentras estresado, libera tu estrés aquí.” El resultado fue una lámpara agujerada, creada por los golpes emitidos por estudiantes, profesores y por mí. Tanto el primer ejercicio, como el segundo, incorporaban elementos pre-existentes, debido a mi presupuesto como estudiante de intercambio, lograban crear un segundo uso o atmósfera; aun así, tenían la posibilidad de una futura reutilización de sus componentes.

El tercer ejercicio se llamaba “*Freizeit*”,³ y consistía en el desarrollo de un hotel en un edificio de 1939 en la isla de Rodos en Grecia, llamado *Casa del Fascio*, perteneciente a la época del fascismo.

El ejercicio incluía una visita al sitio para analizar el contexto y las características del edificio. Al realizar dicha inspección, mi perspectiva en torno al ejercicio cambió radicalmente. Si bien se proponía un hotel para dicho edificio, yo argumentaba que no debía ser así, pues el elemento estaba cargado de memoria, —un testimonio del pasado—. A grandes rasgos, la propuesta se centraba en conservar el edificio como se encuentra hoy en día, interviniendo puntualmente con pequeños detalles de placas de acero para convertir al edificio en una experiencia sensorial que se enfocara en las visuales generadas hacia el exterior, pero de igual modo en el impacto que ofrecían los muros existentes.

Se exponen estos tres casos, pues forman parte del proceso de este documento. Resultó muy alentador encontrar otro uso para los objetos arquitectónicos y de diseño; y que, como en cualquier situación, existieran diversas posibilidades de acción para atacar un problema. En arquitectura ocurre lo mismo, contamos con arquitectura que tiene una vigencia y que, al término de ella, es necesario resolver su destino. Sería muy importante que desde las escuelas de arquitectura se comience a modificar la forma en que se enseña, la cual debería estar enfocada, en algún porcentaje, en el análisis de elementos arquitectónicos existentes y en el replanteamiento de los mismos. Aquí se analizarán diversos procesos y posibilidades en donde corresponden diferentes formas para actuar sobre ellos. Todos los casos no pueden ser tratados de forma aislada, ya que sobre ellos influye el tiempo y, aun cuando siempre se ha asumido que la arquitectura goza de un carácter sólido, perdurable y permanente, con posibilidades de trascendencia, también debería ser analizada más a fondo desde otros aspectos. Atendiendo a esto, el abandono, la ruina y la destrucción son algunos temas, que aunque no son muy analizados dentro de la arquitectura, hoy en día resulta indispensable reflexionar más al respecto.

Esta tesis pretende generar un acercamiento a la otra cara de la arquitectura, a la de la no-creación, —la otra vida de los elementos arquitectónicos—, es decir, a las posibilidades que existen después de construido un edificio. Para poder comprender los diferentes caminos que pueda tener la arquitectura, es necesario hacer un análisis del diseño arquitectónico, ligado a la planeación que debería tener, para conocer la durabilidad de sus elementos y poder pensar en un futuro para ellos, desde el momento de trazar la primera línea en el papel. Después de plantear el marco teórico que nos aclare la durabilidad de los edificios, el tiempo que pueden ‘vivir’, o su posible adaptabilidad a diversas situaciones, se proponen distintas posibilidades de vida después de que el edificio ‘ha muerto’, pero antes de considerarse que ha llegado a su fin. Estas distintas posibilidades se presentan debido a distintos factores, los cuales serán analizados tanto en causa como en finalidad, incluyendo el análisis de varios casos de estudio, según la posibilidad planteada.

El documento está estructurado basándose en una analogía entre la vida humana y la vida de los edificios, por lo que todo comienza con la construcción —inicio / vida—; y termina, con la destrucción —fin—. La arquitectura tiene un ciclo de vida, y avanza, como en el diagrama (*ver: Diagrama 1, Página 25*), desde un inicio y hasta llegar a un fin; pero, entre el proceso de inicio y término, existen diversos procesos que llevan al edificio a la inevitable muerte. Posterior a ésta, deben existir diversas posibilidades a las que se puede enfrentar la arquitectura, las cuales están ligadas al espacio, el tiempo y la historia, al mismo tiempo que se encuentran envueltas por características intangibles, —derivadas de las anteriores—, como: imagen, identidad, testimonio, memoria y nostalgia.

Entre algunas de las posibilidades a las que se puede exponer la arquitectura están: apropiación/ocupación; cinco r's: recuperación, rehabilitación, restauración, reutilización y reciclaje; ruina; intervención; y destrucción/eliminación del elemento. Después del fin, es válido preguntar si ¿hay más allá?, y en donde se pueden localizar dos posibilidades: la reconstrucción del elemento, —que se puede explicar como una nueva arquitectura que ya no corresponde a la del elemento original—, dando comienzo a un nuevo ciclo de vida; y, la segunda, es la experimentación. ¿Con eso se marca el cierre y se establece el fin último? En esta tesis se podría argumentar que podrían existir múltiples posibilidades más que las que se pretenden analizar aquí. Se reitera el hecho de que se trata de una exploración de ‘posibilidades’ de vida después de la muerte de la arquitectura y que no necesariamente pueden ser todas las existentes, ni las más adecuadas. Sería necesario, en un futuro, tratarlas con la profundidad y extensión necesaria.

Todo es una serie de ciclos,
todo es una serie de procesos,
todo es una serie de preguntas,
todo es una serie de supuestos,
todo es una serie de ambigüedades,
pero sobre todo es una serie de inconclusiones.

NOTAS

1. Cage, John. *Silence: Lectures and Writings by John Cage*. (Hanover, N.H.: Wesleyan University Press, 1973). 49.
2. Cairns, Stephen y Jane M. Jacobs. *Buildings Must Die: A Perverse View of Architecture*. (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2014). 1.
3. *Freizeit* (alemán) = Tiempo libre (español).



0.1



0.3

Extractos del video de presentación para "Top-up/Bottom-down".



0.2



0.4



0.5



0.6

Extractos del video de presentación para "Destroy Lamp".

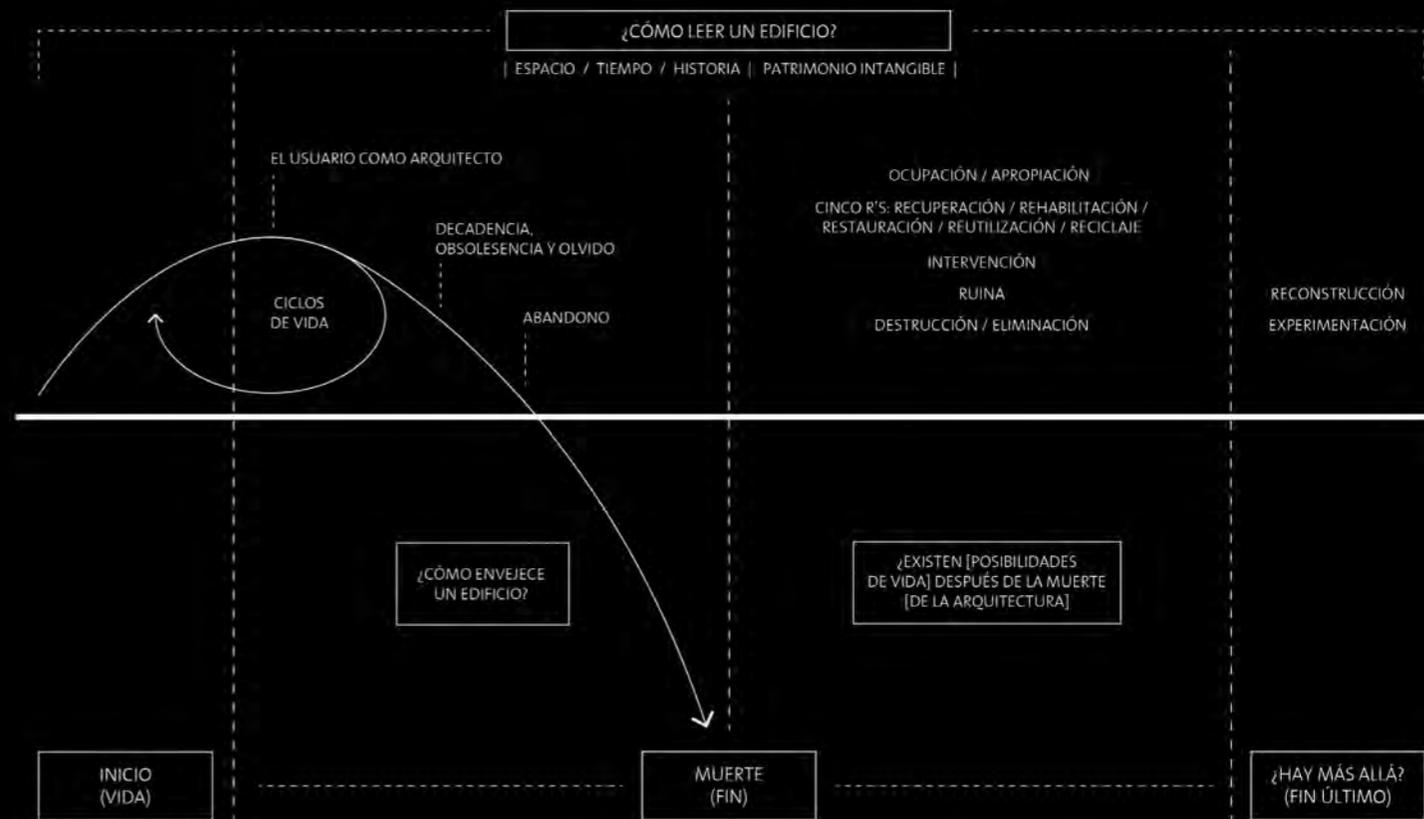


Diagrama 1

VIDA DE LA ARQUITECTURA: INICIO

¿CÓMO SE LEE UN EDIFICIO?

“Al ocupar se está haciendo una lectura”.

Henri Lefebvre.

¿Qué hacer con la experiencia de estar en un espacio? ¿Cómo analizarlo y bajo qué conceptos? ¿Qué nos dice el edificio y cómo podemos leer lo que nos transmite? Varias categorías nos podrían dar un acercamiento a los factores que influyen en la presencia de una persona dentro de un espacio y que cada persona puede interpretar de distinta manera u omitir ciertos factores que para otros son importantes, o más perceptibles. Para esto, me gustaría que se haga el ejercicio de considerar el espacio que ocupan mientras se lee este texto, tomando en cuenta los términos tripartitos de espacio que planteó Henri Lefebvre:¹ primero, el espacio físico (espacio percibido, práctica espacial) —espacio material y físico—; segundo, el espacio metal (espacio concebido, representaciones de espacio) —conceptos/ideas sobre el espacio—; tercero, y último, el espacio social (espacio vivido, espacios de representación) —espacio como se experimenta: física, emocional, intelectual, ideológicamente, etc., para que puedan visualizarse completamente dentro de su espacio, las reacciones que puedan tener hacia, y las respuestas que obtengan desde éste.

Leer un edificio es una forma de identificar los sentimientos que experimentamos al encontrarnos en un lugar, al estar en un espacio. ¿Cómo nos enfrentamos al espacio? Quizá, podría hablarse de diálogos sujeto/objeto o relaciones observador/observado, pero esto no es un elemento fuerte de análisis y podría ser puesto en duda. Maurice Merleau-Ponty diría que:

*“El cuerpo ya no [se] concibe como un objeto del mundo, sino como nuestro medio de comunicación con él, al mundo ya no concebido como una colección de objetos determinados, sino como el horizonte latente en nuestra experiencia y en sí siempre presente y anterior a todo pensamiento determinante”.*²

Entonces nuestro cuerpo, en toda su extensión, es el receptor y emisor de mensajes, y dentro de los espacios existen mensajes visibles e invisibles que se pueden percibir. Aunque muchos son inclasificables, nosotros los sentimos, los experimentamos. Por un lado, embebido en la corporalidad de nuestro cuerpo, las mecánicas de la visión son homólogas al habitar la casa por un sujeto, en donde “el ojo vive en esta textura de lo visible e invisible mientras el hombre vive en su casa”.³ Por otra parte, se dice comúnmente que ‘las paredes hablan’ y es un hecho que

“cuentan historias, si se les permite, —si su pasado hace alarde en lugar de ocultarse”⁴— y se encuentran cargadas de la participación de todos aquellos que han pasado a través del espacio arquitectónico donde se encuentran; debemos estar atentos a estos mensajes e imágenes que nos pueda llegar a mostrar un edificio.

En este caso, la arquitectura representa la estructura de la subjetividad encarnada, aquel lugar en el que el espacio, el tiempo, la historia, el objeto y el sujeto necesariamente se entrelazan. Leer un edificio. Analizar un edificio. Ambos son planteamientos complicados, pero concretamente ¿bajo qué aspectos se puede analizar? Bajo una infinidad de conceptos; pero, para esta tesis, se plantea realizar este análisis bajo dos apartados importantes: el primero, compuesto por espacio, tiempo e historia; y el segundo, por el patrimonio intangible, los cuales se presentan a continuación.



1.1

ESPACIO

¿Qué me dice el espacio?
¿Qué comunica el espacio?
¿Realmente comunica?

Existen varios acercamientos, desde puntos de vista muy distintos, por lo que espacio puede ser presentado:

__Desde el lat. *spatium* — 1. m. Extensión que contiene toda la materia existente. | 2. m. Parte de espacio ocupada por cada objeto material. | 3. m. Espacio exterior. | 4. m. Capacidad de un terreno o lugar.⁵ | 5. Campo para correr. | 6. Extensión • espacio.⁶

__Desde su extensión — 1. La extensión concebida en abstracto. | 2. Parte determinada de extensión que ocupa un objeto sensible.⁷ | 3. Extensión en la que están contenidos todos los cuerpos que existen. | Parte de esa extensión, generalmente la que ocupa cada cuerpo. | Parte de esa extensión situada más allá de la atmósfera terrestre.⁸

__Desde la arquitectura — 1. Extensión relativa a la obra arquitectónica.⁹ | 2. Superficie con límites, características y fines determinados.¹⁰

__Desde la física — 1. Medio universal en el que localizamos los cuerpos físicos observados u observables.¹¹ | 2. Medio físico, tridimensional e ilimitado en que se sitúan los cuerpos y los movimientos.¹²

Con estas definiciones, tenemos una ligera idea de lo que significa el espacio, pero realmente ¿qué nos significa a nosotros? Esa es la cuestión importante. No es algo que se pueda tocar, puesto que en realidad el espacio debe ser conocido a través de nuestra percepción, sensación y conciencia:

“El espacio es el campo de acción en el que somos y habitamos. Es extensión y exterioridad; separación y distancia. No podemos conocerlo, percibirlo, sino a través de nuestra conciencia (proyectada —hacia afuera—). Es lo palpable y lo desconocido; lo tangible y lo intangible, nos envuelve, nos da hábitat. Es también un periodo de tiempo (el espacio temporal), o lugar; infinito o minúsculo.”¹³

¿Qué experimentamos al entrar por primera vez en un espacio?

¿Sorpresa?
¿Emoción?
¿Indiferencia?
¿Piel de gallina?
¿Asombro?

Lo que se pueda llegar a experimentar dentro de un espacio es muy difícil de describir con palabras, pero “muy a menudo esto se caracteriza como la condición afectiva de los paisajes exagerados y el poder de la naturaleza; lo sublime se describe en superlativos banales y absolutos: lo maravilloso, lo poderoso, lo inmenso, lo abrumador, lo monstruoso o aterrador”.¹⁴ También se podría decir que cuando nos enfrentamos con un nuevo lugar, con un nuevo espacio, nuestra respuesta inmediata es generalmente la de buscar una especie de ‘orientación’:¹⁵ re/conocer/nos dentro —y en— el espacio. Ya se trate de un edificio, un dormitorio, un atrio o una ruina, de cara a este nuevo entorno, el espacio aparece para nosotros como algo a ser experimentado de manera direccional y cualitativa. Esto puede sonar obvio, pero ciertamente no es un hecho. Después de todo, la comprensión de la espacialidad no tiene por qué depender de la noción de la experiencia, sino que podrían en su lugar, privilegiar factores objetivos o cuantitativos. Por otra parte, lo que es central en este acto de orientación es algo tan familiar para nosotros que a menudo se pasa por alto: el cuerpo vivido. Nuestra experiencia bien puede tratarse de una extensión homogénea de la materia prima; pero, más allá de eso, nuestra experiencia del lugar —y de la arquitectura—, está sujeta a la mediación a través de nuestros propios cuerpos.

¿Qué significa esto? En este aspecto, hay dos cosas claras: esencialmente, el ‘lugar’ no es algo que exista allá afuera —en el mundo— como si estuviera esperando a ser descubierto. Por el contrario, si nuestros cuerpos no la definieran y le dieran forma, la noción de lugar dejaría de existir. Como diría Merleau-Ponty, el lugar es el “medio por el cual la posición de las cosas se hacen posibles”,¹⁶ y la posición de las cosas sólo se hace posible gracias a la participación de una perspectiva implícita.

En segundo lugar, gracias a esta perspectiva del cuerpo, términos tales como:

arriba,
abajo,
izquierda, y derecha,

son posibles. Lo que esto demuestra es que estar 'aquí' en el lugar es en gran medida una cuestión de la centralidad del cuerpo, de que el cuerpo está ahí. A final de cuentas, todas las cosas en el mundo existen en relación con el cuerpo, y el cuerpo se convierte en un punto focal para esas cosas.

Entonces, ¿cómo podemos estar al mismo tiempo en el interior y en el exterior? Algunos dirían que es imposible, pero existe la posibilidad de crear este vínculo a través de umbrales, cruces, ventilas, domos o pequeñas puertas de escape. Vínculos casi imposibles de traspasar, transiciones casi imperceptibles entre interiores y exteriores que nos dan una idea clara de estar encerrados. En el momento en que se construye una casa o un edificio, se encierra un espacio, convirtiéndolo en interior y separándose del exterior. La exposición a todos los elementos que nos afectan directa o indirectamente nos conducen a esta especie de modalidad entre interior y exterior que puede convertirse en una desunión entre ambos. Una mezcla de lo natural y lo sintético, lo creado por la naturaleza y lo creado por el hombre, que al momento de ruina se puede llegar a perder la distinción entre ellos y, durante el proceso, formarse una especie de híbrido. Sorprendentemente, en la ruina, los conceptos de la naturaleza, como el estar 'ahí afuera' se destrozan, pues el límite se rompe en el momento en que la flora y fauna recuperan el espacio interior.

Pero esta inserción del exterior en el interior, no sólo afecta a los ojos, sino a la totalidad de los sentidos. Se puede hablar de los efectos que la naturaleza genera en una casa, tales como los olores rancios o de descomposición, así como la decoloración. Estos efectos se ven desplazados en un intento por desenmascarar un encuentro sensual más profundo con el espacio. La fauna se dirige en un viaje hacia las ventanas rotas, perforan el suelo, creando una superficie diferente —irregular y aguda—, que actúa como una apropiación del espacio. Sería posible encontrar objetos que se mezclan indiscriminadamente con hongos y musgo. Las puertas se desprenden de sus bisagras y permiten que el exterior entre a través de árboles que se hunden hacia el interior. De una forma u otra, existe una estrecha alianza entre la aridez y la desolación en estos espacios, aún a pesar de existir contacto directo con la naturaleza. Del mismo modo, existe una relación importante entre el espacio y el tiempo; pero, ¿qué es este maravilloso y a la vez complejo concepto del tiempo?

“El espacio y el tiempo. El tiempo y el espacio. Dos categorías que sirven para explicar toda realidad, dos coordenadas que se entrecruzan para decir algo antes indefinido, inexistente. Todas las preguntas posibles pueden ser respondidas por medio de estos dos ejes: aunque las realidades sean más ‘temporales’ y otras más ‘espaciales’, el registro ‘espaciotemporal’,¹⁷ la hibridación o amalgama de ambos es la dimensión de un concepto filosófico que permitirá resolver el dilema por medio de un binomio, de los términos contrapuestos pero complementarios e inseparables, porque una realidad no puede ser explicada ni siquiera pensada, sin requerir la presencia de esta doble idea”.¹⁸

Elementos aislados —de espacios configurados—, en contraposición con elementos insertados en naturaleza, rodeados por ella, y en donde la naturaleza hará todo por recuperar su terreno.



I.2

I.3

TIEMPO

“¿Qué es el tiempo? Un secreto insustancial y omnipotente. Un requisito previo del mundo exterior, un movimiento mezclado y fusionado con los cuerpos existentes y moviéndose en el espacio. Pero ¿no habría tiempo, si no hubiera movimiento? ¿No habría movimiento, si no hubiera tiempo? ¡Que pregunta! ¿Es el tiempo una función del espacio? ¿O viceversa? ¿O son los dos iguales? ¡Una pregunta aún más grande! El tiempo es activo, por naturaleza es muy similar a un verbo, tanto ‘madura’ como ‘da a luz’. Y ¿qué traerá consigo? ¡Cambio! Ahora no es entonces, —aquí no es allí—, pues en ambos casos el movimiento radica en el medio. Pero debido a que medimos el tiempo por un movimiento circular cerrado en sí mismo, podríamos tan fácilmente decir que su movimiento y cambio son el descanso y el estancamiento- porque el entonces se repite constantemente en el ahora, el ahí en el aquí [...]”¹⁹

Thomas Mann

Leyendo a Thomas Mann y conociendo que para él “el tiempo es también algo que congela los testimonios de la historia”,²⁰ uno puede llegar a cuestionarse una y otra vez ¿qué es realmente el tiempo? Incuestionablemente es algo que forma parte de nuestra vida. Nosotros somos tiempo. Sabemos qué es, pero si lo intentamos definir significa una cuestión compleja y hasta imposible, debido a que el tiempo es algo intangible que rige todo lo que nos rodea. Y, debido a que se trata de algo intangible, ¿quién puede realmente definir lo que es el tiempo? Existen infinidad de acercamientos, disertaciones y sobre todo muchas preguntas.

Al igual que con el espacio y con cualquier otro concepto, existen distintas formas de ver al tiempo, una de ellas es la postura de San Agustín de Hipona, quien admitía tres tiempos: “un presente de las cosas pasadas, un presente de las cosas presentes, y un presente de las cosas futuras. El presente de las cosas idas es la memoria. El de las cosas presentes es la percepción o visión. El presente de las cosas futuras, la espera”.²¹ Tomando en cuenta lo anterior, se podría decir que éste tiempo marca y conjuga el periodo actual de los distintos tiempos en arquitectura: pasado, presente, futuro; y, con esto, cada edificio puede leerse desde distintos puntos de vista y bajo distintos tiempos. Pueden surgir fácilmente varias preguntas: ¿cómo era ese edificio en el pasado? ¿Cómo es hoy? ¿Cómo será mañana? Quizá también se podría modificar el tiempo futuro o agregar el tiempo de las posibilidades, del ¿qué pasaría si...? Si somos buenos observadores, nos podemos dar cuenta que el tiempo pasado y el tiempo presente pueden ser leídos en el edificio de una forma más sencilla que el futuro o el ¿qué pasaría si...? En estos últimos se podría hablar sobre especulaciones —sobre posibilidades en las que el tiempo se hará cargo de la arquitectura—, en las que dialogará con el edificio.

El tiempo, entonces, es lo que marca la pauta; trae consigo cambios y mide todo lo que hacemos. Al igual que un ser humano, la arquitectura nace, crece, se reproduce y muere. El tiempo acompaña a la arquitectura en todo momento, llevándola a través de ciclos y procesos. La planeación requiere de tiempo al igual que la construcción; pero, ¿en qué punto es donde más se observa la relación entre la arquitectura y el tiempo? ¿Cómo se fabrica el tiempo en el lugar? Los edificios, al ser terminados, activan un conteo regresivo. Cuando los dueños habitan el espacio lo van desgastando con uso. El mantenimiento sólo atrasa un poco más ese conteo regresivo.

El tiempo se imprime en los materiales, tanto en su desgaste como en su durabilidad, en las memorias que existen dentro del espacio o en la huella que otros habitantes han dejado. “No es posible una verdadera identidad espacial, sin integración de la dimensión del tiempo. Integrar el tiempo es una cuestión que concierne al carácter y a la articulación de la arquitectura”.²² Los arquitectos deben de ser capaces de entender al tiempo como un acompañante que se encarga de —en un tono un poco perverso—, de atacar la arquitectura. Los edificios envejecen, pasan de moda, se olvidan, se abandonan, o perduran. Es entonces el tiempo el que, a escala mayor, decide el destino de los edificios, los cuales “tienen que ser entendidos en términos de varias escalas de tiempo diferentes, sobre imágenes en movimiento, e ideas en proceso de cambio”;²³ y, se puede añadir que también a través de la arquitectura.

Si los arquitectos entendieran el tiempo como una herramienta de vital importancia, podrían entonces trabajar estrechamente con ella. Entendiéndolo a fondo se puede trabajar con materiales que dialoguen e interactúen con él, respetando el inevitable desgaste y futuro que trae consigo. Diseñar acorde al tiempo permite entender los procesos que sufrirán los edificios y las distintas posibilidades sobre cómo reaccionarán a ellos. El tiempo es, entonces, un concepto inherente de la arquitectura que le permite envejecer y morir con elegancia.

1

Todo tiene su tiempo, y todo lo que se quiere debajo del cielo tiene su hora:

2

*Tiempo de nacer y tiempo de morir;
tiempo de plantar y tiempo de arrancar lo plantado;*

3

*tiempo de matar y tiempo de curar;
tiempo de destruir y tiempo de edificar;*

4

*tiempo de llorar y tiempo de reír;
tiempo de lamentar y tiempo de bailar;*

5

*tiempo de esparcir piedras y tiempo de juntarlas;
tiempo de abrazar y tiempo de abstenerse de abrazar;*

6

*tiempo de buscar y tiempo de perder;
tiempo de guardar y tiempo de desechar;*

7

*tiempo de rasgar y tiempo de coser;
tiempo de callar y tiempo de hablar;*

8

*tiempo de amar y tiempo de aborrecer;
tiempo de guerra y tiempo de paz.²⁴*

Texto obtenido de La Santa Biblia. Antiguo Testamento.
Libro Eclesiastes. Capítulo 3: Versículos 1-8.

Aristóteles nos recuerda que “las cosas están contenidas por el tiempo de la misma manera que las cosas que están en número están contenidas por el número y las cosas que están en su lugar están contenidas por el lugar. [...] que el estar en el tiempo debe ser medido por el tiempo”. No es al revés. Es precisamente no medir nuestro tiempo por el valor de nuestro ser. Es el tiempo que nos tiene, no nosotros que tenemos tiempo. No podemos tener tiempo, porque con el tiempo nos convertimos en nosotros mismos y luego dejamos de ser nosotros mismos.

¿Que es tiempo?

¿Qué es el tiempo?

El tiempo es de su elección.

El tiempo no es de su elección.

El tiempo está fuera de conjunto.

El tiempo ha llegado.

El tiempo necesita cambiar.

El tiempo se ha ido.

El tiempo ha llegado y ha ido.

El tiempo ha volado.

El tiempo no es conveniente.

El tiempo está a la mano.

El tiempo se ha pasado bien.

El tiempo se ha desperdiciado.

El tiempo es incómodo.

El tiempo es oportuno.

El tiempo ha pasado con tanta rapidez.

El tiempo es ahora.

¿Qué es el tiempo?

Nosotros decimos ‘mi tiempo’, ‘su tiempo’, pero ¿cómo vinculamos estos modelos de personalidad, de ser (yo, tú, nosotros), al medio dentro del cual todos estos ‘yoes’, ‘tues’ y nosotros se mezclan? Heidegger dice: “El ser y el tiempo se determinan mutua y recíprocamente, pero de tal manera que ni el primero —Ser— puede ser dirigido como algo temporal, ni el último —Tiempo— puede ser tratado como un ser”.

En “Confesiones”, San Agustín comienza su discurso sobre el tiempo confesando: “¿Qué es entonces el tiempo? Siempre que nadie me lo pregunte, lo sé. Si quiero explicarlo a quien me lo pregunte, no lo sé”. En nuestro esfuerzo por dar cuenta del tiempo, confesaremos nuestras confusiones.²⁵

Texto obtenido y traducido de: Rags Media Collective. Plankton in the Sea: A Few Questions Regarding the Qualities of Time. 2011.



1.4



1.5

Edificios en estado de abandono. El tiempo sigue su curso, y los edificios siguen el suyo, cada uno a ritmo distinto. Existe la oportunidad de observar y entender tanto al edificio y sus configuraciones, como la historia y memoria que guardan entre sus muros.

HISTORIA

“Hay una historia en la vida de todos los hombres, que representa el estado de los tiempos fallecidos; observándolo, un hombre puede profetizar, casi sin fallar, los principales azares de las cosas; aún no dotados de vida, en sus semillas y comienzos débiles, se encuentran atesorados”.²⁶

Shakespeare

¿Existen diferentes formas de ver a la historia? ¿Cuál entonces es la correcta? No necesariamente debe haber una historia que sea la correcta, y no es necesariamente correcto hablar sobre ‘historia’ para esta tesis, sino que convendría cambiar la temática y convertirla en una que hable acerca del tiempo histórico. Pero, ¿qué es el tiempo histórico? Esto no puede ser algo fácilmente contestado tras esta pregunta planteada, ya que el tiempo y la historia quizá no puedan ser términos separables, es por eso que se encuentran en el mismo apartado. Los tres tienen una relación que a simple vista puede ser indirecta, pero vista con detenimiento se trata de una relación casi directa. Tratemos de hilar, entonces, un poco a los tres conceptos, y para esto, Reinhart Koselleck va a ser de gran ayuda. Koselleck nos dice que el tiempo no puede ser intuido —que en alemán esto puede ser entendido como: *‘ist anschauungslos’*—, e inmediatamente si uno piensa en una forma de intuición de tiempo como tal, uno es referido a indicaciones espaciales.²⁷ ¿Qué nos quiere decir con esto? Que con el paso del tiempo, vamos formando un imaginario de elementos, los cuales sirven de referentes para medir nuestro tiempo individual, pero dentro de la historia colectiva. Entonces, cuando uno trata de referir esta ‘intuición’ en torno a la ‘historia’ uno podría pensar en las arrugas de los abuelos o en las manos de un trabajador con empeño; en ambos casos se puede ver que el destino pasado de la vida se hace presente. También todo tiene que ver con la forma en que uno se desarrolla en su contexto inmediato: naces, creces y mueres.

Entre todo lo que se experimenta en el rango de nuestra familia —tanto nuestros ancestros como nuestra familia directa—, existen diferentes espacios de experiencia que se superponen, pero también se intersectan las distintas perspectivas y planes que se pueden tener acerca del futuro. Los ciclos de vida de los seres humanos dependen directamente de límites, y estos nos los impone la naturaleza o la forma en que nos desarrollamos en ella, una especie de tiempo natural. Aun cuando poco a poco hemos desnaturalizado el tiempo al medirlo por aparatos creados por el hombre, como los relojes mecánicos o con el uso de la hora estándar y la local, los prerequisites del tiempo natural nunca van a desaparecer, e incluso cualquier historia relativamente organizada cronológicamente también se basa en un tiempo dado por la naturaleza.

Todo en esta vida es sujeto a interpretaciones y, en el caso de la historia, ocurre lo mismo. Koselleck lo deja claro al decir que “sólo una cronología exacta de ‘antes de’ y ‘a más tardar’ nos informa *ex post facto* acerca de sucesos verdaderos y nos permite dar una interpretación que sea adecuada a los acontecimientos reales”.²⁸ La cronología que se toma prestada del tiempo natural resulta indispensable para contar con una realidad histórica, y los prerequisites para reconstruir cualquier evento histórico de forma adecuada pueden ser mediante una aproximación a cualquier dato que pueda establecer valores y con el que se puedan hacer interconexiones a otros datos, o también por medio de la contingencia que pueda existir entre el antes y el después, entre el aquí y el ahora. También cabría la posibilidad de pensar en la historia como una mera especulación a través de una línea de tiempo natural.

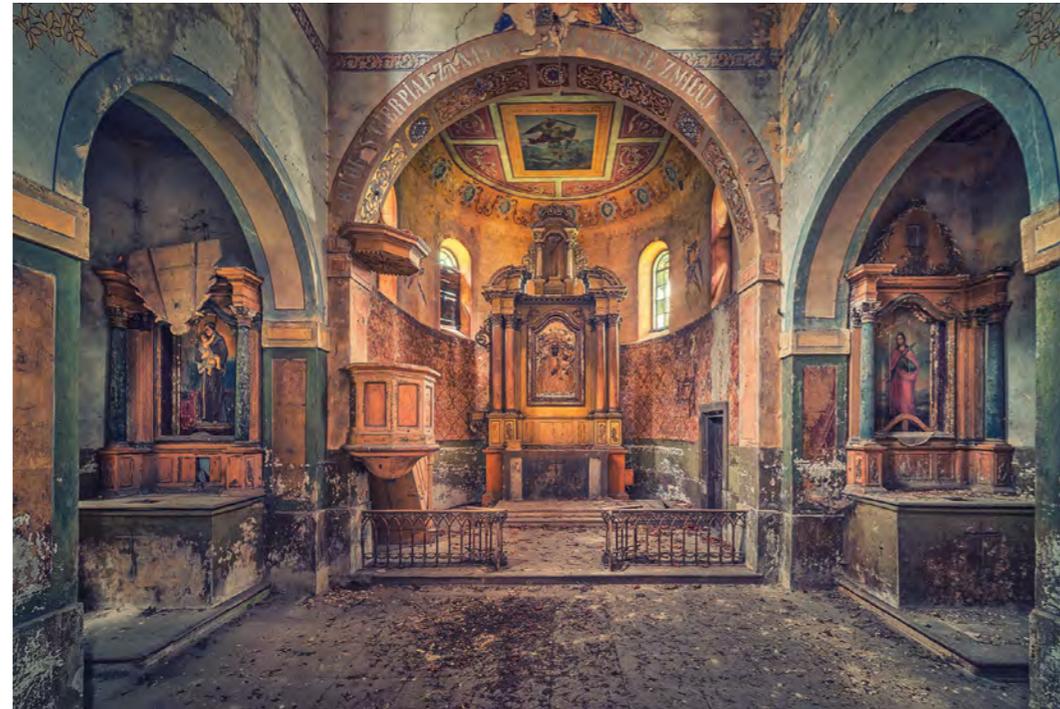
Pensemos ahora en el tiempo histórico como una relación de diversas unidades de acciones sociales y políticas. ¿La historia podría ser política? Claro que lo es. Todas las decisiones y lo que se decide ‘contar’ han afectado a la historia que se coloca cronológicamente, dependiendo de forma directa tanto de la política, como de los seres humanos, sus instituciones y organizaciones. Si hablamos de la historia, al igual que esta tesis forma parte de una serie de procesos, por eso se puede decir que no se trata de un solo tiempo histórico, sino que son una serie de tiempos históricos colocados uno sobre otro. Pero poder analizar las interconexiones que unen a estas series requiere de una interpretación que va más allá de tiempos naturales, físicos o astronómicos.²⁹ Asumiendo que realmente existe el tiempo histórico, se debe dejar claro que medirlo es cuestión ‘del cristal con que se mira’ y que en lugar de ver a la historia y al tiempo como elementos puramente formales, podemos ver, como diría Johann Gottfried von Herder en su *“Metacrítica de la ‘Crítica de la Razón Pura’ de Kant”*, —aspirando más hacia una historia plural—, al decir que:

“Cualquier objeto cambiante contiene la medida de su tiempo dentro de sí mismo; existe incluso si no hubiera otro; no hay dos cosas en el mundo que compartan la misma medida de tiempo [...] En un momento, existen—se puede decir realmente y con valentía—incontablemente muchos tiempos en el universo”.³⁰

Estos múltiples tiempos ‘históricos’ pueden ser identificados si dirigimos nuestra mirada hacia el tiempo: en la relación entre pasado y futuro, que siempre constituye un presente elusivo. Existe en el ser humano siempre un deseo para ligar el pasado y el futuro con el fin de ser capaces de vivir; y, esto es inherente a cualquier ser humano. Dicho de manera más concreta,

por una parte, cada ser humano —y cada comunidad humana—, tienen experiencias sobre las cuales actúan: son su línea de partida, su horizonte de acción, en el que las cosas pasadas se hacen presentes o pueden ser recordadas; y, por otra parte, uno siempre actúa con referencia a horizontes específicos de expectativas. Koselleck propone ciertamente que sería interesante investigar esta relación entre el pasado y el futuro o, más precisamente, la relación de experiencias y expectativas específicas, de manera que se obtenga una visión del tiempo histórico. Como se puede ver, la historia también tiene algunas posibilidades de análisis. Los espacios cuentan historias, cuentan pasados y cuentan lo ocurrido entre sus muros.

¿Simplemente por tratarse de un edificio histórico, un edificio es valioso?
¿Qué historia tiene que contar?
¿Cómo cataloga que su historia es valiosa?



1.6



1.7

PATRIMONIO INTANGIBLE

“Un evento necesita silencio y tiempo para descubrir finalmente las fuerzas que le dan una esencia”.³¹

Gilles Deleuze

El patrimonio intangible también se le conoce como patrimonio cultural inmaterial³² de la humanidad y es un factor importante para mantener la diversidad cultural de una comunidad o región, que se ve un poco perjudicado debido al crecimiento globalizado. No solamente se trata de las manifestaciones culturales específicas, sino que también engloba la totalidad de técnicas, conocimientos, usos característicos, historias y tradiciones que se pasan de generación a generación. La intangibilidad es aquel valor que nos permite responder a nuestro entorno inmediato y global, dotándonos de sentimientos de continuidad e identidad que elabora vínculos importantes entre nuestro pasado y futuro —algo más allá—, a través del presente. Con esto, se logra una cohesión social que permite lograr estos sentimientos de identidad y de responsabilidad que son tan importantes para nosotros, ayudando a que las personas se sientan parte de la comunidad y de la sociedad a la que pertenecen. De igual modo, permite que cuando una persona sale de su comunidad, tenga la capacidad de adaptarse a la nueva e ir formando una distinta. Entonces, todos estos valores anteriores que permiten leer un edificio, podrían ser catalogados como un análisis intangible o inmaterial, es decir, todo aquello que está sensorialmente en un lugar pero que no puede ser sujeto a los sentidos.

La arquitectura adquiere con el tiempo valores inmateriales ligados con referencias sociales inesperadas. Representa no sólo el testimonio histórico, sino que muchos vínculos se pueden llegar a establecer con el tiempo o también en un periodo corto, entre un lugar —o un edificio— y una sociedad. Incluso, si este vínculo es relevante solamente para una minoría, es digno de atención. Cada caso es único y es posible que tan solo una regla pueda ser aplicada para todos ellos: “rendir homenaje a todos los mensajes que constituyen los valores intangibles de nuestro patrimonio”.³³ Cuando estos mensajes se olvidan por obras de revitalización, ¿se podría decir que está ‘entrando en un nuevo ciclo de vida’? ¿Qué sucede cuando el mensaje ha cambiado a través del tiempo, o proviene de un malentendido? ¿Cuál debería de ser la actitud de los profesionales en el campo de la arquitectura? E inclusive algo que es aún más complicado, ¿cómo hacer visibles materialmente los mensajes intangibles? Existen muchas más preguntas en esto, que certezas. No existen recetas, pues cada edificio en particular debe ser minuciosamente evaluado y a partir de esa evaluación se debe generar una respuesta creativa que logre mejorar los valores materiales e intangibles del edificio y su contexto.

Una postura interesante acerca de esto la ofrece la *Nara Conference on Authenticity*,³⁴ la cual estableció claramente que “todas las culturas y sociedades están enraizadas en las formas y medios particulares de las expresiones tangibles e intangibles que constituyen su patrimonio, y éstas deben ser respetadas”. Cuando en ella se refieren a los parámetros que deben tomarse en consideración en cuanto a la autenticidad, se mencionaron “la forma y el diseño, los materiales y la sustancia, el uso y la función, las tradiciones y las técnicas, la ubicación y el sitio, el espíritu y el sentimiento, así como otros factores internos y externos”. De aquí podríamos rescatar los valores del espíritu y el sentimiento, pues es lo que hace que los edificios sean una parte viva de nuestro entorno. Podría resultar interesante señalar que cuando James Maude Richards escribió su ensayo sobre el redescubrimiento de los valores de edificios industriales,³⁵ él también se refirió al ‘espíritu emprendedor’ que expresan. Mientras más sepamos acerca de esta esencia inmaterial de la arquitectura, más estaremos preparados para poder otorgar una correcta respuesta a los retos de mantener monumentos con vida, con conversiones respetuosas que rescaten su pasado y les aseguren un futuro prometedor.



1.8

IDENTIDAD Y MEMORIA

Muchos de los seres humanos se identifican, de uno u otro modo, a través del entorno construido, pues los edificios que forman parte de un contexto urbano de un tamaño mayor, llegan a interactuar entre sí para lograr que las personas creen una narrativa de lo que son y lo que los compone, tanto en presente, como en pasado y futuro. A través de las formas construidas, tanto los individuos existentes, desaparecidos y siempre cambiantes, crean una identidad y una memoria individual y particular.

Del mismo modo en que, en arquitectura, —que pocas veces es de carácter estático—, cambia la identidad y la memoria de los grupos en el momento en que las formas construidas se desvanecen, a través de la destrucción, abandono y/o deterioro; posteriormente, reconstruidos o reemplazados por otros, para permitir una continuidad o extinguir la identidad y memoria propias. Para este ciclo, resulta importante tanto el proceso de destrucción, como el de regeneración o la falta de la misma. Este entorno construido juega un papel crucial en la identidad y memoria de los individuos, pero “no es, sin embargo, solamente la existencia y construcción de los edificios lo que le otorga forma a esta identidad, sino que, también la destrucción, el abandono y la ausencia de edificios, y de igual modo, la reconstrucción de las estructuras perdidas”.³⁶ A partir de esto podríamos decir que las memorias están muy conectadas a los lugares físicos, debido a muchos factores como las situaciones políticas, culturales, sociales que los individuos interconectan a su belleza estética y a su forma física. Estos edificios, de acuerdo con Dolores Hayden, “son casas-almacén para estas memorias sociales, porque las calles, los edificios, y los patrones de asentamiento, enmarcan la vida de muchas personas y, a menudo, duran más que muchas vidas”.³⁷ Es así que las personas establecen ciertas conexiones con los edificios, pues observan características similares en arquitectura:

“El hecho de que las personas primero se vean como una imagen estática, así como en la mayoría de la arquitectura, es muy importante para comprender la conexión que ellos tienen con los edificios que los rodean. Podría ser, quizás, que las personas se ven reflejadas en los edificios. Pueden verse a sí mismos en términos de los edificios o construcciones en términos de sí mismos”.³⁸

La construcción de un edificio hace un poco alusión a la ‘formación’ de una persona. Desde su nacimiento, crecimiento, desarrollo, madurez, decaimiento, vejez y, por último, su muerte. Lo mismo pasa con los edificios, pues ellos se construyen, se desarrollan, son habitados, tienen decaimiento, posteriormente, vienen tres vertientes: destrucción o muerte; abandono; y regeneración, en donde su vida puede prolongarse.

Las proporciones humanas han sido transferidas al ambiente construido desde el origen de la arquitectura y es —cuando todas las memorias individuales se juntan para la creación de una memoria colectiva—, que se crea el tejido urbano. Pero, ¿por qué es importante hablar sobre la memoria y el tejido urbano? Porque para una ciudad los elementos que provocan catálisis³⁹ son los edificios y su interacción con su contexto, con su espacio. De igual modo, es la memoria urbana la que nos muestra a la “ciudad como paisaje físico y colección de objetos y prácticas que permiten tener recuerdos del pasado y que encarnan el pasado a través de los rastros de la construcción y la reconstrucción secuencial de la ciudad”.⁴⁰ Es, por medio de entendernos a nosotros mismos, que logramos entender todo lo que nos rodea y nos permite crear una identidad acorde a esa relación de nosotros con el entorno. El siguiente poema, del peruano César Vallejo lo tuve muy presente durante el desarrollo del proyecto “Freizeit” en la Casa del Fascio en Rodas, Grecia —como parte de las actividades de la АВК—, relacionado directamente con los temas de memoria, testimonio y el abandono que sufre un espacio, es decir, todo lo que se lleva consigo; pero, de igual forma, todo lo que permanece: desde ahí, este sentido de entender que los espacios destruidos o en abandono —que tienen posibilidades de intervenir—, cuentan con una memoria, una historia y un pasado. Al mismo tiempo, son puntos clave para poder proponer una intervención adecuada.



“No vive ya nadie” del peruano César Vallejo: ⁴¹

—No vive ya nadie en la casa —me dices—; todos se han ido. La sala, el dormitorio, el patio, yacen despoblados. Nadie ya queda, pues que todos han partido.

Y yo te digo: Cuando alguien se va, alguien queda. El punto por donde pasó un hombre, ya no está solo. Únicamente está solo, de soledad humana, el lugar por donde ningún hombre ha pasado. Las casas nuevas están más muertas que las viejas, porque sus muros son de piedra o de acero, pero no de hombres. Una casa viene al mundo, no cuando la acaban de edificar, sino cuando empiezan a habitarla. Una casa vive únicamente de hombres, como una tumba. De aquí esa irresistible semejanza que hay entre una casa y una tumba. Sólo que la casa se nutre de la vida del hombre, mientras que la tumba se nutre de la muerte del hombre. Por eso la primera está de pie, mientras que la segunda está tendida.

Todos han partido de la casa, en realidad, pero todos se han quedado en verdad. Y no es el recuerdo de ellos lo que queda, sino ellos mismos. Y no es tampoco que ellos queden en la casa, sino que continúan por la casa. Las funciones y los actos se van de la casa en tren o en avión o a caballo, a pie o arrastrándose. Lo que continúa en la casa es el órgano, el agente en gerundio y en círculo. Los pasos se han ido, los besos, los perdones, los crímenes. Lo que continúa en la casa es el pie, los labios, los ojos, el corazón. Las negaciones y las afirmaciones, el bien y el mal, se han dispersado. Lo que continúa en la casa, es el sujeto del acto.

Las Torres Gemelas que —como en esta imagen—, permanecen en la memoria de muchos, por ser íconos de la modernidad. Llega un momento en que el tiempo permite memorizar los monumentos del pasado, y transformarlos en una especie de documentos que nos recuerdan su pasado glorioso.



1.10

Por otro lado, hablando de las Torres Gemelas de Nueva York, de estética simple pero a la vez tan conocidas, su figura física pasaba a segundo plano, siendo ignoradas por la población de Nueva York, es decir, su carácter simbólico estaba siempre presente, pero se fundían en el perfil de la ciudad. Representaban el poderío económico y financiero de una nación entera, así como un gran atractivo turístico. Todo esto terminó con el ataque terrorista el 11 de septiembre de 2001. El evento trajo consigo la “capacidad de actuar como una bombilla de *flash* e imprimir entornos arquitectónicos particulares en la placa fotosensible de nuestras mentes”,⁴² como una fotografía que ha quedado guardada en nuestra memoria desde entonces.

Aunado a lo mencionado anteriormente, ahora la identidad y la memoria colectiva de los ciudadanos americanos, se encuentra en la destrucción y ausencia de las Torres Gemelas, como una especie de trauma histórico. Y esta ausencia, en conexión con la memoria, no puede ser ignorada en esta tesis. Las Torres Gemelas son uno de los miles de casos de intento de destrucción de identidad y memoria; pues, a lo largo de la mayor parte del siglo XX y principios del siglo XXI, ha existido una supresión, más o menos sistemática, de las memorias e identidades nacionales a través de la destrucción del medio ambiente construido por los regímenes totalitarios. A veces han sido exitosas y otras veces no. Y es que no solo se trata de la destrucción del entorno construido, sino también la destrucción y reconstrucción del tejido urbano que afecta a la memoria y a la identidad. En cuanto a este tema, John Brinckerhoff Jackson decía que “cada nuevo y revolucionario orden social, ansioso por establecer su imagen y adquirir apoyo público, produce muchos monumentos conmemorativos, símbolos y celebraciones públicas”,⁴³ muy a menudo a costa de las estructuras y monumentos existentes; pero, ¿se requieren realmente monumentos conmemorativos?

Sobre los miles de intentos por tratar de borrar la memoria e identidad de las personas, se encuentran algunos casos totalitarios como Adolf Hitler, Joseph Vissarionovich Stalin, o Mao Zedong (Mao Tse-Tung), por mencionar algunos; pues en ellos existía no sólo el deseo de limpiar étnicamente por medio de genocidios, sino también por medio de la destrucción de elementos que constituyeran un recordatorio de su herencia cultural, como en los casos de monumentos o arquitectura histórica. Por mucho que la destrucción de edificios serviría al fin específico de eliminar la identidad futura de los habitantes, en el fondo, esta destrucción también estaba ligada con el pasado del lugar. A final de cuentas, la destrucción se convertía simplemente en un fin con el cual estos regímenes podían “suprimir su memoria de un pasado diferente, con independencia de espíritu”.⁴⁴ Y una vez que la identidad de nación o de ciudad, según fuera el caso, era destruida, el régimen era ahora capaz de establecer y reordenar las tierras recién ganadas: a su antojo y de forma implantada para posiblemente crear una nueva identidad.

En estos tres casos de autoritarismo “existían los deseos de destruir la distinción local para crear una memoria de un pasado e identidad separados”.⁴⁵ Sin un tejido urbano sólido con el cual identificarse, sentirse protegidos y, sobre todo, recordarse a ellos mismos como parte de ese todo, las poblaciones en los tres casos, eran prácticamente borradas de la historia, aun cuando no estuvieran muertos todavía; pues, prácticamente “no se trataba solamente de la destrucción de edificios históricos y monumentos importantes, sino también de la destrucción de su identidad y memoria cultural”,⁴⁶ lo que los definía como nación, como ciudadanos y como individuos. La reconstrucción requiere de un entendimiento claro de los elementos espaciales e históricos para poder entonces plantear una propuesta de reestructuración del espacio. De cualquier modo, la destrucción de arquitectura no es la única forma en que se puede llegar a perder identidad y memoria, sino que, de igual modo, a través de la regeneración de arquitectura destruida. Y al respecto de lo anterior, Robert Bevan decía que “la reconstrucción puede ser tan simbólica como la destrucción que la requiere”.⁴⁷ Debido a que a final de cuentas no se trata del elemento original, sería importante analizar si los espacios destruidos o abandonados merecen ser rescatados y regenerados como eran originalmente. Los espacios abandonados podrían morir en un diálogo con la naturaleza y el tiempo. Se podría, en dado caso, construir simbólicamente un nuevo edificio, cumpliendo la misma función del anterior, pero albergando también las ruinas del edificio histórico que fue destruido.

¿Cómo es que las ruinas se convierten en parte de nuestra memoria?

Desde que nacemos, habitamos arquitectura, nos movemos a través de lugares, acumulando en el proceso una gran cantidad de vivencias, experiencias y recuerdos, algunos de los cuales quedan en el camino, mientras que otros se forman parte de lo que somos, de lo que nos compone. De esos recuerdos que podemos apreciar, el lugar de la casa ocupa uno de los sitios centrales. Por más móvil que el ser humano ha llegado a ser como cultura, sin contar con un lugar fijo al que volver —figurada y concretamente—, la orientación en el mundo se quebranta. Esto presupone que entre todos los lugares repositivos de nuestras memorias vividas y las propias, se forma una alianza en donde la memoria se faculta a sí misma a través de estar en el lugar.⁴⁸ Esto es a lo que Gaston Bachelard se refiere cuando afirma que “los recuerdos son inmóviles, y entre más seguros están fijados en el espacio, lo más profundos que son”.⁴⁹ Esto es lo que podría descubrirse, no al ver un espacio, sino al observarlo cuidadosamente, al sentirlo. Esta confianza conferida al lugar es un testimonio de la relación entre nuestro sentido de nosotros mismos y de los entornos en que habitamos. Al mismo tiempo, la memoria de los lugares, es central en el sentido de nosotros mismos. Cada lugar guarda esta memoria de una forma diferente. Por encima de todo, se debe tener en cuenta la forma en que es posible desarrollar una relación con los lugares que se habitan, de tal manera que la materialidad del entorno —las paredes, mesas, puertas, techos, el olor de la madera—, se convierta en constitutiva de lo que eres. Los espacios y lugares logran esto gracias a la extensión de nuestro cuerpo.

A medida que nuestros cuerpos salen al mundo, surge una interacción mimética, en el que nuestro sentido de nosotros mismos se enlaza fundamentalmente con el tejido que compone al mundo que nos rodea. Las mismas cosas que componen un determinado lugar pierden su condición de objetos en el mundo y se convierten en una extensión de la estructura formal de la identidad personal. Cuando alguien está vinculado a un lugar específico, significa permitirse a sí mismo y a sus recuerdos que se les asigne ese lugar. No sólo los espacios contienen recuerdos en un sentido material —como el archivo de nuestras experiencias—, sino que también esos mismos lugares se encargan de cristalizar todas las experiencias que tuvieron lugar allí. Una de las cualidades sorprendentes de la ruina en este respecto es que trae a la luz de una forma especialmente visceral la vulnerabilidad en el núcleo de nuestras memorias de lugares. Más precisamente, lo que da a conocer la ruina es que la ‘permanencia’ es un valor conferido a un lugar, en vez de una cualidad que reside en el propio objeto. Puesto que los edificios son los objetos espaciales más duraderos, —el entorno construido—, lógicamente se busca la preservación de su medio.



I.11



I.12

Para tomar prestado de Michel de Certeau, tal vez las Torres Gemelas representaban para Gordon Matta-Clark "una gigantesca retórica del exceso tanto en gastos como en producción".⁵⁰ El lenguaje de Matta-Clark es intencionalmente congraciante, pero, como implicaba su deseo de 'borrar' los edificios, sus motivaciones no eran de ninguna manera utópicas. El 11 de septiembre de 2001 caen las dos torres del World Trade Center víctimas de un ataque terrorista y, con esto, se podría decir que su deseo fue cumplido, pero aún cuando sus gigantes volúmenes ya no existan, las Torres seguirán marcadas en la memoria de muchos.



I.13

Después de la Segunda Guerra Mundial, tras la destrucción de ciudades, monumentos y edificios icónicos, resultaba importante recuperar el sentido de pertenencia que la sociedad necesitaba, por medio de la reconstrucción de aquellos elementos que tuvieran más valor para la memoria colectiva.



I.14

NOSTALGIA Y TESTIMONIO

Una nostalgia es básicamente la añoranza por un momento del tiempo histórico, ya sea hacia la niñez, la juventud o alguna distancia intermedia. Se trata de una especie de rebelión contra el tiempo actual. En cierta medida es una indiferencia hacia el progreso y el curso normal del tiempo. “Los deseos nostálgicos de volver la historia en una mitología privada o colectiva, visitar el tiempo como espacio, rechazando el hecho de rendirse a la irreversibilidad del tiempo que plaga la condición humana”.⁵¹ La nostalgia es, en sí misma, una búsqueda un tanto desesperada de una era más estable o de una que se detiene. La nostalgia por la atemporalidad formada por modelos tradicionales es también una de las interpretaciones más típicas de la postmodernidad en la arquitectura. Puede ser utilizada como aspecto crítico en el análisis de los espacios utilizados comúnmente, el ambiente donde se vive, así como el ambiente cultural, mediante el horizonte mental como un material de investigación.

Uno de los valores fundamentales de las construcciones, de los edificios y quizá hasta de las ciudades, radica en sus historias, ya sea que hayan surgido o no de una nostalgia de anhelos, y esto afecta, consciente o inconscientemente a los que nos movemos a través de ellos, afectando directa o indirectamente nuestra actitud hacia todo eso que nos rodea, en su valor productivo, y de igual modo, en el futuro que estos puedan tener. El espacio físico en el que nos movemos, vivimos, trabajamos, y, en general, todo el que nos rodea, es una fuente de tensiones continuas; aun a pesar de eso, también se encuentra en constante cambio, día a día, año a año, década a década.

Por su parte, los testimonios representan el legado de numerosos testigos desde el pasado al presente; proporcionan un contexto más completo para conocer la narrativa de los edificios. Pueden ser de políticos, filósofos, teólogos, poetas e historiadores, pero incluso los textos anónimos, el lenguaje utilizado, dibujos, fotografías e incluso sueños, tienen un valor importante. Todo testimonio representa la posibilidad de resolver un problema sobre cómo las experiencias en situaciones concretas llegan a un acuerdo con el pasado; cómo las expectativas, deseos o pronósticos que se proyectan hacia el futuro se articulan en el lenguaje. Los testimonios en forma de planteamientos teóricos permiten preguntarse constantemente cómo es que en el presente las dimensiones temporales del pasado y el futuro están relacionadas. Aquí es posible incluir una hipótesis en donde —al momento en que se intenta diferenciar entre el pasado y el futuro o entre la experiencia y la expectativa, si lo pensamos en términos antropológicos—, es posible llegar a reconocer un poco sobre el tiempo histórico. Con el tiempo, la brecha entre las experiencias y las expectativas va creciendo y cambiando. Bien es cierto que una de las características específicas del ser humano es que, conforme envejece, estos cambios pueden llegar

a permitir una apertura en la forma de percibir mundos internos o metafísicos, que ayudan a conocer lo finito de la vida personal. Del mismo modo, estos cambios se ven alterados de una generación a otra, pues la información no es compartida completamente o se miente al no recordar por completo. Podría decirse que la autenticidad de una historia depende del testimonio del testigo. Para poder crear una narrativa correcta en torno a un espacio uno debe recurrir primariamente a los testimonios o trabajos de las personas, lo que al mismo tiempo da pie para muchas interpretaciones.⁵² Todo se puede reducir a la idea de que cualquier evento testimonial, ya sea escrito, en imagen o vivencial, se encuentra ligado a una situación particular, y toda información excedente que pueda contener, nunca es suficiente para poder comprender toda la realidad histórica que fluye mediante y a través de todo el testimonio del pasado.

De cualquier manera se necesitan especulaciones para poder crear una teoría de una posible historia. Reinhart Koselleck dice que muchos de los testimonios provienen de una sola fuente que nos aporta conceptos vivenciales; por eso mismo, en principio, una fuente que nos aporta testimonio no puede decirnos lo que tenemos que decir, debido a que puede tratarse de una visión contextual fraccionada, en donde se nos impide hacer declaraciones que no debemos hacer. Las fuentes tienen el poder de vetar información. Nos prohíben aventurarnos o admitir interpretaciones, que para ellos pueden resultar falsas o poco fiables. Los datos falsos, las estadísticas ilusorias, la simulada explicación de motivos, los irreales análisis de conciencia y mucho más, pueden ser revelados por las fuentes críticas. Entonces se podría discutir sobre lo que Koselleck nos dice, puesto que las fuentes son abrevaderos de información importante, testimonios que crearon a partir de vivencias de primera mano o de investigación que les fue proporcionada. Lo único que las fuentes pueden hacer es protegernos de caer en un error, pero nunca nos dicen lo que debemos decir. Los historiadores transforman los pocos residuos de las fuentes que proporcionan testimonio para la historia y operan en dos niveles básicos. El primero es que investiga las circunstancias del tiempo que no se han articulado en una narrativa de lenguaje; la segunda, reconstruye, en cierta medida, circunstancias que tampoco se habían articulado en narrativas de lenguaje; pero que, con la ayuda de especulaciones, hipótesis, ideas y cierto método, puede extraer de los espacios y de los objetos.⁵³

A final de cuentas, el testimonio es un aspecto importante para entender un espacio, comprender su pasado y poder plantear una visión acerca del futuro basada en expectativas. Puede ser catalogado como una fuente fragmentada y en el borde de la objetividad, pero en él uno no puede separar la formación de teorías de las fuentes de interpretación, pues si se elimina una de ellas, las investigaciones dentro de los espacios reducen aún más su valor.

IMAGEN

“La imagen es dos a la vez, silencio y palabra”.

Max Picard

Una imagen nos puede marcar de por vida. La intensidad y el mensaje que traen consigo, permite generar en nosotros una base comparativa, en donde la imagen que nosotros poseemos es única y difiere de aquella que poseen los demás. Podrían quizá enseñarnos 100 fotografías de nuestra casa, pero ninguna de ellas se asemeja a la imagen que tenemos de ella en nuestra mente. Si llegaran a destruirla, en nuestro pensamiento siempre estaría dicha imagen. Se trata de la primera referencia que tenemos en torno a algo y es por ello que se imprime en nosotros con tal fuerza. Tal vez no sabemos de dónde provengan; probablemente, muchas de esas imágenes han pasado frente a nosotros y han quedado grabadas como *caché* en nuestra memoria. Estas imágenes están cargadas de significado con mucho mayor fondo del que imaginamos. Son fragmentos, historias y ecos de un ayer. Representaciones visuales que pueden estar cargadas de mucha verdad o de imaginarios que se crean a partir de un colectivo de imágenes. En nuestra vida diaria, vivimos en arquitectura y nos movemos a través de ella, viéndola pasar. Como ya se había dicho, dichas experiencias nos dejan, consciente o inconscientemente guardadas imágenes de todo lo que vemos, de sus conformaciones y relaciones, del contexto y de las individualidades. Las imágenes tienen el gran poder de enseñarnos lo que pasó, una impresión de un momento, lugar y tiempo específicos. Durarán mucho tiempo en nuestra mente; y, si nos ponemos a buscar en nuestra memoria, podríamos experimentar nostalgia del pasado por medio de las imágenes que hemos procesado.

Los edificios se pueden visualizar como una imagen en dos espacios: físico y habitable; y debe existir un vínculo entre los dos:

“No hay una correlación aparente con ninguna narrativa escrita, parece que estas imágenes aluden a un pasado, a un presente y a un futuro. Al no haber la menor presencia humana, un observador ansioso podría imaginarse una historia humana dentro de los espacios abandonados, o, al menos, preguntarse por qué se habrán elegido estos espacios; qué ha ocurrido ahí que merezca nuestra atención. Más aún, como ya se ha dicho, no se trata necesariamente de espacios abstractos, sin nombre. Por el contrario, parecen lugares de una gran importancia histórica o cultural. Hay un drama humano, por no decir histórico, incrustado en estos espacios.”⁵⁴

La hegemonía de la visión ha sido reforzada en nuestro tiempo por una multitud de inventos tecnológicos y la multiplicación sin fin de producción de imágenes cargadas de simbolismos y formas distintas de interpretación. Hoy todo lo que nos rodea es —como dijera Italo Calvino—, “una precipitación interminable de imágenes”;⁵⁵ además, es posible añadir que “lo simbólico forma parte de la sociedad, y que existe la posibilidad de intervenir en lo real actuando desde lo simbólico”.⁵⁶ Tomemos entonces las imágenes que tenemos como parte de un catálogo de nuestras experiencias directas de vida. Con esto en cuenta, en cualquier caso, no podemos saber lo que simboliza o transmite un edificio —en términos del significado que depende de su contenido—, sin conocimiento previo específico, extraído de nuestros conocimientos de vida.⁵⁷ Se podría casi asegurar que “el evento fundamental de la era moderna es la conquista del mundo como imagen”,⁵⁸ como escribiera Martin Heidegger, y que la especulación de los filósofos ciertamente tiene que ver con la imagen: una fabricada, producida en masa y manipulada.

Si comenzáramos a describir un edificio, analizando claramente sus elementos a partir de nuestra percepción, en tres dimensiones, podríamos generar una descripción informal, puesto que en sentido estricto es simplemente imposible en la práctica. Cualquier descripción —incluso antes de que se abra—, ya ha tenido que renegociar los elementos puramente formales de representación, en símbolos de algo representado. Al hacerlo, una descripción, bajo cualquier camino que tome, se desarrolla a partir de la esfera puramente formal en el ámbito de significado.

La primera imagen que me queda de un edificio, o de un espacio me otorga un pequeño fragmento de su pasado, de su historia.



I.15

ATMÓSFERA

“El trabajo sobre la filosofía —como el trabajo en la arquitectura, en muchos aspectos—, es realmente más un trabajo sobre uno mismo. En la propia interpretación de uno. Sobre cómo se ven las cosas”.⁵⁹

Ludwig Wittgenstein

Debe quedar en claro que este trabajo se enfrenta a situaciones que van más allá de sentir el espacio arquitectónico, pues se puede decir que al enfrentarse a un edificio —al enfrentarse con la arquitectura—, uno se afronta al mismo tiempo con la atmósfera de cada uno de esos lugares y espacios particulares. Podría decirse que estos ‘enfrentamientos’ abordan cuestiones fenomenológicas, pero que al mismo tiempo trabajan directamente sobre las bases de la filosofía, pues, como dice la frase de Wittgenstein, depende de “cómo se ven las cosas”, pero ¿cómo es que se ven las cosas realmente? ¿Cómo podemos saberlo?

Para poder tratar este tema, no queda más que remitirnos a la conferencia “*Atmospheres*” —que diera Peter Zumthor en el palacio de Wendlinghausen el 1 de junio de 2003—, en la que se preguntaba lo que realmente es la calidad propiamente arquitectónica. Contestó que para él resulta:

*“[...] relativamente fácil decirlo: la calidad arquitectónica solo puede tratarse de que un edificio me conmueva o no. ¿Qué diablos me conmueve a mí de este edificio? ¿Cómo puedo proyectar algo así? ¿Cómo pueden proyectarse cosas con tal presencia, cosas bellas y naturales que me conmuevan una y otra vez? Una palabra para ello es la Atmósfera”.*⁶⁰

Quizá lo primero que nos viene a la mente al pensar en atmósfera es en sentirnos acogidos por un espacio. Pero entonces, ¿cómo se puede definir la esencia de esta Atmósfera? Podríamos empezar por abordarla en un ‘sentido háptico’,⁶¹ pero pensada como una oportunidad existencial en la que experimentar nuestro ser y el sentido de uno mismo, integrando así todos los sentidos, puesto que aun cuando nuestro sentido de la vista sea el que predomina, en esta experiencia sensorial y atmosférica los demás sentidos juegan un papel igual de importante. En este ‘plano háptico’ de ser en el mundo en un tiempo y lugar específicos, la realidad de la existencia se vuelve la esencia de la Atmósfera. Ésta se siente, y lo hace a partir de una sensación corporal en donde no solo sentimos algo, sino que también nos hacemos conscientes de sentir lo que sentimos, un estado claramente sensible y abierto a recibir estímulos. Se experimenta bajo todos los sentidos cuando nuestro cuerpo se encuentra en un lugar.

Nos afectan y nos colocan en estados de ánimo particulares. Aristóteles hablaba de esto al decir que el sentido háptico no es un sentido de superficie, y que su órgano no es la piel, sino la carne, o incluso el corazón. Y esto es respaldado por Gernot Böhme cuando llama a esto en alemán: *leibliches Spüren*⁶² (sentido corporal). En un caso más específico, se puede decir que mucho de lo que compone a un espacio —y lo que sentimos—, en gran medida se debe a los materiales; pero entonces, ¿cómo se podría hablar de sentir los materiales de un espacio? Podemos dirigirnos a la práctica de Peter Zumthor pues ésta implica corporalidad que no necesariamente es experimentada por medio del tacto, sino que va mucho más allá, incorporando una relación más directa con los materiales, considerando incluso la resonancia acústica que pueden lograr dentro de un lugar. Los materiales pueden ser experimentados más claramente por medio de sus ‘cualidades sinestéticas’;⁶³ es decir, podríamos decir que un lugar es frío si está pintado de blanco o el material es mármol. El sentimiento corporal dentro de un espacio es el que controla las experiencias sinestéticas que se puedan percibir. Las atmósferas no son más que el carácter de un espacio, lo que le aporta emoción. En resumen, la atmósfera se compone por espacios de presencia corporal. Resulta entonces para la arquitectura un factor muy importante —para poder experimentar las atmósferas en un sentido más amplio—, la inclusión de tomar la corporalidad del ser humano como punto de referencia clave a la hora de diseñar o sentir espacios; y, al tomar la atmósfera como se ha planteado, diría entonces Böhme que “la arquitectura tendría que plantearse como el diseño de espacios de presencia corpórea”.⁶⁴

Espacios que nos lanzan inmediatamente a cuestionarnos sobre sus cualidades. ¿Su atmósfera me emociona? ¿Cómo es mi presencia al recorrerlo?



I.16

PERCEPCIONES

“Lo cierto es sustituido por lo probable, y la evolución de los sistemas complejos queda unida a los procesos caóticos. Lo observado queda afectado por las configuraciones y por la medida de los observadores. El mundo es, por consiguiente, un inmenso paisaje en el que lo empírico y lo mental se entrelazan inevitablemente. El ser humano no es un observador separado que configura ese paisaje, sino que incide en él al tratar de apreciarlo, medirlo y conocerlo”.⁶⁵

Gloria Moure Cao

¿Lo que es claro para mí, es claro para otros? ¿Para todos?

Al entrar por primera vez a un espacio, cada uno percibe de forma personal y única la atmósfera del lugar. Se trata de una forma de sentir total que no se concentra únicamente en el aspecto visual. Merleau-Ponty hablaba claramente sobre esto cuando afirmaba: “Mi percepción no es, por tanto, una suma de datos conocidos visuales, táctiles y auditivos. Percibo de una forma total con todo mi ser: capto una estructura única de la cosa, una única manera de ser que habla a todos los sentidos a la vez”.⁶⁶ Al ser esto así, al mismo tiempo, la percepción está íntimamente relacionada con los conceptos de tiempo y espacio, pero particularmente con la posibilidad del espacio de experiencia y el horizonte de expectativa, pues las extensiones espaciales que se ponen al alcance de un sujeto se combinan con las proyecciones temporales que emanan de un espacio particular. No se trata solamente de lo que vemos, pues las amplias perspectivas que se originan, se potencializan por la percepción cuando el sujeto ocupa un lugar en el espacio, que le otorga un carácter de contemporaneidad o ‘no-contemporaneidad’.⁶⁷ Al encontrarse dentro de un espacio uno debe reconocerse entre órdenes sincrónicos y diacrónicos, pues son estos los que permiten un mayor entendimiento de lo que nos rodea, de su historia y valor. Uno tiene que atreverse a mirar más allá, no conformarse con la primera imagen ni la primera impresión, pues éstas no aportan el contenido complejo de un espacio:

*“Mirar lo que uno no miraría, escuchar lo que no oiría, estar atento a lo banal, a lo ordinario, a lo infraordinario. Negar la jerarquía ideal que va desde lo crucial hasta lo anecdótico, porque no existe lo anecdótico, sino culturas dominantes que nos exilian de nosotros mismos y de los otros, una pérdida de sentido que no es tan sólo una siesta de la conciencia, sino un declive de la existencia”.*⁶⁸

Ser sensible permite abrir puertas y descubrir elementos clave que provoquen sentimientos corporales, sentimentales y mentales. Una percepción adecuada requiere que no ignoremos los detalles, que no apartemos de nosotros elementos importantes únicamente debido a su aspecto visual. Al mismo tiempo que recorremos espacios debemos de estar alerta de los aspectos negativos. Existen sensibilidades hacia lo negativo, “son imágenes que absorbí de mi tiempo, son las imágenes que llamaron mi atención tiempo atrás, y esa realidad que he construido es inherente a la percepción del mundo en el que crecí”.⁶⁹ La realidad que he construido me permite tener una percepción aún más propia y definida acorde a mis características de vida. Como percibo mi mundo es como percibiré los mundos de otros, los espacios de otros.

SENSACIONES

¿Qué siento al entrar en contacto con un edificio?
¿Qué pienso?
¿Qué veo?
¿Qué huelo?
¿Escucho algo? ¿No escucho nada?

Todo se reduce a la experiencia corporal en donde todos los sentidos, incluso el visual se organizan e integran dentro del ‘*continuum* háptico’ de la persona. Nuestro cuerpo se acuerda de quienes somos, y de nuestro lugar en el mundo. A final de cuentas nuestra corporeidad actúa como el ombligo de nuestro mundo, centrándose como ‘*locus*’ de referencia, imaginación e integración.

Una de las características esenciales de la arquitectura —en sentido mental—, es la acomodación e integración de información y experiencias que conforman nuestro sentido personal de la realidad y percepción. Por su lado, se podría decir que todos los edificios poseen en ellos ciertas características que nos pueden seducir de forma imperceptible, afectando directamente todos nuestros sentidos. Nos invitan a leerlos, a sentirlos, a percibirlos. Los edificios, cada uno en cierta medida, tienen una cierta ‘temperatura’ —por tomar otro concepto de Peter Zumthor dentro de su libro “*Atmospheres*”—, en donde ésta se puede encontrar en cada elemento —en cada detalle—, y en el espacio en su totalidad, tanto de forma física, como de forma psicológica; tanto en lo que vemos, como en lo que sentimos; así como en lo que escuchamos, tocamos y experimentamos.⁷⁰

En otro sentido, Heinrich Wölfflin,⁷¹ hablando del énfasis que se le puede dar al cuerpo al encontrarse con un espacio, estableció que la forma espacial arquitectónica no se concentraba solamente en lo que se veía, sino sobre lo que se sentía internamente. Que ya no se trataba sobre los elementos estructurales de un edificio, sino que todo tenía que ver con la forma sensorial de movernos a través de un espacio. Esto fue reafirmado por August Endell en su libro “*Die Schönheit der großen Stadt*”, cuando señaló que:

*“Todo aquel que piensa en arquitectura inicialmente, siempre piensa en los elementos del edificio, las fachadas, las columnas, los adornos; y, sin embargo, todo eso es de segundo rango. Lo que tiene mayor efecto no es la forma, sino su inversión, el espacio. El vacío que se extiende rítmicamente entre las paredes, está delimitado por ellos, y esa vibración es más importante que las paredes”.*⁷²

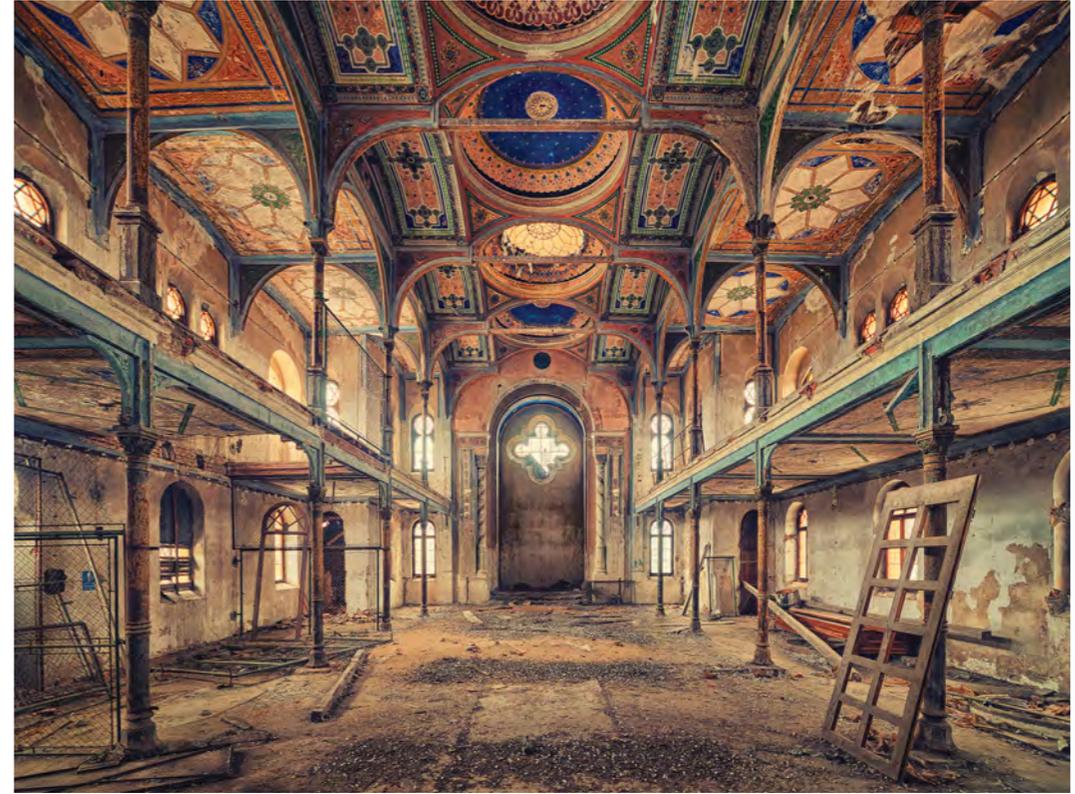
Esta forma de ver el espacio podría servir para analizar el cambio de sentido del edificio al cuerpo, del objeto al sujeto, para poder determinar una nueva forma de diseñar espacios —edificios—, y la propia arquitectura. Juhani Pallasmaa refrenda esta idea al decir que:

*“El significado último de cualquier edificio va más allá de la arquitectura, ya que dirige nuestra consciencia de regreso al mundo y hacia nuestro propio sentido de nosotros mismos y el ser. Una buena arquitectura nos permite experimentarnos a nosotros mismos como seres espirituales encarnados y completos. Encontrarte frente a un buen espacio te permite intercambiar y crear vínculos perceptuales: prestar nuestras emociones y asociaciones al espacio, al mismo tiempo que el espacio me presta su aura, la cual seduce y emancipa mis percepciones y pensamientos”.*⁷³

Si la arquitectura no estuviera mayormente enfocada en el edificio en sí sino en el espacio que genera, interna y externamente, así como en la forma de sentirlo —de cómo uno se piensa en el lugar—. Existirían muchas más perspectivas de análisis, abiertas hacia lo infinito, hacia lo indeterminado, hacia lo ambiguo; pero entonces, ¿cómo describir lo que sentimos? ¿Cómo describir la ambigüedad de las experiencias?



I.17



I.18

Observar, pensar en un pasado, reflexionar, divagar. La sensación de sentirte uno con el espacio, encontrarle o no un mensaje que otorga significado a la experiencia. Cada espacio nos mueve de distinta manera.

NOTAS

1. Henri Lefebvre. *The Production of Space*. Donald Nicholson-Smith, trad. (Oxford, UK: Blackwell Publishing, 1991), 33.
2. Maurice Merleau-Ponty. *The Phenomenology of Perception*. (London: Routledge, Kegan & Paul, 1989), 92.
3. Maurice Merleau-Ponty. “Eye and Mind”. En: *The Primacy of Perception*. (Evanston, IL: Northwestern University Press. 1964), 166.
4. Stewart Brand. *How Buildings Learn: What Happens After They're Built*. (Nueva York: Penguin Books, 1994), 4.
5. *Diccionario de la Real Academia Española*, vigesimotercera edición. (2014).
6. Joan Corominas. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispano*. (España, 1991).
7. Julio Casares. *Diccionario Ideológico de la Lengua Española*. (España: Gustavo Gili, 1959).
8. *Diccionario Manual de la Lengua Española Vox.*. (Larousse Editorial, 2007).
9. *Diccionario Enciclopédico Vox. 1*. (Larousse Editorial, 2009).
10. Ilan J. Kernerman. *English Learners' Dictionary*. Tel-Aviv/París: Dictionaries Ltd. / Assimil Kernerman. 2009.
11. *Diccionario Enciclopédico Vox. 1*. (Larousse Editorial, 2009).
12. Ilan J. Kernerman. *English Learners' Dictionary*. Tel-Aviv/París: Dictionaries Ltd. / Assimil Kernerman. 2009.
13. Nuria Benítez Gómez. “Espacio”. En: *Constelaciones urbanas: Contribuciones al pensamiento arquitectónico desde y hacia el espacio colectivo*. Tesis de Licenciatura. (Ciudad de México: Facultad de Arquitectura, UNAM, 2014). 12.
14. Pamela M. Lee. *Object To Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*. (Cambridge: The MIT Press, 2000), 138.
15. Dylan Trigg. *Architecture and Nostalgia in the Age of Ruin*. (Presented to the University of Bath, Department of Architecture. January 15, 2010).
16. Maurice Merleau-Ponty. *Fenomenología de la percepción*. Colin Smith, trad. (Londres y Nueva York: Routledge, 2006). 284.
17. Registro y lectura de los espacios.
18. Georges Perec. *Especies de espacios*. (Barcelona: Montesinos, 2001). 9.
19. Thomas Mann. *The Magic Mountain: A Novel*. John E. Woods, trad. (New York, 1995), 339.
20. Thomas Mann. “La montaña mágica”. En: Sixto José Castro Rodríguez. *La trama del tiempo*. Vol. 32. (Salamanca, España: Editorial San Esteban, 2002). 29.
21. San Agustín de Hipona. *Confesiones*, Libro XI, Capítulo 20. (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1974. / Madrid: Editorial TECNOS, 2009). 312.
22. Thorvald Christian Norberg-Schulz. (2001^a). 215.
23. Steven Groák. *The Idea of a Building: Thought and Action in the Design and Production of Buildings*. (London: E. & F. N. Spon. 1992). 15.
24. *La Santa Biblia*. Antiguo Testamento. Libro Eclesiastes. Capítulo 3: Versículos 1-8.
25. Raqs Media Collective. “Plankton in the Sea: A Few Questions Regarding the Qualities of Time”. En: *Memory: Documents of Contemporary Art*. Ian Farr, ed. (Cambridge, Mass.: The MIT Press / London: Whitechapel Gallery, 2011).
26. William Shakespeare. *Henry IV*. Part II, Scene III, Act I. René Weis, ed. (Oxford, U.K.: Oxford University Press, 1997).
27. Reinhart, Koselleck. *The Practice of Conceptual History: Timing History, Spacing Concepts*. Todd Samuel Presner, trad. Stanford, CA: Stanford University Press. 2002). 102.
28. Reinhart, Koselleck. *The Practice of Conceptual History*. 102.
29. Reinhart, Koselleck. *The Practice of Conceptual History*. 102.
30. Johan Gottfried Von Herder. Citado en: Reinhart, Koselleck. *The Practice of Conceptual History*. 111.
31. Gilles Deleuze. *Nietzsche and Philosophy*. Hugh Tomlinson trad. (Nueva York: Columbia University Press. 2006). 156.
32. UNESCO, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. *Patrimonio Cultural Inmaterial: ¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial?* (Paris: UNESCO - Section of Intangible Cultural Heritage CLT/CEH/ITH). Consultado el 18 de marzo de 2016. <http://www.unesco.org/culture/ich/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003>
33. Stella Maris Casal. “The Adaptive Re-use of Buildings: Remembrance or Oblivion?”. En: Place – Memory – Meaning: Preserving Intangible Values in Monument and Sites, Sub-theme B: Impact of change and diverse perceptions, Section B1: Changing use and spirit of places. (Argentina, para: ICOMOS: 14^a Asamblea General y Simposium Científico. Victoria Falls, Zimbabwe, 27-31 de octubre de 2003). Consultado el 18 de marzo de 2016. http://www.icomos.org/victoriafalls2003/home_spa.htm
34. Knut Einar Larsen, ed. *Nara Conference on Authenticity*, (Artículos 7 y 13). (Japón: UNESCO, ICCROM, ICOMOS, 1994).
35. James Maude Richards. “The Functional Tradition as Shown in Early Industrial Buildings”. En: *The Architectural Review*, (Londres: EMAP Publishing Limited, julio 1957).
36. Gregory Dowell “Memory and Identity: Destruction and Rebuilding”. En: *The building bloc(k) blog*. (USA, 2008). Consultado el 2 de septiembre de 2015. <https://thebldgblock.wordpress.com/2008/06/05/memory-and-identity-destruction-and-rebuilding-gregory-dowell/>
37. Dolores Hayden. *The Power of Place: Urban Landscapes as Public History*. (Cambridge: The MIT Press, 1995). 46.
38. Neil Leach. “9/11”. En: *Urban Memory: History and Amnesia in the Modern City*. (London: Routledge, 2005). 176.
39. Catálisis en este sentido puede ser utilizado como una analogía química aplicada en un sentido de planeación arquitectónica y urbana que se refiere a la reactivación o acción que implica la inserción de un edificio en su contexto, la reestructuración y el diálogo que puede existir entre el elemento, los edificios vecinos y la ciudad. Una especie de ‘acupuntura urbana.’ (Referirse al subcapítulo 2.1. La vida de la Arquitectura: Inicio/Procesos). Se recomienda leer: Jaime Lerner. *Urban Acupuncture. Celebrating Pinpricks of Change that Enrich City Life*. (Washington, D.C.: Island Press, 2016). También se recomienda ver: Jaime Lerner. “Acupuntura Urbana”. En: *TEDxBuenosAires*. (4 de agosto de 2009).
40. Mark Crinson. “Urban Memory: An Introduction”. En: *Urban Memory: History and Amnesia in the Modern City*. (London: Routledge, 2005). xii.
41. César Vallejo: “No vive ya nadie”. En: *Poesía completa*. (Madrid: Ediciones AKAL, S.A., 2005). 252-253.
42. Dowell. “Memory and Identity”. *building bloc(k) blog, The*. (USA, 2008). <https://thebldgblock.wordpress.com/2008/06/05/memory-and-identity-destruction-and-rebuilding-gregory-dowell/>
43. John Brinckerhoff Jackson. *The Necessity for Ruins*. (Amherst: University of Massachusetts Press, 1980). 9.
44. Robert Bevan. *The Destruction of Memory: Architecture at War*. (London: Reaktion Books, 2006). 94.
45. Robert Bevan. *The Destruction of Memory*. 102.
46. Robert Bevan. *The Destruction of Memory*. 205.
47. Robert Bevan. *The Destruction of Memory*. 176.
48. Robert Bevan. *The Destruction of Memory*. 176.

49. Gaston Bachelard. *The Poetics of Space*. (Boston, MA.: Beacon Press, 1994). 9.
50. Ver Alain Médam, “New York City”. En: *Les Temps modernes*. (ago.-sep. 1976. 15-33). Ver también su libro *New York Terminal* (París, G allée, 1977).
51. Svetlana Boym. *The Future of Nostalgia*. (Nueva York: Basic, 2001). 13.
52. Reinhart Koselleck. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. (New York: Columbia University Press. 2004). 150.
53. Reinhart Koselleck. *Futures Past*. 155.
54. Douglas Bohr. “Picture Show”. En: *Arquitecturas ficticias / Fictitious Architecture*. Exit, imagen y cultura. Número 6. (Madrid: Olivares y Asociados, S.L., 2000). 70.
55. Adrian Stokes. “Smooth and rough”. En: *The critical writings of Adrian Stokes*. Vol. II. (Londres: Thames & Hudson. 1978). 245.
56. Néstor García Clancini. *Diálogo con Fiamma Montezano*. “Cómo dejó de ser Tijuana laboratorio de la posmodernidad”. 7 de septiembre de 2008). Consultada el 10 de mayo de 2016. <http://nestorgarciacancini.net/index.php/entrevistas/133-como-dejo-de-ser-tijuanafiamma>
57. Erwin Panofsky. “On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts”. En: *Critical Inquiry*, Vol. 38, No. 3. Jaś Elsner, y Katharina Lorenz, trad. (Primavera 2012). 472.
58. Steen Eller, Rasmussen. “Hearing Architecture”. En: *Experiencing architecture*. (Cambridge, Mass.:The MIT Press. 1959). / “El sonido”. En: *La experiencia de la arquitectura*. (Celeste Ediciones: Madrid, 2000).
59. Ludwig Wittgenstein. *Culture and Value*. GH von Wright, ed. (Oxford, U.K.: Blackwell Publishing, Oxford, 2002). 16 e.
60. Peter Zumthor. *Atmospheres: Architectural Environments – Surrounding Objects*. (Basel: Birkhäuser, 2006).
61. Hablando de percepción háptica, es decir, cuando ambos componentes, el táctil y el kinestésico, se combinan para proporcionar al perceptor información válida acerca de los objetos del mundo. La definición de percepción háptica es la percepción de información obtenida exclusivamente a través del uso activo de manos y dedos, excluyendo toda receptividad pasiva de la estimulación suministrada directamente de la mano del perceptor. Ver: James Jerome Gibson. *The Senses Considered As Perceptual System*. (Boston: Houghton, 1966); David Katz. *Der Aufbau der Tastwelt*. (Leipzig: Barth, 1925) / *The World of Touch*. L. E. Krueger, trad. (Hillsdale, NJ.: Lawrence Erlbaum Associates, 1989); Jack M. Loomis y Susan J. Lederman. “Tactual Perception”. En: *Handbook of Perception and Human Performance: Vol. 2*. (New York: Wiley, 1986). 31-1/31-41. Citados en: Soledad Ballesteros. *Percepción háptica de objetivos y patrones realzados: Una revisión*. (Departamento de Psicología Básica. Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid: Psicothema, vol. 5, n°2. 1993). 311-321.
62. Gernot Böhme. “Encountering Atmospheres: A Reflection on the Concept of Atmosphere in the Work of Juhani Pallasmaa and Peter Zumthor”. En: *OASE Journal for Architecture #91*. Klaske Havik, Hans Teerds, Gus Tielens, ed. (Rotterdam: nai010 Publishers, 2013). 99.
63. Gernot Böhme. “Synästhesien”. 85-98. En: Gernot Böhme. *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik* (Frankfurt am Main:n Suhrkamp, 2013). 12-133.
64. Gernot Böhme. *Encountering Atmospheres*. 99.
65. Gloria Moure. “La eternidad a corto plazo”. En: *Gordon Matta-Clark: Catálogo de exposición*. (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Barcelona: Ediciones Polígrafa. 2006). 10.
66. Maurice Merleau-Ponty. “El cine y la nueva psicología”. En: *Sentido y sinsentido*. (Northwestern University Press, Evanston, 1964).
67. Reinhart Koselleck. *Futures Past*. xviii.
68. Paul Virilio. *La estética de la desaparición*. (Barcelona: Editorial Anagrama, 1988).
69. Chrystyan Romero Jiménez. “Lugares callados, enfoques creativos en lugares vacíos. No.2”. (Borrador Tesis). En: *Espacios pese a todo: Pulsión por la arquitectura al borde de la desaparición*. Tesis de Licenciatura. (Ciudad de México: Facultad de Arquitectura, UNAM, 2014).
70. Peter, Zumthor. *Atmospheres*. 33, 35.
71. Heinrich Wölfflin. “Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur”. 1886. En: Joseph Gantner, ed. *Kleine Schriften*. (Basel: Benno Schwabe & Co., 1946). 13–48. Ver también: Heinrich Wölfflin. *Gedanken zur Kunstgeschichte*. (Basel: Benno Schwabe & Co., 1941). 30-31; Leer igualmente: Heinrich Wölfflin “Prolegomena to a Psychology of Architecture”. En: Francis Mallgrave, Harry, Ikononou, Eleftherios Eleftherios, eds. *Empathy, Form and Space: Problems in German Aesthetics, 1873–1893*. (Santa Monica, CA: Getty Centre for the History of Art and the Humanities, 1994). 149–190.
72. August Endell. „Die Schönheit der großen Stadt”. Reimpreso en: *Vom Sehen. Texte, 1896–1925, über Architektur und „Die Schönheit der großen Stadt”*. (Basel: Birkhäuser, 1995). 199 ff.
73. Juhani Pallasmaa. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. (West Sussex, England: Wiley-Academy, John Wiley & Sons. 2005). 11.

**DEVENIMIENTO DE LA
ARQUITECTURA: PROCESOS**

¿CÓMO ENVEJECE UN EDIFICIO?

INICIO / COMIENZO (DE COMENZAR).

1. M. PRINCIPIO, ORIGEN Y RAÍZ DE ALGO.¹

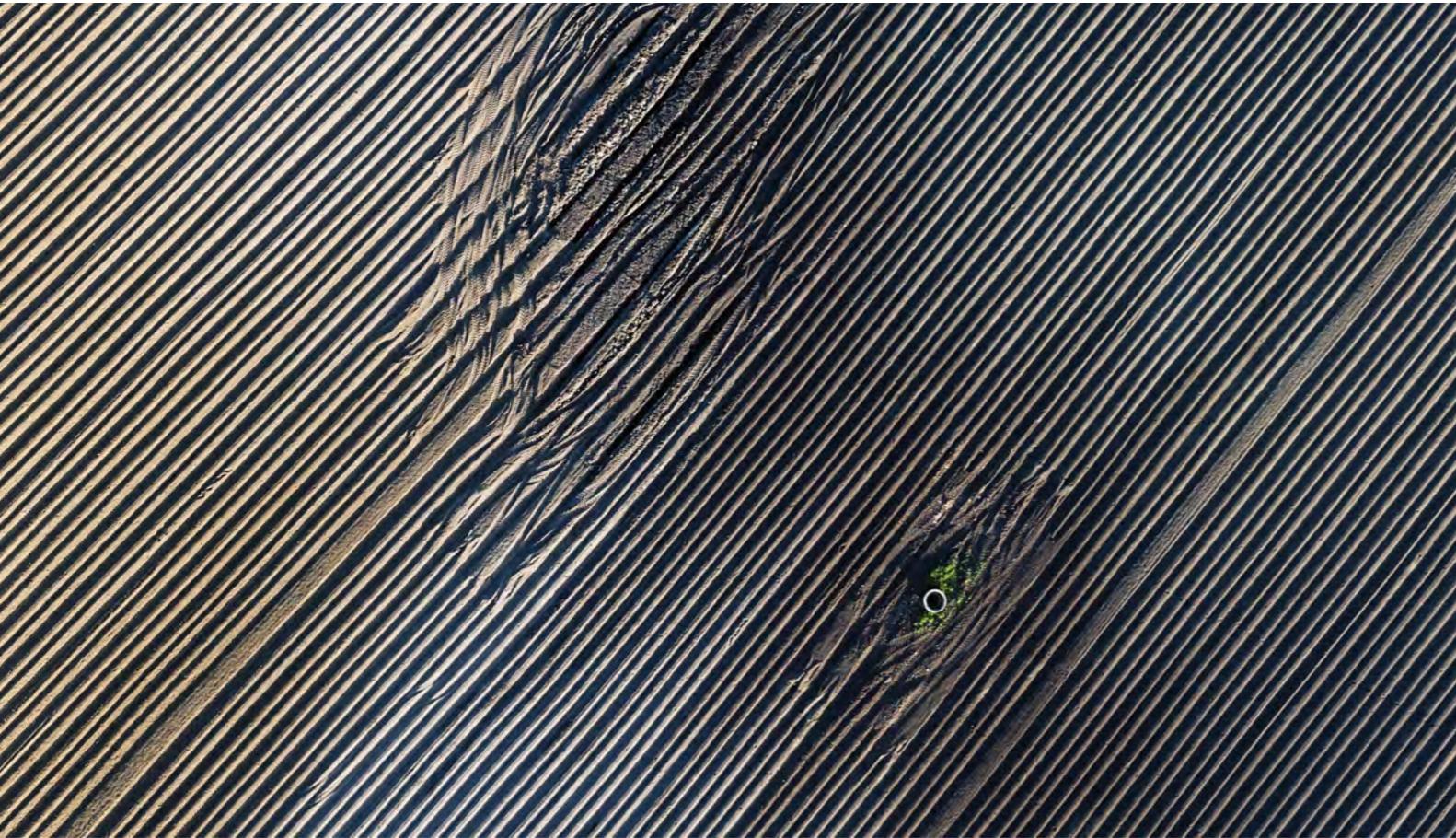
LA VIDA DE LA ARQUITECTURA: INICIO / PROCESOS

“En lugar de cultivar, apropiarse, extender, progresar, ampliar, colonizar y construir, será una cuestión de retirarse, demoler, abandonar y regresar grandes áreas a la naturaleza”.²

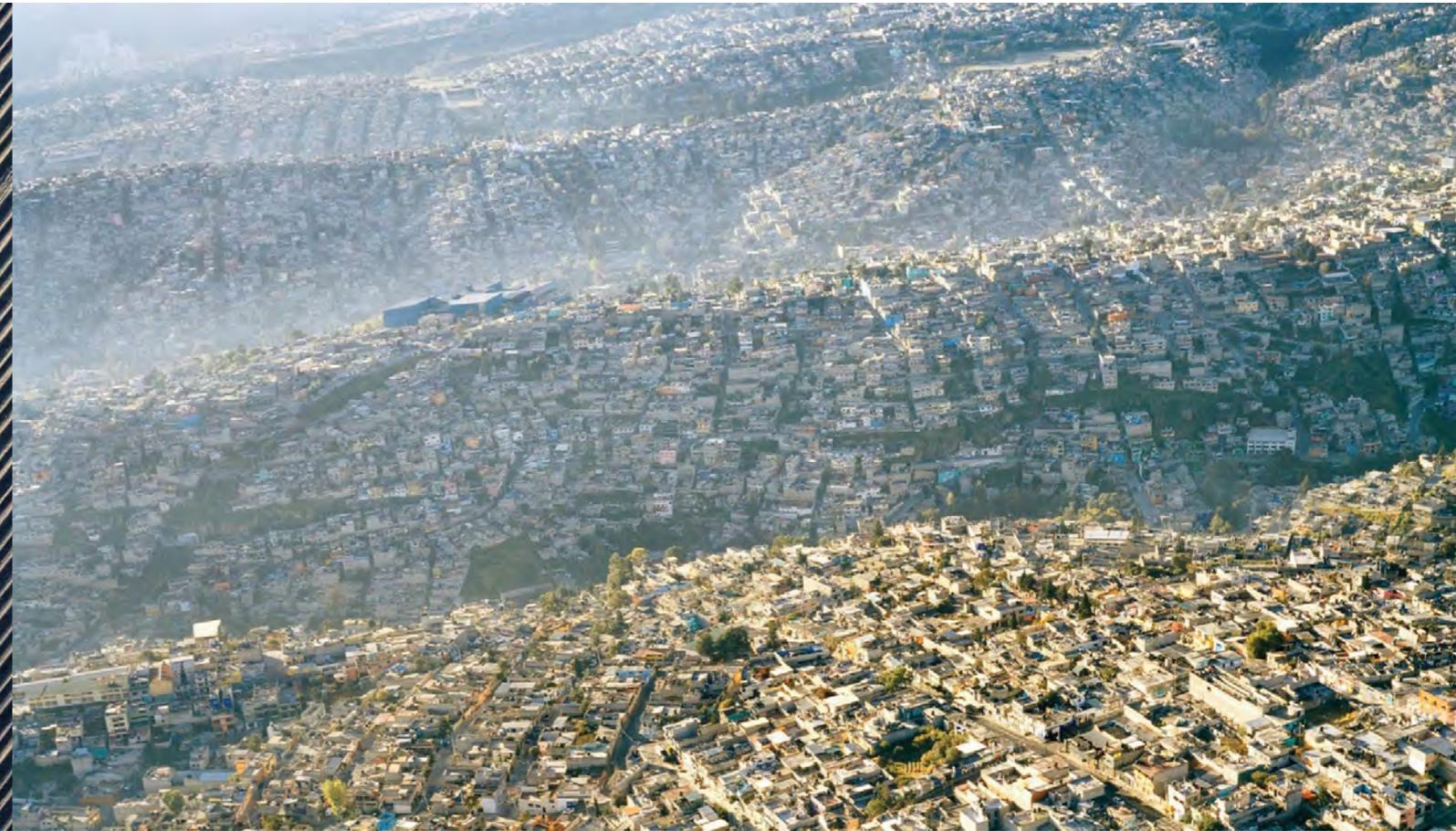
Bik van der Pol

La vida es un cúmulo de oportunidades. La arquitectura está investida con vida —una existencia que respira, es sensible, con un espíritu y una memoria—, una capacidad de aprender e incluso una facilidad rudimentaria de pensar por sí misma.³ La vida es un proceso, como una carpeta abierta, en donde se le añaden hojas para ir almacenando información. Del mismo modo, la arquitectura está formada a partir de capas; por ende, los edificios son superficies formadas por procesos. Uno va aprendiendo lo fundamental: nacemos, y frente a nosotros no hay camino fijo trazado. Existen conocimientos que iremos adquiriendo: nos vamos formando. Algunos aspectos son más importantes que otros; lo que nos sirve lo guardamos, lo que no nos sirve lo desechamos. La arquitectura puede resultar un tanto inorgánica e inanimada, por su rigidez e inmovilidad; pero, a su vez, se dice que funcionan del mismo modo que cualquier otro organismo vivo, ya que la arquitectura despliega una serie de metáforas para dotarle vida a los edificios. Podría pensarse que las estructuras son tendones, ligamentos o huesos; que los muros son membranas o pieles capaces de respirar; los elevadores podrían ser traducidos como una columna vertebral que comunica todo el sistema; las ventanas y las puertas podrían representar las aperturas sensoriales de la vista, el gusto y el oído; algunos de los espacios podrían ser comparados como células, otros como fluidos; las marcas ornamentales son caracterizadas como tatuajes, o capas cosméticas.

Por otro lado, si vemos una línea del tiempo, en cualquier sistema, se cuenta con un inicio y un final. Aún a pesar de que el inicio y la vida son dos conceptos diferentes, en este caso, esta apertura es la vida de la arquitectura, es decir, la creación de la misma. Antonio di Pietro Averlino, mejor conocido como Filarete, nos otorga una perspectiva muy particular cuando dice que tanto la creatividad arquitectónica, como el diseño de edificios y el cuerpo humano, necesitan estar ligados:



II.1



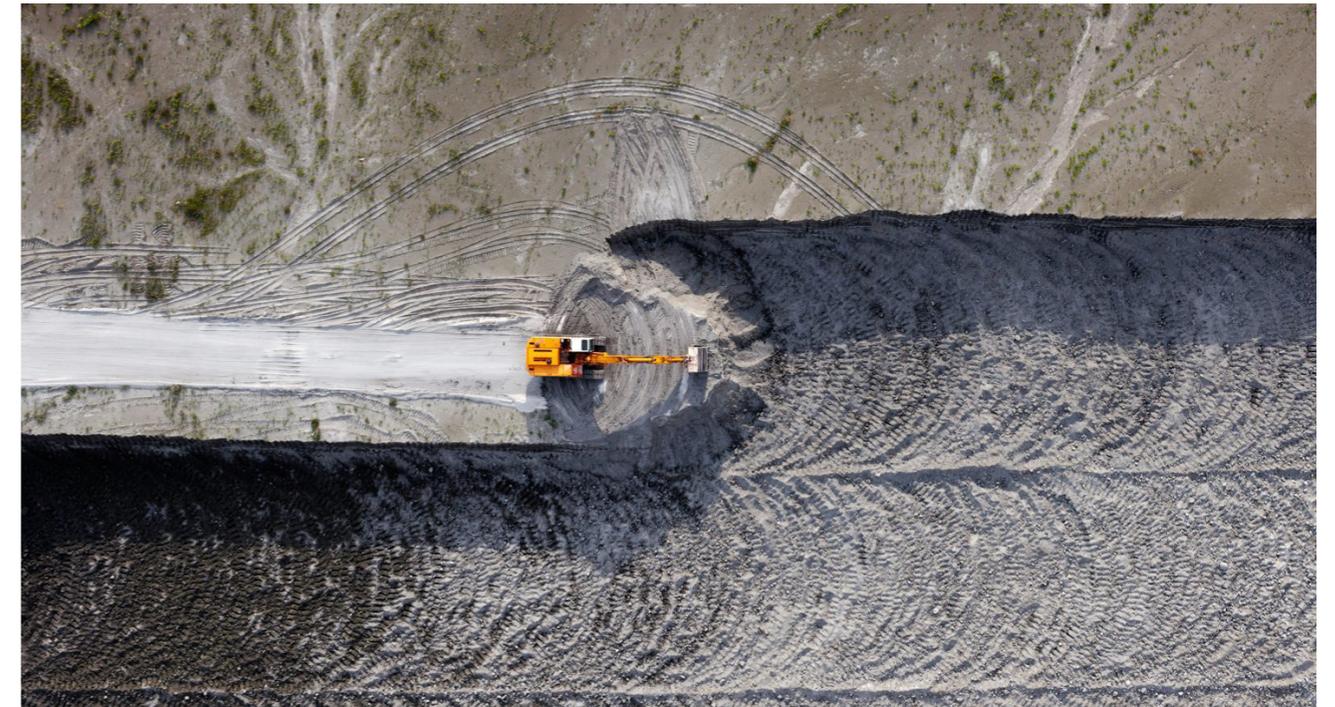
II.2

Ver una fotografía es experimentar un movimiento temporal de ida y vuelta entre pasado y presente; significa presenciar el paso del tiempo en general. Como consecuencia, las fotografías no pueden dejar de recordarnos nuestro propio paso inminente.

“Al edificio se le da forma y sustancia por analogía con los miembros y forma del hombre”.⁴ De igual manera, se encargó de elaborar la idea de que la arquitectura es igual que la procreación, argumentando que si el edificio estuviera basado en las proporciones del cuerpo, también sería una especie de hombre vivo, en donde los progenitores serían el arquitecto como lo femenino y el cliente como lo masculino. Pero con esto, tal vez no todos estarán de acuerdo ya que se puede confundir al arquitecto dentro de una visión creacionista de la arquitectura.

Si la vida es por definición un tiempo finito, entonces la muerte es una situación inevitable. Es una verdad obvia que cualquier organismo vivo, ya sea animal o vegetal, va a morir. Los edificios, aunque son inertes, se llega a asumir que tienen vida. “Es el arquitecto quien, a través de una idea, el diseño, planeación y ejecución de la misma, se encarga de dotar y crear esa vida”;⁵ pero, al mismo tiempo, como diría Nietzsche, “cualquiera que deba ser un creador, siempre aniquila”.⁶ Entonces, con esto puede decirse que el arquitecto es aquel que le debería otorgar y quitar la vida a su edificio. Aun así, como decía, él no puede seguir siendo visto como un ‘creador’, sino como una persona al servicio de otros; y, es por eso que debemos pensar en buscar otras formas de otorgar arquitectura —dotarle espacios a la ciudad—. En lugar de ampliar los horizontes de la misma —hacia el exterior—, debemos interiorizar y pensar en los elementos que tenemos para poder plantear propuestas a partir de ellos. Imaginemos un mundo en donde la flexibilidad de la arquitectura sea entendida como la posibilidad de un verdadero cambio en la forma en que logramos establecer modelos que permitan realmente adaptarse al usuario cambiante, es decir, con distintas necesidades. Del mismo modo, sabemos que, en algún momento, la vida útil del edificio llegará a su fin, ya sea debido a la durabilidad de los materiales, a la disfuncionalidad del espacio, a cuestiones políticas, problemas económicos o simplemente para dar paso a otro objeto arquitectónico. En todos los casos, existen etapas y procesos en donde el edificio entra en uso y en posteriores estados de decaimiento graduales, los cuales llevan a cada edificio a un destino diferente. Todavía “hasta finales del siglo XVIII, la obra del arquitecto estaba destinada a llenar los márgenes de lo escrito por Vitruvio”;⁷ pero, no necesariamente, estas bases deben de seguir siendo válidas en la arquitectura de hoy en día, ya que estamos llamados a cambiar según la época en la que se vive. Sería importante tratar de modificar el pensamiento que ha existido hasta ahora. La arquitectura del siglo XXI exige que los arquitectos piensen diferente, que se atrevan a experimentar con los distintos procesos que pueda tener un edificio después de construirse, de habitarse, de decaer, de llegar a la ruina, así como las posibilidades que tiene después de ‘morir’, o trascender su carácter simbólico.

Tras la destrucción de un sitio u elemento, solo queda la retirada, la limpieza y la espera. Aguardar tiempo para permitir el debido regreso de la naturaleza o el nacimiento de una nueva posibilidad de vida.



II.3

CICLOS DE VIDA DE UN EDIFICIO

Los seres humanos —al igual que cualquier otro organismo—, estamos sujetos a un cambio constante. Este proceso de cambio está compuesto por varios ciclos, del mismo modo que en la vida. Si tomamos como referencia el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, podemos entender como ciclo al “periodo de tiempo o cierto número de años que, acabados, se vuelven a contar de nuevo”, o también como el “conjunto de una serie de fenómenos u operaciones que se repiten ordenadamente”.⁸ Tomando en cuenta las definiciones anteriores, podemos decir que, en cuanto a las leyes de la naturaleza, un ciclo es algo que indiscutiblemente finaliza y que al mismo tiempo vuelve a dar inicio de forma infinita; que, como un círculo, no tiene final.

Todos los elementos que conforman el universo funcionan de forma cíclica y en claro equilibrio, rigiendo cualquier tipo de dinámica que tengamos. Al igual que todo lo que nos rodea, y todo lo que hacemos, los seres humanos, animales, el sol y la luna, nos regimos por medio de ciclos, que tienen un cierto inicio y final. Esto nos lleva a asegurar que “sabemos que lo único que tenemos de permanente es el cambio”,⁹ como diría Heráclito; y que, por tanto, necesitamos que todo lo que hagamos y fabriquemos se adapte a nuestras necesidades.

Ciclos de vida pueden existir muchos dependiendo de las características específicas y las necesidades de los habitantes presentes en cada caso; pero, a continuación, se plantean dos posibilidades de ciclo de vida alternativas.

La vida de un edificio (1ª parte):

| Idea /
__| Diseño /
____| Construcción /
_____| Habitabilidad /
_____| Uso /
_____| Desgaste /
_____| Mantenimiento /
_____| Extensión de vida útil del edificio /

Posibilidades:

_Remodelación.
__Reconceptualización.
____Refuncionalización.

La vida de un edificio (2ª parte):

| Idea /
__| Diseño /
____| Construcción /
_____| Habitabilidad /
_____| Uso /
_____| Desuso /
_____| Desgaste /
_____| Abandono /
_____| Envejecimiento /
_____| Deterioro /
_____| Fin de vida útil del edificio /

Posibilidades:

_Regeneración.
__Reciclaje.
___Intervención.
____Destrucción.
_____| Demolición.
_____| Deconstrucción.
_____| Reconstrucción.

Para cualquiera de estos listados de la vida de un edificio, se podrían considerar, según Artur José de Jesús Gonçalves,¹⁰ las siguientes etapas:

- 1/. Adquisición de materia prima (extracción de recursos).
- 2/. Procesamiento de material a granel.
- 3/. Producción de materiales (técnicos y de especialidad).
- 4/. Fabricación y ensamble.
- 5/. Transporte y distribución.
- 6/. Construcción.
- 7/. Ocupación y mantenimiento (uso y servicio).
- 8/. Disposición (destino final).
- 9/. Demolición.

Posterior a la posible demolición, existirían aún más posibilidades de continuar con los ciclos, o comenzar de nuevo después de este último paso. Sería cuestión de analizar cuánto es que dura cada edificio en particular, para poder determinar su posible ciclo de vida y alternativas al mismo.

La casa no es eterna; su contexto natural inmediato si lo es. Ese es el que, en caso de que un edificio quede en abandono, la fauna se dirige en un viaje hacia las ventanas rotas: perforan el suelo, creando una superficie diferente —irregular y aguda— que actúa como una apropiación del espacio.



II.4



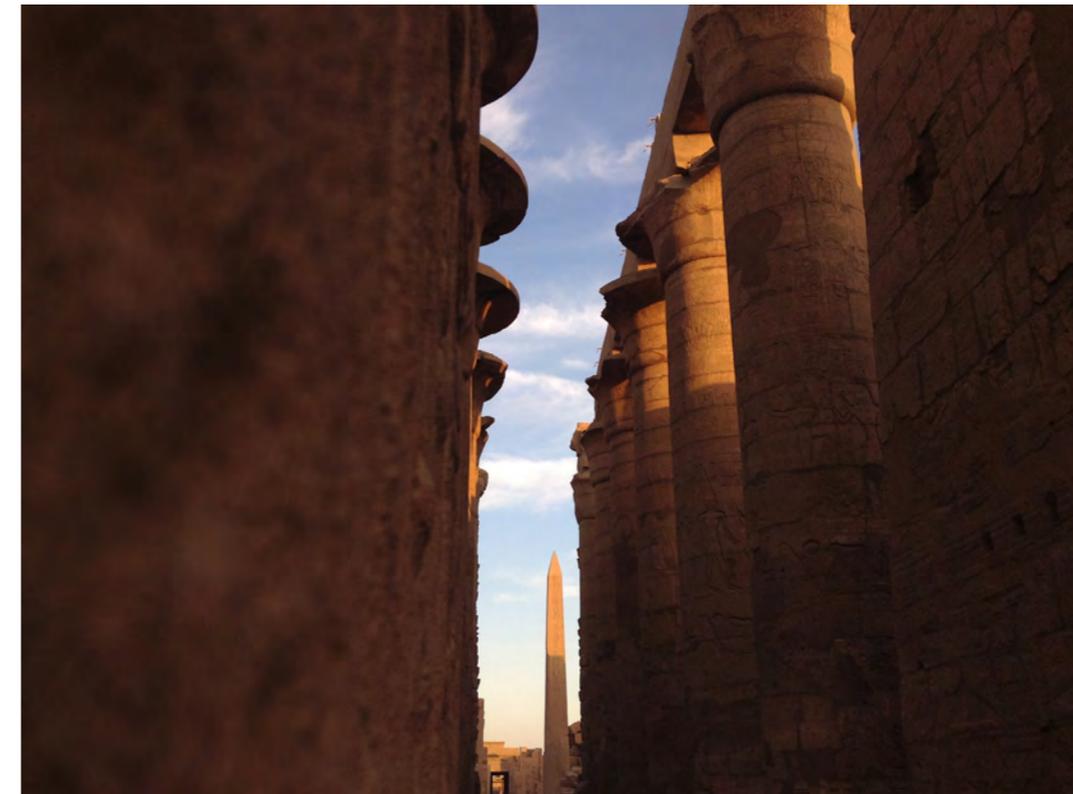
II.5

¿CUÁNTO DURA UN EDIFICIO?

Comenzando con una analogía, pudiera ser que tanto los escritores como los arquitectos quieran alcanzar la eternidad con sus obras; también se podría decir que un libro muere cuando es olvidado, y lo mismo sucede con las casas cuando son abandonadas. Que estén en ese estado significa que la vida se ha apartado de ellas, aun cuando continúen de pie por mucho tiempo. El abandono puede durar años. Los libros pueden quedarse por décadas en un librero hasta que alguien los recuerda; y, en su caso, no solamente es el hecho de recordar su existencia, sino el de reconocer su contenido. Las personas que recuerden esos libros, es porque su contenido se encuentra en el espíritu de las personas. La casa contiene memorias de las personas que vivieron en ella; pero, ¿quién recuerda esos momentos? Si nadie lo hace, en ese momento ‘muere’ la casa. Un claro ejemplo de la ‘eternidad’ de los edificios son las iglesias antiguas; que, si bien lucen pretéritas, uno de los sentidos de su creación es justo ese: demostrar su eternidad. Supongamos que existe una iglesia de 700 años de antigüedad y que ha sido remodelada, o inclusive reconstruida en su totalidad no una, sino varias veces. Sin duda, la iglesia es perpetua al seguir de pie, de alguna u otra manera, pero su continua transformación en diferentes formas logra que siga viva; pero, en su esencia, el edificio original que alguna vez fue, ya no lo es. Existen hoy en día algunas viejas iglesias que, restauradas, reconstruidas o remodeladas, se volvieron museos, tiendas, hoteles e inclusive restaurantes o bares. Eso es, en definitiva, un tipo de muerte para los edificios.

En analogía, nosotros vivimos en una casa, pero rara vez nos damos cuenta de ello. Ésta nos viene a la mente cuando empieza a fallar, cuando hay goteras, es muy oscura o muy iluminada, muy caliente, o fría; compacta o grande; cuando hay problemas en el drenaje o las ventanas comienzan a ser grisáceas. No creo que alguien haya visto alguna vez una casa perfecta; y, aunque algunas veces se pueda decir: ¡qué bella casa tengo!, también se pone en duda que exista realmente. La eternidad de estos lugares solo reside en el hecho de que la familia siempre ha vivido ahí, siguen viviendo —y seguirán—, como lo han hecho hasta ahora. Pero cuando nadie se encuentra en dicho espacio, el abandono gana la batalla y el lugar se transforma en una especie de muerte. Durante cierto periodo, no hay vida en ese lugar. Esos lugares abandonados tienen un sentimiento extraño, como si siempre hubieran estado en estado de abandono. Es un estilo muy diferente de paz, que se genera en el post-habitar de la casa. Otra analogía interesante es que las casas son simplemente eternas en sus extremos momentáneos y transitorios, pues siempre han sido tratadas de la misma forma a través de los años. Digamos que siempre han estado terminadas, pero solamente han estado vivas en el tiempo en que se tardaron en construir, es decir, cuando aún no estaban terminadas y se encontraban en proceso de crecimiento —construcción—.

La casa no es eterna, sino su contexto natural inmediato; eso sí que es eterno —o eso queremos creer—. Si su ubicación es realmente buena, algo va a construirse ahí en el futuro. Su sentido también es eterno: una casa siempre será una casa. En México y en Alemania, por ejemplo, la casa es utilizada para lo mismo: albergar a seres humanos. Hay cosas dentro de ellas que van y vienen; modas que llegan y se van; elementos que se quitan, y se añaden. Cosas que se van quedando de nuestros papás, ropa de nuestros abuelos o nuestra, de cuando éramos bebés. Un elemento que puede regresar a estar a la moda, siempre y cuando, en su época original, haya tenido ya cierto estilo. Los elementos pueden llegar a ser utilizados en el futuro, pero tal aseveración es únicamente probable.



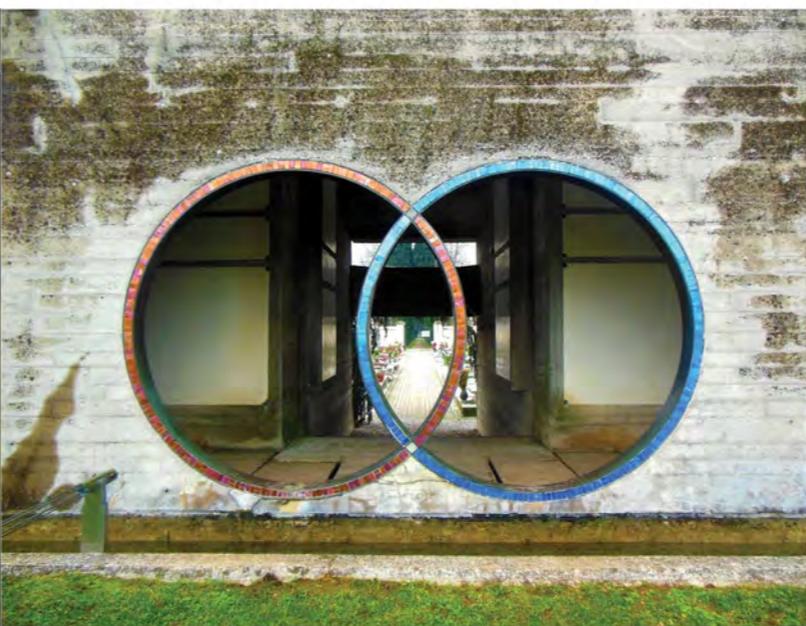
11.6



II.7



II.8



II.9



II.10

DURABILIDAD

¿Cuál es la vida útil de un edificio? ¿Cuánto tiempo dura? Son preguntas un poco difíciles de responder, debido a que cada edificio se comporta de diferente manera y depende mucho de los materiales con los que haya sido construido. Sería importante comenzar por definir de forma general la palabra durabilidad. Para ello se puede tomar como referencia el texto *“Durabilidad vs Vulnerabilidad”* de J. Monjo Carrió, en donde se define como:

“La capacidad de un elemento constructivo de mantener sus características fisicoquímicas sin alterar durante su vida útil, mientras está expuesto a las acciones externas previsibles, al menos para asegurar su correcta funcionalidad constructiva. Resulta difícil de medir de forma directa, pues no se dispone de parámetros para considerar todas las variables que intervienen. Debe establecerse en función del análisis de su vulnerabilidad y su mantenimiento.”¹¹

Los edificios, como cualquier otro objeto, tienen una esperanza de vida promedio. En el caso de cualquier objeto arquitectónico, esta posibilidad se puede definir de varias formas, según diferentes perspectivas y acorde a distintas disciplinas. En términos generales, la durabilidad de los edificios y la relación que existe con la energía que se encuentra dentro de las tecnologías y en los materiales. Es un elemento significativo de la arquitectura y ha traído consigo varias modificaciones al proceso de diseño; podría ser definida como la capacidad que tienen los edificios para ofrecer espacios funcionales y valiosos por un largo periodo de tiempo. Tomando en cuenta esto, podríamos decir que depende del tipo de material empleado, la calidad de construcción, así como la incorporación de nuevas tecnologías, que permitan a los materiales extender su vida útil. En cuanto a la durabilidad, resulta muy importante, desde el punto de vista estructural y arquitectónico, que se consideren los siguientes factores al momento de planear o diseñar cualquier elemento:¹²

- / Durabilidad técnica.
- / Durabilidad funcional.
- / Durabilidad estética.

Uno de los factores más importantes y cruciales para la existencia y el uso de los edificios es la durabilidad técnica —a pesar de ser un tema insignificante para la mayoría de los arquitectos en comparación con los conceptos estéticos y el desempeño funcional—. Tomando en cuenta que los métodos para diseñar arquitectura evolucionan al mismo tiempo que el ser humano —y a una velocidad gradual—, siempre se han enfrentado a diversas evoluciones y modificaciones sustanciales.

Los tres factores de durabilidad que se acaban de mencionar deben ser considerados de forma anticipada, en todo momento, para resolver cualquier problema de diseño; además, es necesario que los arquitectos los tomen en cuenta para cada uno de los materiales propuestos. No podemos dejar de lado que los dueños de los edificios usualmente toman medidas para intentar frenar los efectos del paso del tiempo. A esto se le podría llamar mantenimiento. Ya sean mejoras, reconstrucciones, reformas o el reemplazamiento de viejas estructuras por nuevas que logren ser más apropiadas. Esto es ocasionado debido a que los arquitectos, o los inversionistas solamente prevén el buen desempeño de los edificios para una sola generación. Si pensamos en un edificio como un rompecabezas, tendríamos que considerar las piezas individuales que lo conforman, así como en el producto final armado. Si catalogamos cada parte del edificio como un componente individual, se podría decir que cada material y cada elemento son sujetos a una destrucción gradual, debida a diversos impactos ejercidos por factores tanto externos como internos. La durabilidad técnica y funcional depende cada vez menos de estos factores pues, hoy en día, hay otros que influyen de forma más directa. La durabilidad de la mayoría de los edificios comerciales poco a poco ha disminuido en continentes como América y Europa. Este proceso se debe, en gran medida, a la necesidad que existe por ajustar los edificios existentes del siglo XIX a los requerimientos funcionales y a los reglamentos legislativos actuales. No obstante, en otros países como Japón podemos ver lo contrario, pues la durabilidad promedio es, sorprendentemente, de tan sólo 30 años. Mucho de ello resulta de las costumbres locales, las cuales exigen nuevas viviendas para cada generación.¹³

El deseo que existe en Japón por tener casas totalmente ‘frescas’ y modernas ha ocasionado que los edificios se devalúen rápidamente y después de tan solo 10 años de uso, consigan llegar a una depreciación casi total; pero, recientemente, el cambio de casa ocurre cada 25 años, trayendo consigo una serie de consecuencias tanto ambientales como sociales. Podrían, quizás, acelerarse las producciones de los edificios y, según el cliente, realizar modificaciones que permitan ir añadiendo mayor durabilidad al edificio, aumentando así la posibilidad de alargar su vida útil. Por otro lado, tal vez haya que cambiar el paradigma hacia construcciones de una temporalidad menor. Como se mencionaba anteriormente, los edificios deberían ser considerados como sistemas lógicos, compuestos de conexiones, materiales, componentes y múltiples factores que determinen esta durabilidad. Una ‘máquina para habitar’,¹⁴ que además sea responsiva, en constante cambio y rejuvenecimiento. El diagrama de Stewart Brand presenta la estructura de un edificio en distintas capas, donde se observan tres esquemas derivativos que nos pueden llegar a indicar las capas significantes para los tres aspectos de durabilidad: funcional, estético y técnico.¹⁵ El valor que otorga mayor impacto en la durabilidad técnica de los edificios es la piel y la estructura.

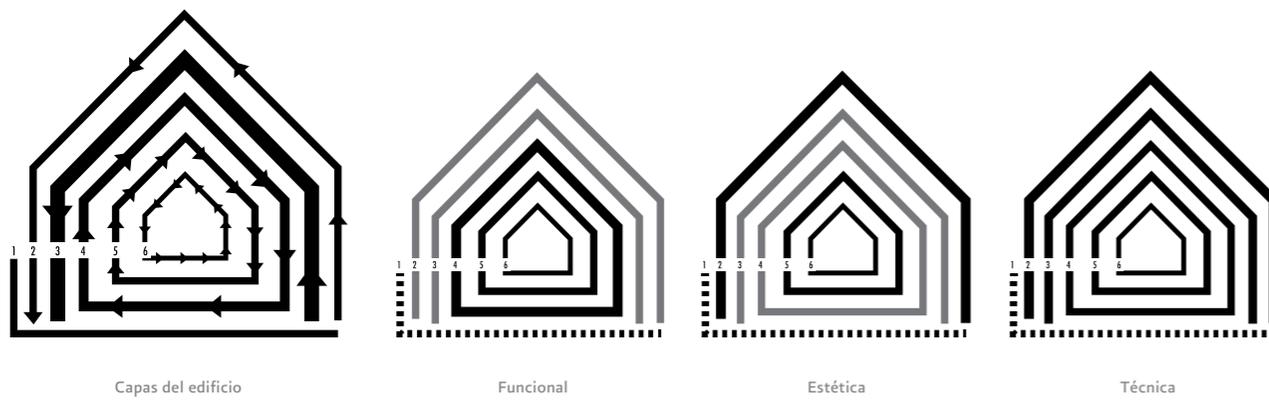


Diagrama 2. El impacto de las capas de la construcción, en su durabilidad funcional, estética y técnica (basado en el diagrama de Stewart Brand).¹⁶

1. Sitio – 2. Piel – 3. Estructura
4. Servicios – 5. Plan de espacio – 6. Cosas

Influencia Alta
Influencia Baja

Podríamos entonces decir que la durabilidad de los edificios depende de lo siguiente:¹⁷

- 1/. Función del edificio.
- 2/. Tecnología aplicada.
- 3/. Condiciones ambientales.
- 4/. Cultura local.
- 5/. Cultura social.
- 6/. Situación política y económica.

Es realmente imposible determinar precisamente cuánto tiempo va a durar un material y una construcción, pero puede haber una anticipación del material, considerando la construcción de un lugar y su transformación. Todo depende ciertamente de las condiciones a las que se enfrentan los materiales, sus condiciones de trabajo, la exposición directa al sol, la lluvia, el frío o el calor extremos, así como el viento; es decir, la naturaleza en general. En condiciones favorables, los materiales resistentes y que pueden durar por décadas, son las piedras naturales, las canteras y algunos tipos de ladrillos. Uno de los problemas más graves es que comiencen las goteras en la casa, que por lo general inician en el techo o cerca de las ventanas. Con esto, el agua puede extenderse, ya sea por los materiales adyacentes, o por capilaridad, a una gran sección de la casa, ocasionando que el edificio se vuelva una ruina en un par de décadas. Un arquitecto debe seleccionar los materiales no solo por su apariencia estética y por factores económicos; además, es necesario que los materiales sean resistentes y tengan una durabilidad adecuada. Depende de ellos que el edificio envejezca con dignidad absoluta y se pueda predecir cómo es que se va a ir dando ese envejecimiento, cómo se va a manifestar y qué medidas tomar cuando eso pase. Si se analizan los materiales y se efectúan pruebas de resistencia —o, mejor aún, se observa cómo reaccionan a las condiciones en dónde serían empleados—, entonces se podría tener un panorama más claro sobre si conviene o no utilizarlos.

Existen arquitectos que planean con anticipación cómo va a comportarse su edificio mientras va envejeciendo con dignidad, y es que, al tener pleno conocimiento de los materiales con los que se desea trabajar, puede conocerse cómo se comportarán en el ambiente en que será colocado. Existen algunos casos conocidos sobre este trabajo de anticipación en algunas obras, como la renovación y extensión de la Oskar Reinhart Collection en Winterthur, Suiza, que hicieron Gigon & Guyer en 1998 —la cual está compuesta por una serie de paneles prefabricados de concreto, los cuales contienen una mezcla de piedra caliza y cobre, que son materiales que también se aprecian en la construcción original—. El agua de lluvia es canalizada directamente desde el techo hacia los paneles de concreto. Mientras el agua desciende por los paneles, interactúa con los iones del cobre en el concreto y facilita el patinado de su superficie; al mismo tiempo, al estar expuesto a un cierto decaimiento, ayuda a emplazar al edificio en su contexto o biotopo.



II.11



II.14



II.12



II.13



II.15



II.16

En el mismo sentido, existen dos casos muy similares, el primero es el Ricola-Europe SA, Production and Storage Building de Herzog & de Meuron en Mulhouse, Francia —completado en 1993—, contenido por dos muros de concreto con agentes integrados que, de igual modo, al entrar en contacto con el agua, ocasionan que los muros se vayan tiñendo de un color verde oscuro natural. El segundo caso —también de Herzog & de Meuron—, se trata del estudio para Rémy Zaugg —también en Mulhouse, Francia—, pero completado en 1995. Este proyecto tiene casi la misma configuración conceptual que el edificio ‘Ricola’, pero a una escala menor y utilizando únicamente concreto para todo el exterior. Los muros laterales de concreto se logran bañar de unos tonos cobrizos y naranjas al entrar en contacto con el agua. A final de cuenta, estos tres casos presentados se pueden considerar dentro de una forma de intemperismo, como factor de diseño de color.

Es por eso que, además, resulta de gran importancia que exista un mantenimiento regular en los edificios, con el fin de asegurar una larga vida para los materiales. Muchas veces un edificio o casa no se mantiene debido a que los dueños consideran que no es tan importante, o no observan que el daño puede ser más grave de lo que se puede manifestar a simple vista. De igual modo, la mayoría de las personas que no realizan mantenimientos aseguran que todo es cuestión de dinero o de tiempo. Muchos de los materiales de construcción fabricados hoy en día aspiran a la ‘durabilidad’; sin embargo, los usuarios quizás ignoran el hecho de que, para que realmente un material actual sea durable, debe de contar con un mantenimiento regular, pues si los materiales se llegan a desgastar, puede llegar el momento de tener que reemplazarlos por completo. Debido a este paso del tiempo, un gran porcentaje de la arquitectura del siglo XX se encuentra en estado preocupante, lo cual requeriría una posible restauración. Los materiales ‘duraderos’ de nuestra época son mucho más complicados de fabricar, tratar y conservar; mucho de ello se debe a que no hay suficiente experiencia en torno a esos materiales. No es lo mismo mirar las piedras que componen las pirámides de Giza en Egipto, a mirar el ‘Eternit’, o el ‘Rockpanel’. Las piedras de las pirámides son prueba fiel de que esos materiales son duraderos y que pueden durar siglos; pero algunos materiales creados por el hombre, son cuestionables en cuanto a su durabilidad, pues por lo mismo que se mencionaba antes, no cuentan con un registro previo —a pesar de las pruebas que se les aplican—, que indique que van a durar por siglos, y es por eso que envejecen con el tiempo de forma rápida e impredecible. Muchos de estos materiales —como el ‘Alucobond’, por poner un ejemplo—, están pensados para su reemplazo en poco tiempo.

Surge una pregunta importante. ¿Si un material considerado como duradero en su época, pero que hoy en día debe ser reemplazado y ya no existe en la actualidad dicho material, con qué material debería ser reemplazado, permitiendo extender aún más la duración del edificio? De inmediato el edificio deja de ser lo que era antes, pues añadiéndole un material contemporáneo

a un edificio antiguo, se reemplaza no solo su esencia física, sino su espíritu. Evitando que el agua destruya el sistema estructural del edificio, y que personas con malas intenciones se mantengan alejados de los interiores, los espacios que podemos encontrar hoy podrían, en dado caso, tener mayor duración, además, se podrían mantener en buen estado hasta que alguien encontrara un nuevo uso, o se decidiera el futuro del edificio:

“Las ruinas pudiesen haber sido, a mejor cuidadosamente conservadas, pero incluso esto era al igual de difícil como la construcción de un nuevo edificio; las reparaciones y restauraciones eran tan perjudiciales como la destrucción causada por el tiempo o el vandalismo. Aquí, en la cara de la decadencia inevitable, tal vez el único medio de conservar las ruinas a perpetuidad era la réplica”.¹⁸

Planteando una posibilidad, a modo de ejemplo, sería que un edificio de unos siete pisos de madera se dismantelara y con este material se elaboraran siete casas de un solo nivel. Pasado el tiempo útil de esas casas, se podrían fabricar, posteriormente, dos —con la madera recuperada—, y lo restante, podría ser utilizado para elaborar mobiliario. Además, lo que se volviera desperdicio durante cada uno de los procesos, puede convertirse en combustible (leña) —aprovechando con esto al máximo la vida de materiales que aún se conservan en buenas condiciones—, causando así menos producto de desecho. De este modo, puede extenderse la vida de un mismo material, utilizándolo para diversos fines: se genera un movimiento cíclico en el que los materiales son reutilizados. Una forma de ver el tema de la durabilidad en los edificios sería esclarecer la duración de los objetos, para evitar que el material barato dure menos tiempo y se ‘rompa’ más pronto, o, por el contrario, que las cosas ‘caras’ duren mucho tiempo. Se debería de planificar y evaluar a cada material y componente de un edificio, para que funcionaran todos al mismo tiempo como un engranaje. Si se tuvieran periodos de vida balanceados, esto permitiría que el desgaste se diera igual para cada uno de los elementos. Si se cuenta con elementos que se gastan con mayor facilidad, deberían de tener la capacidad de desprenderse de la estructura principal sin dañar el resto del edificio, para poder reemplazarse. Lo mejor que pueden hacer los arquitectos es estar alertas a la deformación del espacio cuando es observado desde el punto de vista del tiempo, pero también prestar atención al tiempo cuando es observado desde el punto de vista del espacio, y a cómo es que éste se va adaptando a las condiciones de su contexto.

EL USUARIO COMO ARQUITECTO: ADAPTABILIDAD

“Lo único permanente es el cambio; todo fluye; el mundo es un flujo perenne”.¹⁹

Heráclito

Para muchos arquitectos, el usuario es tratado inevitablemente como una abstracción; y, por otro lado, desde sus inicios, la arquitectura ha sido política. Los códigos de conducta bajo los que los arquitectos operan están dominados por los términos de proporcionar un servicio al cliente —por ejemplo, a los desarrolladores—, y no a los usuarios; por implicación, el arquitecto puede cumplir con sus obligaciones profesionales respondiendo a las exigencias del cliente; lo que, a su vez, está a menudo impulsado por la eficiencia del mercado y el oportunismo a corto plazo. Aunado a esto, muchos imaginan que la arquitectura es algo permanente, pero en realidad es que ellos hacen mal uso del tiempo, o no se adaptan bien a él. Casi en ningún edificio se toma en cuenta esto. En realidad, los arquitectos no diseñan expresamente para que un edificio se adapte; del mismo modo, no están diseñados para que económicamente esto pueda ocurrir. Incluso no están regulados, con mantenimiento e impuestos, lo que tampoco permite que se adapte. Aun así, los edificios logran adaptarse en cierto sentido debido a que, tanto sus usos, como los del contexto en que se encuentran, cambian constantemente.²⁰ Eso debe cambiar.

A modo de ejemplo, ¿qué pasaría si la familia de cuatro integrantes, que comisionó la construcción de su nueva casa, la vendiera dentro de diez años a una familia de dos? ¿Se viviría del mismo modo el espacio? ¿Tendrían las mismas necesidades que los clientes anteriores? Entonces, ¿qué podría hacer el arquitecto para pensar en el espacio original como un espacio flexible, un espacio que el cliente pueda modificar a su antojo y según sus necesidades? El arquitecto quizás no es el que determina ni el uso ni el carácter final que se le dé a su obra, pues al final la obra pertenece al usuario y es él quien debe de decidir —en dado caso, rediseñar su espacio—, tanto el uso como la forma que quiera otorgarle; por tanto, estas complicaciones o necesidades no deben ser atribuibles al arquitecto original. O, acaso ¿tendrán entonces los siguientes clientes que remodelar la casa por completo para adaptarla a sus necesidades?, o ¿existe la posibilidad de diseñar los edificios para que sean desmantelados, replanteados o reconceptualizados por el siguiente cliente? Debemos estar conscientes de algo muy importante —como bien diría Winston Churchill—, de que “nosotros damos forma a nuestros edificios y después nuestros edificios nos dan forma a nosotros”,²¹ y aunque no podría estar más en lo cierto, de hecho, el ciclo completo para un edificio sería realmente que primero nosotros le damos forma a ellos,

La casa no es eterna; su contexto natural inmediato sí lo es. Ese es el que, en caso de que un edificio quede en abandono, la fauna se dirige en un viaje hacia las ventanas rotas, perforan el suelo, creando una superficie diferente —irregular y aguda—, que actúa como una apropiación del espacio.



II.17

después nos dan forma a nosotros, posteriormente les volvemos a dar forma, y esto continúa *ad infinitum*. La función y el uso son las que reforman a la forma. Esto es debido a que todos los seres humanos estamos en constante cambio, al igual que los animales y todo lo que conforma el universo. Al igual que la naturaleza, la arquitectura ha ido avanzando a través de la historia, respondiendo a varias necesidades humanas y como reflejo a uno de nuestros comportamientos más inseparables: el cambio. “Todo depende del flujo: flujo continuo, uso continuo, cambio continuo, transformación continua, adaptación continua”.²² En términos generales, adaptación significa, a grandes rasgos, la habilidad de ajustarse a diferentes condiciones; por otro lado, en arquitectura, adaptabilidad es la susceptibilidad que tienen los edificios a experimentar posibles cambios. Uno de los elementos importantes para la arquitectura debería ser la facilidad para poder modificarse y reconfigurarse, es decir, permitir que los edificios puedan ser usados de la misma forma efectiva, pero yendo mucho más allá de la vida útil que fue prevista en el diseño original. Entonces, podríamos decir que la adaptabilidad en arquitectura es entonces un factor esencial para permitir la extensión de la durabilidad de los edificios. De cualquier forma, la adaptabilidad en arquitectura también debe tener en cuenta los siguientes elementos:²³

- La efectividad, la cual va enteramente relacionada con la función y la disposición para los futuros trabajos de mantenimiento.
- La accesibilidad o el diseño de espacios accesibles para cualquier condición física; desde el momento de construcción, hasta el momento de habitar el edificio.
- Contar con plantas abiertas y flexibles, es decir, que permita que los interiores puedan ser variables, sobre todo en oficinas.
- Expansividad, como la posibilidad de aumentar área dependiendo de las necesidades cambiantes a futuro, así como una interactividad entre los espacios y una reacción a los cambios ambientales, relacionando la localización y la geometría del proyecto.

Para lograr incluir todos estos elementos, existen varias guías de diseño de adaptabilidad, que se enfocan en el fácil desmontaje y la simplicidad de construcción, así como en la repetición y la transparencia que debe tener el elemento arquitectónico. Un ejemplo muy claro son algunos centros comerciales, los cuales, en su mayoría, son diseñados para que los locales sirvan su función por un corto tiempo; es por ello, que deben ser construidos para que, después de que una marca comercial no funcione —o decida trasladarse a otro sitio—, se pueda readaptar el espacio para la llegada de una nueva marca. Los edificios y casas modernas tienden a estar muy bien planeadas para las funciones que requiere el usuario, pero están tan ‘terminados’, que no hay forma de cambiarlos mediante las actividades que realizamos con el paso del tiempo, ni es posible siquiera adaptarlos a nuestras actividades futuras. Sería muy interesante y de gran importancia considerar las distintas posibilidades en las que un edificio se puede adaptar para el futuro. Las contribuciones de las personas para crear los ambientes, dan el alma al espacio. Es por eso que, al

replantearlo, es necesario que se realice un cambio en las almas que ahí residen, para que pueda volver a nacer otro espacio. En cuanto a los edificios abandonados, se puede decir que para ellos su tiempo terminó —la vida los dejó atrás—, pero su estructura se quedó: en ella permanece; es decir, se conserva la historia de los que fueron dueños en el pasado. Su forma es un reflejo claro de lo que ocurrió antes. Si alguien nuevo intenta vivir en ese espacio, debe aceptar el hecho de coexistir en conjunto con la forma anterior, algo así como sentirse un extraño en casa ajena, como si habláramos un poco de los nómadas en el pasado: ellos iban de un sitio a otro buscando alimento y una mejor oportunidad. Lo que se encontraban en los nuevos sitios a los que llegaban era utilizado por ellos, pero readaptado a sus necesidades temporales; se encontraban una estructura preexistente y la reutilizaban para vivir dentro de ella. Modificar la vivienda y desarrollarla un poco más. Una vivienda como éstas —o como cualquier otra—, vive durante el tiempo en que alguien pone su alma en ella.

Por otro lado, en la actualidad, la arquitectura con a minúscula tiene una brecha que se abre entre la arquitectura que se describe en la historia, y aquella en la que su historia es rara vez contada. La Arquitectura con A mayúscula, necesita que más personas cuenten las historias jamás mencionadas, que se atrevan a mirar en los rincones en donde nadie más lo hace; experimentar las posibilidades alternas que existen más allá de las aspiraciones por construir más alto y más grande. ¿Se debe pensar en un nuevo inicio para la arquitectura? Los arquitectos deben ahora arriesgarse a evitar los aspectos grandiosos y especiales que siempre han soñado. Tendrían que eliminar sus utopías de belleza, limpieza, orden y pureza; empezar a mirar cada vez más hacia la vida cotidiana, histórica, temporal, sensorial, económica y social, pero sobre todo, en cuanto a la naturaleza y el paso del tiempo, es decir, fuerzas que forman y le dan significado a la arquitectura.

El siglo XX ha dejado más masa edificada, que en todos los siglos anteriores y esto no se menciona como un gran logro para la humanidad. Se puede decir que una gran parte de todo lo construido se le puede otorgar el término ‘espacio basura’, dictado por Rem Koolhaas al decir que “si la basura espacial son los desechos humanos que ensucian el universo, el ‘espacio basura’ es el residuo que la humanidad deja sobre el planeta. El producto construido de la modernización no es la arquitectura moderna, sino el ‘espacio basura’”.²⁴ No se pretende ser fatalista, pero el tiempo es el único que está aplazando la inevitable llegada de un colapso para las ciudades mal planificadas o de crecimiento irregular, “poniendo de relieve una vez más la necesidad de una reforma urgente en la arquitectura global”.²⁵ Tal vez lo que en algún futuro va a convertirse en residuos ¿se puede volver a utilizar? ¿Puede ser desmontado? ¿Qué se puede hacer para retrasar el momento de los residuos? ¿Qué va a pasar con esos residuos? Al final se trata de una valoración un poco más honesta de lo que le depara a los edificios, de cómo dar inicio, de cómo será su final, de su más allá, de su futuro y de sus posibilidades.

Hoy en día son urgentes y necesarios nuevos y diversos tipos de espacios flexibles. Se debe de pensar en un futuro cercano sobre qué es lo que se podría conservar; cuánto —y cómo— marcar el límite entre la arquitectura original y la arquitectura en masa. A veces resulta un poco más sencillo seguir con la función original de un edificio, o buscar una función en edificios que sean de carácter histórico o de conservación en las capitales. Desgraciadamente, algunas de las ciudades en vías de desarrollo están al borde del colapso y, sufriendo de una falta de ideas, propuestas y dinero para cumplirlas. Las ciudades deberían ser tratadas con un enfoque diferente, uno contemporáneo respecto a su contexto, al espacio urbano en el que operan, y al mismo tiempo y de la misma forma, los gobiernos no pueden tratar los espacios urbanos que les corresponden como espacios para el crecimiento económico, como si se tratara de una venta de bienes raíces con los cuales pueden hacer lo que les conviene, sin realmente analizar las necesidades y las posibilidades reales que existen para los espacios en desuso o sin catalogar.

En todo esto, el patrimonio arquitectónico juega un papel fundamental, pues podría ser usado para nuevas propuestas de re-uso, adaptabilidad y replanteamiento urbano. Se sabe que el ambiente —o el contexto arquitectónico—, nunca es un final o un todo completo con juicios de valor predeterminados. Todas las instituciones públicas, los gobiernos, arquitectos, constructores y hasta nosotros como clientes, usuarios y dueños de una vivienda, quisiéramos que así fuera: que todo el elemento arquitectónico quedara perfecto como nos fue entregado, pero la verdad es otra. Nosotros reinterpretemos siempre las cosas, así que no podríamos tener un juicio final ante nada. Es necesario replantear la forma en que diseñamos, desarrollamos, habitamos, vivimos y vemos las ciudades, y el entorno en donde vivimos. Los arquitectos deberían dejar de pensar en sus edificios únicamente como elementos individuales que carecen de valor y que quizá no satisfacen de la mejor manera las necesidades de los habitantes. Podrían también replantear los edificios existentes de la ciudad, evaluando de manera cuidadosa cada uno de ellos y elaborando un estatuto que sirva de antecedente para cuando se piense en construir una nueva estructura. Sería interesante que los arquitectos desde hoy se convirtieran en expertos de arquitectura de acupuntura, es decir, con “puntuales intervenciones que se pueden realizar rápidamente para liberar la energía y crear un efecto dominó con resultados enormemente positivos”.²⁶ “Sin interferir en la planificación general se pueden realizar actuaciones rápidas de mejora en puntos concretos”.²⁷ En referencia a que podrían incorporar todas sus habilidades y conocimientos para realizar un análisis puntual sobre las arquitecturas preexistentes, antiguas, de la época moderna y actuales, en un intento por reevaluar los aspectos positivos y negativos —así como los puntos de conflicto—, para poder proponer una reorganización, una utilización, o una adaptabilidad de los espacios que se encuentren subutilizados o inutilizados.

Asimismo, los edificios en mal estado podrían ser intervenidos y utilizados para una nueva función que contribuya a la unidad de la zona. Resulta un tanto absurdo pensar que se construya más, cuando existen espacios muy valiosos que no son utilizados. Una posibilidad sería que cierto número de personas, que viven en la periferia de la ciudad, se pudieran reubicar en esos espacios que en algún momento quedaron abandonados y pueden ser aprovechados de nuevo. Los arquitectos, efectivamente, son los que han diseñado lo que vemos como ‘ciudad construida’; pero, detrás de cada uno de los edificios —planteándolos de forma individual—, existió un momento en que, después de que el cliente comisionara el proyecto al arquitecto, éste se pusiera a diseñar el edificio. Resulta factible que, ni el cliente, ni el arquitecto, en cualquiera de los casos, se pusiera a pensar desde el primer momento —después de conocer el contexto—, las necesidades; ni, durante el desarrollo del proyecto, en lo que podría pasar después de construida la idea. En este contexto surgen diversas interrogantes: ¿es necesario que se piense en el comportamiento de los materiales a utilizar, para evitar que el edificio requiera de un mantenimiento excesivo en el tiempo de vida del edificio? En dado caso, el futuro habitante de ese espacio puede llegar a replantear los interiores del edificio según sus gustos y necesidades, siendo el área lo bastante flexible para permitir dichos cambios. El arquitecto debería planear bajo dos perspectivas: la del edificio cuando vaya a ser habitado y cuando esos habitantes ya no vivan ese espacio; es decir, se debe pensar en las posibilidades de adaptabilidad que podrían darse en distintos periodos de tiempo, en 10, 25, 50, quizás también 100 años. Al igual que con un proyecto arquitectónico que aún no existe, se debería pensar en todo momento lo que pasará en el futuro, que indiscutiblemente se trata de algo que no se conoce, pero que es necesario imaginar.

Recientemente, en la Bienal de Arquitectura de Chicago 2015, el despacho con sede en Bangkok —All(zone)—, presentó el proyecto Light House, que propone pequeñas casas temporales destinadas a ser instaladas en zonas tropicales, en el interior de edificios de gran altura —sin terminar y abandonados—, debido a crisis económicas o sistemas constructivos obsoletos. Por lo general estos edificios abandonados son invadidos por ocupantes ilegales quienes aprovechan que no hay actividad alguna en el edificio para poder establecerse ahí. La propuesta representa, como los miembros de All(zone) aseguran, un tipo de vida más nómada, pues puede montarse rápida, ligera, holgada y libremente en cualquier espacio cubierto por un techo. Es tal vez solo una de las tantas posibilidades que existen para este caso en específico. Esta propuesta quizá derive de la imposibilidad de un gran porcentaje de personas para invertir en ser dueños de una casa, o bien en el hecho de que resulta igual de imposible —para los jóvenes de clase media o las nuevas generaciones pobres de las áreas urbanas—, vivir en las ciudades con lo poco que tienen. ¿Podría ser una propuesta válida de adaptabilidad que se logre adecuar a varias ciudades y situaciones?

Una arquitectura que mute, se adapte y responda a las necesidades del cliente, siempre tendrá futuro, podrá convertirse en un elemento perdurable, el cual reacciona al tiempo en que se encuentra, al sitio y a las condiciones ambientales en que se emplaza, a los materiales y tecnologías de su época. Los arquitectos que logren visualizar una obra dentro de un edificio abandonado apuestan por el futuro, al dotarle de una nueva vida a los elementos. Quien logra ver en las ruinas una nueva obra está pensando en las posibilidades alternas que existen. De este modo, se podrían reciclar, replantear, modificar y salvar muchos edificios en las ciudades, que han quedado inmersos u olvidados; pensar en nuevas formas de ver la arquitectura y otorgarle nuevos valores que permitan extender su vida útil por otro periodo de tiempo.



II.18



II.19



II.20



II.21



II.22

Una posibilidad de utilización de espacio en desuso o abandonado. Se le dota de una nueva vida —de un uso diferente, durante un tiempo indeterminado de tiempo—, por medio de elementos temporales.

DECADENCIA, OBSOLESCENCIA Y OLVIDO

La decadencia es algo común y constante tanto en los edificios viejos como en los actuales. Dicho concepto es normalmente aplicado y aceptado en la arquitectura como un aspecto y estado negativo en el que se puede encontrar un edificio. Es un claro resumen de lo que le pasa a un inmueble en el momento en que se le deja de dar mantenimiento o, utilizando otras palabras, cuando se abandona.

Al igual que existen planeaciones para el crecimiento, del mismo modo debería existir alguna guía sobre el envejecimiento de edificios. Pero para que alguien pueda proponerla, se deben plantear primero ciertos cuestionamientos, como ¿cuáles elementos deben preservarse y cuáles se deben eliminar? Los edificios podrían seguir los lineamientos y programarse adecuadamente para decaer dignamente. El arquitecto, del mismo modo en que elabora planes para mostrar cómo se verá un edificio en uso, bien podría elaborar un plan de cómo se vería en decadencia. Podría existir un proceso como el que muestro en esta progresión sencilla de palabras:

Abandono – decadencia – ruina – belleza romántica – reutilización

En tiempos recientes, ha existido un gran interés por la decadencia urbana en internet, en galerías y en obra publicada. Esto indica, en cierta medida, que para muchos existe una belleza inherente en mucha de la arquitectura que ha perdido sentido. Estas obras dependen del *status quo*; es decir, si uno encuentra belleza en edificios dilapidados, la preservación histórica —o el reuso adaptativo—, puede ser vista como un trabajo realmente problemático. Naturalmente existe un problema asociado con la renovación o la reutilización de cualquier edificio histórico en cuanto a términos de preservación de estética; pero, en contraste, y muy acertadamente, Tim Edensor cree que —por lo menos en el corto plazo—, los edificios abandonados pueden conservarse tal cual están, y servir como espacios sobrantes no programados que tengan un efecto positivo para la comunidad como un todo.²⁸ Convendría hacer un análisis puntual sobre lo positivo y negativo de conservar una estructura como está, dentro de una comunidad establecida. Lo que quizá sea cierto es que desde un punto de vista social, eliminar un sitio masivo e improductivo que se encuentra dentro, o cercano, a colonias o comunidades ya establecidas, contribuye al logro de un mejor entorno social.²⁹ Sería conveniente definir el deterioro como un estado físico de las cosas que se origina a partir de algunos procesos —incluidos el declive y la decadencia de los objetos—, siendo siempre su principal causa la falta de cuidado y mantenimiento, que se hace presente en las estructuras edificadas sin importar cuál sea su edad.

Por otra parte, cuando un edificio cae fuera de tiempo, por lo general se quedan en su sitio y pueden mantenerse suspendidos en una especie de ‘estado carente de valor’ durante largos periodos de tiempo sin que nadie haga nada. Un edificio obsoleto realmente se vuelve un objeto obsoleto cuando el elemento pierde valor, a veces a través de un claro deterioro físico y otras debido a que surgen nuevas y mejores alternativas. Estas dos posibilidades de obsolescencia se pueden dar en periodos graduales —por incrementos, detalle a detalle—; pero, del mismo modo, se da de forma repentina, como cuando se construye un edificio para una función específica pero nunca llegan los usuarios, o se mueven al poco tiempo de utilizar el edificio. La obsolescencia se puede dar por muchos factores, pero mucho tiene que ver con la economía política, con el mercado inmobiliario de las ciudades, los avances tecnológicos, el gusto de los consumidores y las modas cambiantes. Según Daniel Abramson, un historiador de arquitectura, estamos actualmente viviendo en una época de obsolescencia.³⁰ Aunque sea muy debatible, mucho de ello gira en torno a la moda, la cual cambia rápida y constantemente de acuerdo a un reordenamiento de los gustos de los clientes, los potenciales consumidores de arquitectura y de espacios. En algunas ocasiones, podrán ser redescubiertos, reevaluados, y quizás incluso regenerados, pero en otros momentos se enfrentan al destino inflexible de la demolición.

China puede ser un gran ejemplo en donde se construye en avanzada, sin que nunca se llegue a habitar, pues según muchos reportes mediáticos, está llena de obsolescencia prematura, en donde en muchos casos las construcciones se dan por delante de la demanda y el resultado final son ciudades casi-completas pero casi-por-completo desiertas: los llamados ‘pueblos fantasmas’ chinos que fueron abandonados casi de forma instantánea. Caen en la categoría de la obsolescencia; pero, al mismo tiempo, rondan los terrenos de la especulación. Arquitecturas suspendidas, olvidadas, interrumpidas. Vale la pena preguntar: ¿a qué se debe este fenómeno? Es quizá más por el deseo de crear una especie de ‘riqueza’ o expresar un tipo de ‘autonomía’ política y económica, que por proporcionar ayuda o servicios, que respondan a necesidades. Es por esa sencilla razón que la obsolescencia en este caso llega rápida e intrépidamente y debido a políticas económicas. Por otro lado, se han dado casos de casi completitud o incompletitud —comunes en economías en desarrollo como las del sureste asiático—, en donde tienen tradiciones de construcción que incluyen las que proceden de forma incremental y las que ocurren de manera informal. Ejemplos de esto podrían ser, por un lado, construcciones abandonadas por razones desconocidas, como el Hospital para Tuberculosis —que también fuera Normal de Maestros—, proyectada por el arquitecto Mario Pani en 1942 en Ximanoco, cerca de Perote, Veracruz. Otro caso similar, pero de arquitectura no tan significativa, es la Torre Sathorn Unique —*Ghost Tower*—, en Bangkok, Tailandia. Un caso especial, del que hablaré más adelante, y donde el edificio, después de caer en abandono fue apropiado y ocupado, es la Torre David. A estos casos también se les podría nombrar como casos de obsolescencia instantánea que, al mismo tiempo, ocupan un estatus de ‘arquitecturas excluidas’,³¹ de —‘elefantes blancos’³² emplazados—, y de aspiraciones

irrealizadas. Uno de los grandes problemas a los que se enfrentan los constructores de las ciudades es la tendencia que existe para “saltar por encima de, y construir sobre nuevas tierras en lugar de reemplazar los edificios que se han vuelto obsoletos”,³³ y es que estas obsolescencias siempre son ignoradas, pero la realidad es que existen, y la ciudad se debe hacer cargo de ellas.

En muchas ocasiones la forma de lidiar con todos estos ejemplos es por medio de la renovación, de la reestructuración o, como fin último, la demolición, que da paso a un nuevo desarrollo. Como ya se había dicho, podría ser sumamente útil que los que elaboran un proyecto arquitectónico planificaran también una secuencia de uso, decadencia y obsolescencia que le aportaría directamente cualidades a futuro para dicho proyecto. Una de las posibilidades sería generar un plan de acción para los edificios, mediante una programación adecuada de la obsolescencia; es decir, una especie de ‘obsolescencia planificada’,³⁴ en donde lo ideal sería que los edificios funcionaran acorde con su probabilidad de uso, aun cuando todo dependa de puras probabilidades. Tal vez exista la posibilidad de que los arquitectos planeen diferentes fines y finales para sus edificios. ¿Qué pasaría si ellos mismos propusieran un número de alternativas distintas para el uso de cada espacio que diseñan, y cómo es que se desarrollaría el envejecimiento en cada caso? La futura y probable necesidad de rediseños especulativos podría ser una prueba clara de la calidad del diseño arquitectónico planteado. Así como se solicitan planos para el proyecto y aprobación por las autoridades, del mismo modo se podrían realizar planteamientos sobre cómo es que debería comportarse el edificio, los procesos que podría atravesar y cuánto es el tiempo estimado para que llegue a una posible obsolescencia. Planos de desmontaje, demolición y probable reciclaje de materiales. Sería interesante no descartar un análisis de los desmontajes de los materiales y estructuras, así como la serie de procedimientos que deberían efectuarse para su posible desmontaje o demolición, sin que genere muchos conflictos o afectaciones. De este modo, los edificios no tendrían por qué envejecer de una forma descontrolada y sin sentido; sino que, debido a que se trata de factores contemplados, se generaría un carácter específico de ‘añejamiento’ que justificaría el estado en que se encuentra el edificio.



II.23



II.24



II.25

Tres edificios, en tres diferentes latitudes, con tres diferentes resultados después de su decadencia. El primero se encuentra en completo abandono, en el segundo la entrada es prohibida, y el tercero fue apropiado por una población que necesitaba un lugar para vivir.

ABANDONO

¿A cuáles edificios se les considera abandonados? ¿Cómo se puede evitar caer en el abandono? Se toma esta posibilidad como si fuera el punto de | ausencia | de la obra arquitectónica.

Un edificio abandonado tiene una historia, un pasado. Está cargado de momentos y de procesos. En algún momento todos sus habitantes decidieron dejarle, pero siempre queda la pregunta del ¿por qué lo hicieron? Cada edificio tiene un motivo y una razón para resultar abandonado. La tarea está en descubrir por qué y analizar si es viable que permanezca así —como una ausencia, como testimonio de algo que ya fue—, o si conviene que pase a otra etapa. Es por eso que el abandono es la primera posibilidad antes de la muerte. Si aplicamos el término decadencia a la arquitectura, es comúnmente aceptado como un estado negativo que los edificios experimentan. En resumen, le ocurre a los edificios cuando el mantenimiento estándar deja de presentarse o, en otras palabras, cuando el edificio es abandonado. Derivado de la negligencia, el lugar abandonado es un espacio en donde lo orgánico y natural fluye con libertad y voluntad propia, permitiendo que la erosión actúe sin interrupción.³⁵ Este abandono se presenta por muchos motivos, pero la mayor parte de ellos tienen que ver con la obsolescencia percibida del objeto arquitectónico en sí mismo, la cual puede ser por preferencia, o de tipo formal —cuando un edificio se ha vuelto disfuncional—. Entre la falta de mantenimiento y un cese de uso diario, la decadencia de las características y formas arquitectónicas se lleva a cabo. Cuando esta decadencia del edificio continúa por un largo periodo de tiempo, eventualmente se genera una ruina arquitectónica. Estas variaciones modernas existen dentro de las ciudades contemporáneas y son generalmente pasadas por alto, o mal tratadas por los diseñadores urbanos, políticos, dueños de terrenos y arquitectos por igual.³⁶

Usualmente ha existido una percepción negativa asociada con palabras como decadencia, abandono, ruina y destrucción, ha nublado el potencial que podría existir para una estética romántica que pudiera ser entendida en torno a estos espacios. El método de reuso, que normalmente es utilizado para estos casos, no toma en cuenta los aspectos nostálgicos de los lugares que están siendo reutilizados, así que las piezas pequeñas de historia irreplicable se pierden a menudo de forma inadvertida. En la Ciudad de México existen diversos casos de edificios abandonados o en mal estado en donde aún no se resuelve el destino que tendrán en el futuro cercano. Uno de los más grandes ejemplos de abandono es conocido como Condominio Insurgentes 300; el cual, lleva varios años con problemas legales, conflictos internos, luchas entre administradores, locales sin usarse, departamentos incendiados en su totalidad, así como problemas estructurales severos. ¿Por qué un edificio icónico de los cincuenta dejaría de funcionar como modelo habitacional? ¿Por qué las autoridades no han actuado sobre la situación del edificio, para plantear algo acerca de su futuro?



II.26



II.27



II.28



II.29

El edificio Insurgentes 300 es un caso que refleja la falta de mantenimiento y los crecientes problemas internos. Se le da libre paso al tiempo, que deja de ser límite y barrera; se da la posibilidad de reflexionar sobre su pasado glorioso, sobre su vida activa.



II.30

TERRAIN VAGUES

Francesco Careri argumenta que “tan solo en los últimos diez mil años de vida sedentaria hemos pasado de la arquitectura del espacio vacío a la arquitectura del espacio lleno”.³⁷ Tiene razón en el sentido en que las ciudades, a partir de sus creaciones, sólo se han expandido y eliminado espacios vacíos; pero, del mismo modo, dentro de las ciudades —como ya se había mencionado—, existen espacios desocupados, abandonados o subutilizados, como los mostrados en las fotografías de este apartado. Existe un punto de vista al respecto; pues, en palabras de Ignasi de Solà-Morales, a esto se le llama ‘*terrain vague*’, y se refiere a:

“[...] lugares aparentemente olvidados donde parece predominar la memoria del pasado sobre el presente. Son lugares obsoletos en los que sólo ciertos valores residuales parecen mantenerse a pesar de su completa desafección de la actividad de la ciudad [...] se han convertido en áreas de las que puede decirse que la ciudad ya no se encuentra ahí. Son sus bordes faltos de una incorporación eficaz, son islas interiores vaciadas de actividad, son olvidos y restos que permanecen fuera de la dinámica urbana. Convirtiéndose en áreas deshabitadas, inseguras, improductivas”.³⁸

Este *terrain vague*, del que nos habla Ignasi, es un marco muy diverso e importante dentro del recuadro urbano total, pero también resulta evidente en muchos casos de reutilización. Los diseñadores urbanos siguen rellorando, demoliendo o reemplazando estos espacios: hay poca o nula apreciación por este término de *terrain vague*; sin embargo, todas estas áreas podrían llegar a convertirse en grandes espacios —que la ciudad se auto-regala—, para vivir de una forma más confortable y en orden. El mismo Ignasi lo menciona al decir que “aparecen como contraimagen de la ciudad, tanto en el sentido de su crítica como en el de un inicio de su posible alternativa, [...] vacío; por tanto, como ausencia, pero también como promesa, como encuentro, como espacio de lo posible, expectación [...]”.³⁹ Otro ejemplo de una visión sobre los espacios vacíos dentro de una ciudad nos lo aporta Lars Lerup, que, cuando repensaba las metrópolis en 1990, subdividió a la ciudad en dos tipos de tierra: ‘*stim and dross*’ (*stim*: *stimulation*: estimulación; y *dross*: *waste*: desecho)—tomando el concepto de William Gibson en *Neuromancer*, 1984—. Desde luego, es necesario aclarar estos conceptos de forma más sencilla. En cuanto a ‘*stim*’, Lerup se refería a los lugares, edificios y programas que se desarrollan para un uso humano, que inevitablemente son estimulantes. Por el otro lado, ‘*dross*’ tiene relación con los paisajes urbanos, que son un residuo del despilfarro urbano o, a final de cuentas, de desechos sin valor. En sus estudios sobre metrópolis, él veía a la ciudad tan llena de ‘agujeros’: fisuras, espacios vacíos o desocupados; tierras de nadie, o vírgenes.



II.31

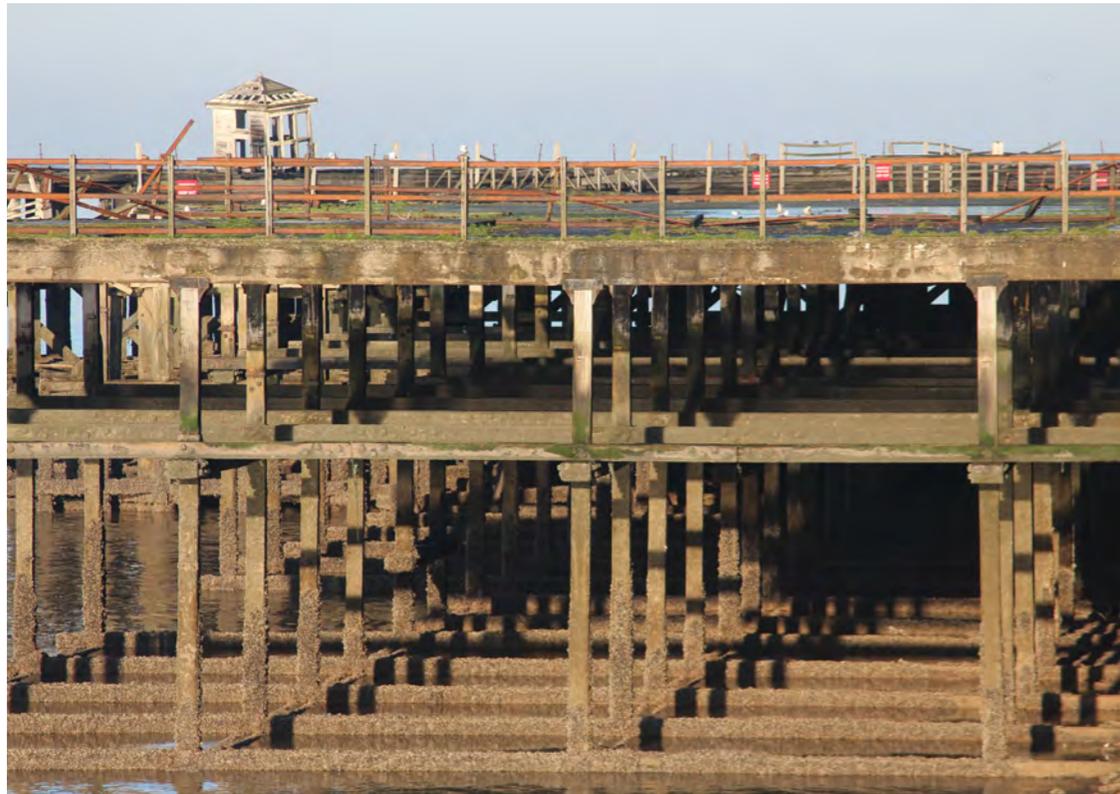


II.32

Espacios desaprovechados de una ciudad, abandonados o en desuso posterior a una actividad previa, pueden ser elementos rescatables para dotarles de sentido.



II.33



II.34

Un puerto en Liverpool, Inglaterra totalmente abandonado a merced del tiempo, el cual podría, para bien, ser reconvertido o renovado para extender su vida útil.



II.35

Un ex-complejo industrial en Torino, Italia, reconvertido en parque urbano para la realización de eventos y distintas actividades recreativas como skate, patinaje, conciertos, etc.

Claramente en estas tierras abandonadas —o que aún no han sido utilizadas—, la naturaleza gana la batalla en contra de la economía, haciendo suyo al terreno, esté ocupado o no. Existen diversos casos: algunos espacios abandonados son utilizados pero algunos otros se dejan a la deriva. La ciudad es un resultado del movimiento, pero también de la temporalidad, “constantemente tallada en frente de uno, y abandonada detrás”.⁴⁰ En muchas ocasiones, en grandes desarrollos urbanos, cuando se termina de construir la primera etapa, continúan con la segunda, pero en ese momento, se han olvidado por completo de la primera y los desarrolladores, así como los gobiernos, rara vez miran hacia atrás para otorgar mantenimiento; su vista está sólo hacia adelante, al mayor desarrollo, hacia el ‘progreso’, y esto ocurre especialmente en América Latina. Los espacios vacíos quizá no deban ser vistos como algo residual, sino como un componente fundamental dentro de las ciudades. Son oportunidades, pulmones, auto-regalos y posibilidades, tanto de construcción como de continuación de las actividades de la sociedad. El vacío tiene la posibilidad de permanecer vacío *per se*, ya sea como un vínculo entre ciudad y habitantes, o como un espacio de experimentación que permita otorgarle una significación, función y utilidad para la comunidad circundante. De Solà-Morales diría que “el entusiasmo por estos espacios vacíos, expectantes, imprecisos, fluctuantes es, en clave urbana, la respuesta a nuestra extrañeza ante el mundo, ante nuestra ciudad, ante nosotros mismos”;⁴¹ pero que, al mismo tiempo, el papel de la arquitectura cada vez se vuelve más problemático en este sentido pues “parece que todo el destino de la arquitectura ha sido siempre el de la colonización, el poner límites, orden, forma, introduciendo en el espacio extraño los elementos de identidad necesarios para hacer reconocible, idéntico, universal”.⁴² Existe el afán de los arquitectos —pero también de casi todo ser humano—, de llenar cuanto vacío se encuentra frente a ellos, y resulta un tanto preocupante que parece que no existe otra posibilidad en dichos espacios “más que introducir transformaciones radicales, cambiando el extrañamiento por la ciudadanía y pretendiendo, a toda costa, deshacer la magia incontaminada de lo obsoleto en el realismo de la eficacia”.⁴³

Por otro lado, De Solà-Morales habla, no solo de las ocurrencias que se dan lugar dentro de los espacios abandonados, sino también del más común ‘nicho de perspectiva’ en el que la mayoría de las personas los experimentan. Esta perspectiva, desde la mirada de un fotógrafo, por ejemplo, le da forma no solo a la percepción que se tiene de los espacios abandonados, sino también a cómo es que las personas reaccionan a las situaciones sociales que los rodean. Él comenta que “a través de la imagen fotográfica somos capaces de recibir indicios, impulsos físicos que dirigen en una determinada dirección la construcción de un imaginario que establecemos como el de un lugar o una ciudad determinada”,⁴⁴ y es que la fotografía juega un gran papel al identificar los espacios vacíos dentro de las ciudades, pues no solo nos aportan las percepciones que podemos tener de estos espacios, sino también su historia —ya sea algo vivido o imaginado—, que tenemos en esos lugares. Existen varios fotógrafos que han captado las condiciones externas e internas que se tienen de la ciudad, —y de espacios que pudieran parecer abandonados—:

desde John Davies hasta Thomas Struth; pasando por Olivio Barbieri o David Plowden; hasta Manolo Laguillo y Jannes Linders; o Matthias Hacker y Thomas Jorion, nos han demostrado características muy particulares de las ciudades y espacios que fotografían; imágenes alejadas un poco de su contexto, pero que resaltan cualidades únicas de los espacios fotografiados. Son los lugares urbanos, que queremos denominar con esta expresión francesa de *‘terrain vague’*, los que parecen convertirse en fascinantes puntos de atención —en los indicios más solventes para poder referirse a la ciudad—, para indicar con las imágenes lo que las ciudades son, la experiencia que tenemos de ellas. Como en todo producto estético, la fotografía comunica no sólo las percepciones que de estos espacios podemos acumular sino también las afecciones; es decir, aquellas experiencias que, de lo físico pasan a lo psíquico, convirtiendo el vehículo de las imágenes fotográficas en el medio a través del cual establecemos con éstos lugares —vistos o imaginados—, un juicio de valor.⁴⁵



II.36



II.37

NOTAS

1. *Diccionario de la Real Academia Española*, vigesimotercera edición. (Madrid: Real Academia Española, 2014).
2. Bik van der Pol. “Cities Disappear”. En: *Ideals in Concrete: Exploring Central and Eastern Europe*. Cor Wagenaar, Mieke Dings, ed. (Amsterdam: Fonds BKVB, 2004).
3. Stephen Cairns y Jane M. JACOBS. *Buildings Must Die: A Perverse View of Architecture*. (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2014). 13.

4. Filarete [Antonio di Pietro Averlino]. *Trattato d'architettura (1461-63). Treatise on Architecture*. 2 vols. John R. Spencer, trad. (New Haven: Yale University Press, 1965). Libro I, folio 6r.
5. Stephen Cairns y Jane M. JACOBS. *Buildings Must Die*. 1.
6. Friedrich Nietzsche. *Thus Spoke Zarathustra*. W. Kaufmann, trad. (London: Penguin, 1968).
7. Arata Isozaki. Introduction to Kojin Karatani. *Architecture as Metaphor: Language, Number, Money*. Sabu Kohso, trad. (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1995). ix.
8. Definición de la palabra Ciclo. *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Consultado el 25 de octubre de 2015. <http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=a9uzMUUE4DXX2UV0jQjz>
9. Heráclito. *Pensamiento del moviilismo Pánterai*. Debido a que el origen exacto de esta frase se desconoce, ha sido muchas veces erróneamente atribuido a Heráclito, quien en varias ocasiones habló sobre el 'cambio'. Lo más cercano es una cita de Heráclito, a la que hace referencia Platón en su texto Crátilo, en el fragmento 402a de una conversación entre Sócrates y Hermógenes de Tarso, para ello, leer: Platón. Fragmento 402a. En: *Plato in Twelve Volumes*, Vol. 12. Harold N. Fowler, trad. (Cambridge, Mass.: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd., 1921). También en: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=urn:cts:greekLit:tlg0059.tlg005.perseus-eng1:402a>
10. Artur Jorge de Jesús Gonçalves. *El análisis de ciclo de vida y su aplicación a la arquitectura y al urbanismo, trabajo desarrollado en la asignatura: Por una ciudad más sostenible. El planeamiento urbano frente al paradigma de la sostenibilidad*. Doctorado en Ciudades, Periferias y Vitalidad Urbana. (Madrid: ETSAM, 2004).
11. J. Mojo Carrió. *Durabilidad vs Vulnerabilidad. Informes de la Construcción*, Vol. 59, 507. (julio-septiembre 2007). 43-58.
12. Waclaw Celadyn. *Durability of Buildings and Sustainable Architecture*. (T.T. 7-A., 2014).
13. Waclaw Celadyn. *Durability of Buildings and Sustainable Architecture*.
14. Le Corbusier. *Towards a New Architecture. [Vers une architecture*. Paris: G. Cres, 1923]. (Mineola, New York: Dover Publications, 1986).
15. Stewart Brand. *How Buildings Learn: What Happens After They Are Built*. (Nueva York: Penguin Books, 1994).
16. Waclaw Celadyn. *Durability of Buildings and Sustainable Architecture*.
17. Waclaw Celadyn. *Durability of Buildings and Sustainable Architecture*.
18. Anthony Vidler. "The Paradoxes of Vandalism: Henri Grégoire and the Thermidorian Discourse on Historical Monuments". En: *The Scenes of the Street and Other Essays*. (New York: The Monacelli Press. 2011).
19. Heráclito. *Pensamiento del moviilismo Pánterai*.
20. Stewart Brand. *How Buildings Learn: What Happens After They're Built*. (Nueva York: Penguin Books. 1994). 2.
21. Frase de Winston Churchill utilizada en dos discursos, en 1924 en una ceremonia de premiación para la Architectural Association, y en una audiencia nacional en 1943 para pedir que el Parlamento inglés bombardeado fuera reconstruido tal como era antes. En el primer discurso, Churchill dijo lo siguiente: "No hay duda alguna acerca de la influencia de la arquitectura y la estructura sobre el carácter y la acción humana. Hacemos nuestros edificios y luego ellos nos hacen a nosotros. Regulan el curso de nuestras vidas." En el discurso del Parlamento inglés lo reexpresó como a continuación se presenta: "Nosotros damos forma a nuestros edificios y después nuestros edificios nos dan forma a nosotros." Citas de archivo. International Churchill Society.
22. Citado por Jane Brown Gilette. "On Her Own Terms." En: *Historic Preservation*. Noviembre 1992. p. 84.
23. Waclaw Celadyn. *Durability of Buildings and Sustainable Architecture*.
24. Rem Koolhaas. "Junkspace". En: *No. 100 - October. Obsolescence. A Special Issue*. (Junio de 2002). 175-190. / *Espacio Basura*. Jorge Sainz, trad. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, Colección GGmínima, 2008). 5.
25. Michael Spence. "La respuesta global a la crisis: efectividad". En: *La convergencia inevitable: El futuro del crecimiento económico en un mundo a varias velocidades*. Rebeca Gimeno, trad. (España: Penguin Random House Grupo Editorial / Taurus, 2012).
26. Jaime Lerner. *Urban Acupuncture. Celebrating Pinpricks of Change that Enrich City Life*. (Washington, D.C.: Island Press, 2016).
27. Jaime Lerner. "Acupuntura Urbana". En: *TEDxBuenosAires*. (4 agosto 2009).
28. Tim Edensor. *Industrial Ruins: Space, Aesthetics and Materiality*. (Oxford, UK: Berg Publishers, 2005).
29. Zach Fein. *The Aesthetic of Decay*. 10.
30. Daniel M. Abramson. "Obsolescence and the Fate of Zlín". En: *Autopia of Modernity: Zlín*. Katrin Klingan y Kerstin Gust, ed. (Berlin: Jovis Verlag. 2009). 163.
31. Mélanie van der Hoorn. *Indispensable Eyesores: An Anthropology of Undesired Buildings*. (Oxford: Berghahn Books. 2009). 44.
32. También son conocidos como 'Eyesores' (Monstruosidades). La antropóloga Mélanie van der Hoorn ha mostrado cómo es que las personas que viven en este tipo de monstruosidades arquitectónicas pueden adquirir con el tiempo una especie de afección un poco perversa hacia ellos.
33. Miles Colean. *Renewing Our Cities*. (New York: Twentieth Century Fund. 1953). Citado en: Robert A. Beauregard. *Voices of Decline: The Postwar Fate of US Cities*. (Oxford: Blackwell. 1993). 137.
34. Kevin Lynch. *Ecbar a perder: Un análisis del deterioro*. (Barcelona: Gustavo Gili, 2005). 182.
35. Dylan Trigg. *Architecture and Nostalgia in the Age of the Ruin*. (Brighton: Philosophy Department, University of Sussex, 2010). Presentado a la Universidad de Bath, Departamento de Arquitectura, 15 de enero del 2010.
36. Zach Fein. *The Aesthetic of Decay: Space, Time and Perception*. Tesis de Master, Cincinnati: Division of Research and Advanced Studies, School of Architecture and Interior Design, College of Design, Architecture, Art and Planning, (University of Cincinnati. 2009). 4.
37. Francesco Careri. *Walkscapes: El andar como práctica estética*. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2013). 19
38. Ignasi De Solà-Morales Rubio. "Terrain Vague". En: *Anyplace*. (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1995). 119.
39. Ignasi De Solà-Morales Rubio. "Terrain Vague". 119.
40. Lars Lerup. *After the City*. Cambridge, MA: MIT Press. 2000. p. 86.
41. Ignasi De Solà-Morales Rubio. "Terrain Vague". 119.
42. Ignasi De Solà-Morales Rubio. "Terrain Vague". 119.
43. Ignasi De Solà-Morales Rubio. "Terrain Vague". 119.
44. Ignasi De Solà-Morales Rubio. "Terrain Vague". 119.
45. Stella Maris Casal. "The Adaptive Re-use of Buildings: Remembrance or Oblivion?".

MUERTE DE LA ARQUITECTURA: FIN

¿EXISTEN [POSIBILIDADES DE VIDA] DESPUÉS DE LA MUERTE [DE LA ARQUITECTURA]?



III.1

Como ya se sabe, todos vamos a morir inevitablemente y eso puede ocurrir en cualquier momento, sin previo aviso. Es una ley de vida, y es algo que sucede con cualquier organismo vivo dentro del Planeta Tierra. Podemos pensar que la arquitectura también tiene un ciclo de vida, y que algunos de los edificios —al igual que los seres humanos—, unos mueren antes que otros, debido a distintas causas y distintos factores; pero, en la disciplina de arquitectura, durante los procesos de creatividad, ideas, proyección y construcción, ¿en qué momento se habla del fin de la obra que aún está en idea, del proyecto que se está desarrollando, o de la obra que ya se construyó? ¿Cuándo se vuelve importante hablar acerca del más allá, de los desechos, del deterioro, de la destrucción? ¿Qué tiene que pasar para que la arquitectura empiece a hacerle frente directo a sus aspectos negativos? “La muerte, la destrucción, y el deterioro representan la otra cara negativa, inductora de ansiedad; una serie de supuestos perdurables y a veces contradictorios acerca de los atributos que definen la arquitectura construida: su durabilidad material, su génesis creativa, su utilidad productiva y su valor estético”.¹ Muchos de los edificios icónicos en diversas ciudades alrededor del mundo, han durado más de una década después de la muerte de sus arquitectos. Entonces se podría cuestionar: ¿la arquitectura es eterna? Si bien no todos los edificios duran más de 100 años, han existido varios que, por distintos motivos, fueron abandonados, destruidos, regenerados, intervenidos o experimentado distintos fines. En esta sección se pretenden mostrar varias posibilidades después de que un edificio muere, pues sería injusto simplemente dejarlo morir si existen oportunidades para plantear una nueva vida, aun cuando, en algunos casos, el único fin que pueda tener el edificio sea la destrucción. Existen muchas posibilidades de reuso en arquitectura, posteriores al deceso de un edificio, y éstas dependen de distintos factores: ya sean económicos, políticos, sociales, culturales, naturales, o personales, y se dan en contextos y ambientes muy diferentes.

En este capítulo se presentarán algunas de las posibilidades principales: apropiación y ocupación; cinco r's: recuperación, rehabilitación, restauración reutilización y reciclaje; intervención; ruina; destrucción y eliminación.



III.2



III.3

MUERTE: POTENCIAL PARA POSIBILIDADES

La muerte es una transformación, la mayor trascendencia que el hombre puede tener al llegar a su fin; pero, entonces, ¿por qué exactamente nos asusta tanto la muerte; a tal punto, que nos negamos en redondo a contemplarla? Dentro de nosotros, en lo más hondo, sabemos que no podremos evitar eternamente enfrentarnos a la muerte.² Quizás la razón más profunda de que muchos le teman a la muerte es que ignoramos quiénes somos. Creemos en una identidad personal, única e independiente, pero, si nos atrevemos a examinarla, comprobamos que esta identidad depende por completo de una interminable colección de cosas que la sostienen: nuestro nombre, nuestra biografía, nuestras parejas y familiares, el hogar, los amigos, las tarjetas de crédito [...] Es de este frágil y efímero sostén de lo que depende nuestra seguridad. Así que, cuando se nos quite todo eso, ¿tendremos idea de quiénes somos en realidad? Sin nuestras propiedades conocidas, quedamos cara a cara con nosotros mismos: una persona a la que no conocemos, un extraño inquietante con quien hemos vivido siempre, pero al que, en el fondo, nunca hemos querido tratar. ¿Acaso no es ese el motivo de que tratemos de llenar cada instante de ruido y actividad —por aburrida y trivial que sea—, para evitar quedarnos a solas y en silencio con ese desconocido?³

Sin embargo, si nuestro deseo más profundo es vivir y seguir viviendo, ¿por qué insistimos ciegamente en que la muerte es el fin? Un edificio puede tener múltiples vidas, lo que significa que de igual modo puede tener muchas muertes y levantarse de las ruinas varias veces. ¿Por qué no intentamos al menos explorar la posibilidad de que exista una vida más allá? ¿Por qué, si somos tan pragmáticos como pretendemos, no empezamos a preguntarnos seriamente dónde está nuestro futuro real? Después de todo, casi nadie vive más de cien años. Y después de eso se extiende toda la eternidad, sin ser tenida en cuenta.⁴ Por otro lado, el fin es un límite, una frontera; una línea trazada que marca el término de algo. Para nosotros, el fin es la muerte. Todos sabemos, o tenemos una ligera noción de que la vida no termina con la muerte; y que, efectivamente, hay una <vida después de la vida>.⁵

Si, al igual que los seres humanos, la arquitectura tiene una vida —vive, respira, cambia, aprende, deja testimonio, guarda memoria, tiene espíritu—, entonces, ¿muere? Si pensamos que “la arquitectura sigue adelante entre mil obstáculos e intentos de involución, y el que se sitúe al margen de un curso asimétrico, inquieto, desestabilizador significa que no tarda en alcanzar la calma absoluta. [...] eso es lo que, a la arquitectura respecta, la muerte”.⁶



III.4

Acorde a esto, se puede decir con claridad y sin dudar, que la arquitectura después de cumplir con procesos y funciones, efectivamente, muere. Llega un momento dentro de los ciclos de vida de la arquitectura, en donde un edificio deja de funcionar, como un organismo enfermo y sin remedio que, aun cuando se le hayan aplicado antídotos, remedios, curas, medicina, parches, no aguanta más, no hay otro elemento que lo salve. ¿Cómo se puede tratar con la inevitable muerte si todo arquitecto busca construir, pero muchas veces ignora el hecho de la muerte en la arquitectura? ¿Qué hacer con ella? ¿Qué hacer cuando causa más mal que bien el que el edificio se encuentre en un estado de deterioro terrible? Se marca la hora de muerte, y el edificio pasa a la historia. Podría tratarse de una visión muy fatalista, pero la arquitectura muere. Los edificios mueren. Cualquier proyecto que un arquitecto planea, va a morir inevitablemente. El tiempo marcará la hora.

Para quitarle un poco lo fatídico a esta postura de la muerte, se podría hablar de que quizás los edificios no mueren del todo, dependiendo del contexto en donde se encuentran, de la comunidad que habita la zona, de la nostalgia que se genere después de desaparecido el edificio. Si en la vida existe la posibilidad de una vida después de la muerte, entonces se puede decir que también existe la posibilidad para los edificios, de una vida —metafórica y simbólica—, después de su ‘muerte’. La muerte de una persona es final para algunas religiones, pero no para todas. En el caso de la muerte de un edificio, tampoco lo es. Una persona que muere, se puede decir que vivió, pero ya no existe físicamente en el mundo terrenal. Un edificio muere, pero deja huella; puede volver a la vida si alguien es lo suficientemente audaz para mirar las ruinas, observar sus propiedades y proponer su regreso. Existen posibilidades infinitas de replanteamiento del objeto arquitectónico, que logren otorgar un respiro que extienda su vida útil. El arquitecto debe ser capaz de explorar las distintas posibilidades que puedan existir para sus objetos arquitectónicos. Es necesario comenzar a pensar la arquitectura como una oportunidad de posibilidades infinitas en donde se innove en el diseño desde el principio. Los elementos arquitectónicos podrían contar con capacidades de conversión y adaptabilidad al cambio después de que mueren, rediseñándose en su realización social, ecológica y material. Esta arquitectura podría ser conocida entonces como una de inicios perpetuos.

VARIABLES DE LA ARQUITECTURA / GORDON MATTA-CLARK

Aquí me parece muy interesante compartir un ejemplo de un ejercicio puramente sintáctico en donde Gordon Matta-Clark exploró las variables y posibilidades de descomposición de la palabra Anarchitecture, que era el grupo al que pertenecía. Quizás pueda parecer ilógico, pero plantea la idea de experimentar con todo lo que se nos presente en la vida: existen muchas más posibilidades allá afuera.

ANT ARCO TECTURE ⁷

ANT		ARCO				TECTURE		
AN		“				“		
A	—	“				“		
		NARCO				TECTURE		
AN	—	CE				TECTURE		
ANT	—	CO				TECT		OR
A	—	CHE	—	O	—	TECT	—	CHORE

SCIENTIFIC VARIABLES ⁸

ARC	O	TECTURE
NARC	“	“
PARC	“	“
MOC	“	“
HACK	A	“
CARK	“	“
BAR'C	“	“
TUTOC	“	=
X		
L'ANC	“	“
L'INC	‘	‘
ROC	“	“
EPI	———	TECTURE
END	“	“
ENDIM	“	“
ENZIMA	———	TECXTURE
INC	A	TECTURE

APROPIACIÓN / OCUPACIÓN

“Lo cierto, sin embargo, es que ya existen en las grandes ciudades edificios suficientes para remediar en seguida, si se les diese un empleo racional, toda verdadera penuria de la vivienda. Esto sólo puede lograrse, naturalmente, expropiando a los actuales poseedores y alojando en sus casas a los obreros que carecen de vivienda o que viven hacinados en la suya. Y tan pronto como el proletariado conquiste el poder político, esta medida, impuesta por los intereses del bien público, será de tan fácil ejecución como lo son hoy las otras expropiaciones y las requisas de viviendas que lleva a cabo el Estado actual”.⁹

Federico Engels

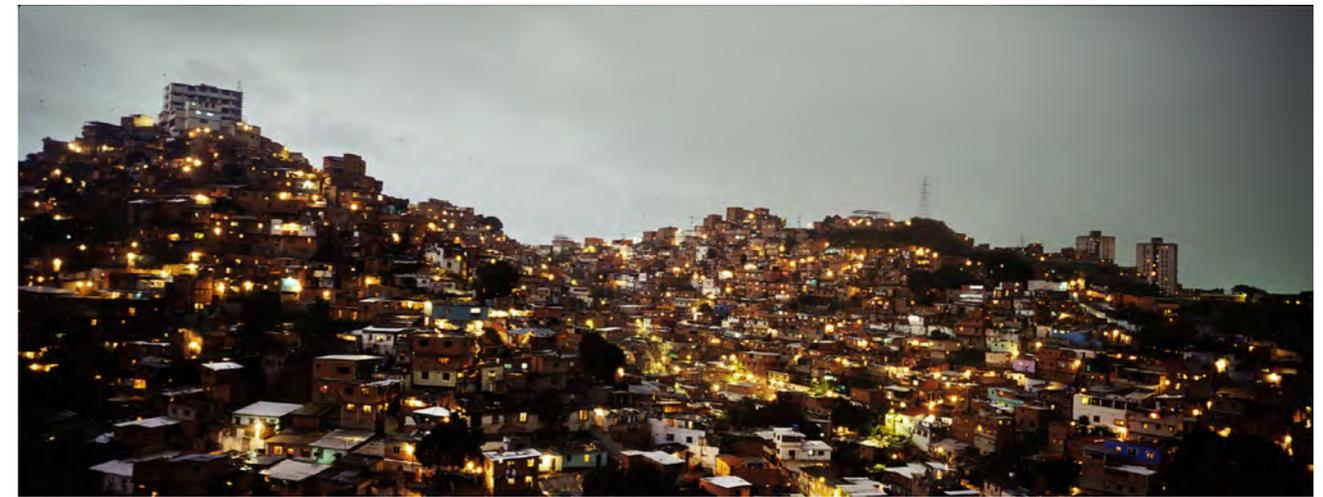
Las vidas que tienen los edificios después de construidos pueden ser vistos también como un proceso formativo de habitabilidad y consumo. Los edificios no pueden seguir pensándose como objetos fijos y no modificables; sino que, al contrario, deben ser vistos como elementos dinámicos que van más allá de su construcción y que incluyen, entre otras cosas, el significado que le pueden dar los clientes, los usuarios, los visitantes o incluso los críticos. Los objetos, al igual que los seres humanos y los seres vivientes, tienen vida social; desde su existencia y hasta su destrucción última, los objetos pasan por diversas etapas de vida. En cada una de estas etapas de vida, su significado, sentido y uso serán diferentes, ya que dependen del contexto inmediato en el que se encuentren. Al mismo tiempo, se puede decir que en ningún momento los significados son fijos y que, el no reconocerlo de este modo, resultaría en un entendimiento parcial y fragmentado de las características del objeto. Al final del día, los usuarios del edificio son lo que le otorgan un significado al objeto, al edificio. Los espacios no son simples receptáculos de los objetos arquitectónicos, sino que están fabricados socialmente —hechos y habitados—, por personas: son los que deciden su curso, su destino. Ocupar un espacio lleva consigo cargas de significado importantes para el usuario; poder comprender esto requeriría de extensos estudios antropológicos, arqueológicos, geográficos, culturales y sociales que, del mismo modo, permitiera entender los procesos de consumo. Uno de los estudios que podrían servir de referencia para acercarse un poco más a este tema es el *“Actors–Network Theory”* de Bruno Latour ¹⁰ que toma en cuenta las relaciones espaciales entre personas y objetos en términos de las redes que existen entre ellos. ¿Cómo pueden la ocupación y la apropiación ser opciones y posibilidades? Sin lugar a dudas se trata de un tema muy complejo y lleno de implicaciones legales, económicas, sociales y culturales. Si se estudiara mucho más a fondo el concepto de apropiación y la interacción de las personas con sus entornos inmediatos —y los efectos que éstos últimos tienen en ellos—, uno tendría que recurrir necesariamente a conceptos más básicos del ser humano, como su identidad y apego al lugar, la psicología ambiental, la identidad social urbana así

como el espacio simbólico, por mencionar algunos. En el mismo sentido, uno también se podría remontar a los aportes que trajo consigo la psicología soviética marxista cuyos mayores exponentes fueron Lev Semionovich Vigotski y Aleksei Nicolaevich Leontiev. Para ellos, la apropiación era un mecanismo simple del ser humano, en donde la persona se ‘apropia’ —sin intenciones de sonar redundante—, de la experiencia en sí del ser humano mientras desarrolla los significados de su realidad. ¿A qué se referían con todo esto? De una forma más simple, se puede decir que una persona se convierte a sí misma a través de apropiar, mediante sus acciones comunes y dentro del contexto histórico y sociocultural en el que se desarrolla. Aquí es preciso mencionar que este proceso de apropiación es similar al de socialización, pero que también se trata “del dominio de las significaciones del objeto o del espacio que es apropiado, independientemente de su propiedad legal.”¹¹ Del mismo modo, es importante considerar que se trata de “un fenómeno temporal, lo que significa considerar los cambios en la persona a lo largo del tiempo. Se trata de un proceso dinámico de interacción de la persona con el medio”.¹²

Por otro lado, es necesario hacer una pequeña distinción entre apropiación y ocupación que, a pesar de todo, están muy relacionados entre sí. Primero, la ocupación puede ser entendida dependiendo del contexto en que se aborde. La ocupación como tal —que proviene del verbo ocupar—, se puede definir como “tomar posesión o apoderarse de un territorio, de un lugar, de un edificio, etc., invadiéndolo o instalándose en él”,¹³ o como el “modo natural y originario de adquirir la propiedad de ciertas cosas que carecen de dueño”.¹⁴ En un caso más específico, para poder comprender la ocupación en el contexto claro en que se encuentra este apartado, resulta importante modificar la sintaxis de esta palabra por la de ‘Okupación’ —como se le conoce normalmente a esta práctica—, que proviene directamente del *Squatting*. “La letra ‘k’, violenta incluso en su grafía, es una advertencia, una bandera desplegada al viento de la pacífica resistencia, casi un manifiesto. ‘Okupa’ saca a la letra ‘ka’ del marasmo y la coloca en primera línea de combate”.¹⁵ Es un movimiento social que tiene como una de sus premisas “la reapropiación de la ciudad con originalidad subversiva y desde dentro de las identidades culturales propias”;¹⁶ se trata, a final de cuentas, del acceso directo o apropiación de un bien urbano escaso —un derecho a la vivienda—, y su defensa legítima de ocupación. Es cierto que cada país, y cada ciudad han experimentado cambios sociales diferentes; se cuenta con gran variedad de ideologías políticas y métodos de organización y que por tanto para cada uno de ellos ha ocurrido una historia específica y única de *okupación*. La *okupación* es un medio para conseguir otros fines, por lo que no todos los que realizan dichas acciones se dicen parte del llamado “Movimiento Okupa”.¹⁷ Sencillamente se trata de ocupar espacios vacíos dentro de la ciudad, *terrain vagues* o edificios abandonados —ya sean públicos o privados—, para satisfacer una necesidad urgente de vivienda.

Podría decirse que este tipo de acciones de ocupación comenzaron en Europa como parte de movimientos de *squatters* por Inglaterra en general; los grupos de *punkies* en Londres; con las comunas *hippies* como Christiania en Copenhague, Dinamarca; los *provos* en Amsterdam, Holanda; los Centros Sociales Autogestionados en Italia; las *okupaciones* en Madrid. Este tipo de movimientos o asentamientos suelen llamarse *slums* —barrios marginales, o tugurios—, los cuales son una clara manifestación de un sector urbano que se encuentra mal planificado y gestionado desde hace tiempo y, en particular, del mal funcionamiento del sector vivienda. Según información de las Naciones Unidas, hasta el momento, el fracaso de planificación urbana y del sector de la construcción para adecuar las demandas de vivienda, ha dado lugar a un enorme rezago de vivienda, que ha llevado al desarrollo de los *slums* en diferentes contextos alrededor del mundo. Debido a las limitaciones en los sistemas de alojamiento formal, así como en la oferta de terrenos reconocidos, más y más gente, que de otra manera podrían ser aptos para acceder a programas de vivienda, está recurriendo a los asentamientos en barrios marginales. En algunas ciudades, hasta el 80 por ciento de la población vive en barrios pobres. Tan solo en la región de América Latina y el Caribe, las necesidades actuales de vivienda se estiman en un rango de entre 42 millones y 52 millones de viviendas, respectivamente.¹⁸

Entre los casos más importantes de asentamientos irregulares en América se encuentran las *favelas* en Brasil, especialmente en la ciudad de Río de Janeiro en donde la más famosa es la de “*Rocinha*”. Por otro lado, dentro de la Ciudad de México se encuentra la “*Ciudad Perdida*”, o también llamada “*Neza-Chalco-Itza*”, la cual se extiende por los municipios de Chimalhuacán, Santa Marta Acatitla —en el municipio de Iztapalapa—, así como por Ecatepec de Morelos al norte de Nezahualcóyotl, todos en la periferia de la Zona Metropolitana del Valle de México. Es por esto que es considerada como el *mega-slum* más grande del mundo, aun cuando pueda ser debatible que a esta área se le considere un *slum*, debido que —a diferencia de este tipo de asentamientos en África, India, Brasil o Venezuela—, estos asentamientos están urbanizados y muchos de sus habitantes tienen acceso a los servicios básicos, aunque de mala calidad. La otra mayoría vive en pobreza extrema, en cerros empinados y con altos índices de crimen. Otros de los *slums* de mayor densidad en América Latina son el “*Petare*” y el “*Municipio Bolivariano Libertador*” en la ciudad de Caracas, Venezuela. Al ser una situación recurrente y común en muchos países, la idea de encontrar un caso específico me llevó a investigar uno de los edificios más famosos en el mundo debido a su problemática económica, política y social, así como de la forma en que ha experimentado un proceso muy particular de ocupación y apropiación: la Torre David en Caracas, Venezuela, toca puntos de gran interés dentro de las posibilidades de exploración de la arquitectura después de la muerte.



III.5

“La propiedad es el robo. [...] la idea de robar es la de un hombre que oculta, coge, distrae una cosa que no le pertenece. [...] la propiedad es el derecho que tiene el hombre de disponer de la manera más absoluta de una propiedad social. Por consiguiente, si estamos asociados para la libertad, la igualdad, no lo estamos para la propiedad; luego, si la propiedad es un derecho natural no es social, sino anti-social. [...] el derecho de ocupación impide la propiedad, el derecho del trabajo la destruye. [...] he demostrado el derecho del pobre; he probado la usurpación del rico; pido justicia: la ejecución de la sentencia no me incumbe”.¹⁹

Pierre-Joseph Proudhon



CASO DE ESTUDIO 1: TORRE DAVID / CARACAS, VENEZUELA

En palabras de Alfredo Brillembourg y Hubert Klumpnert —co-fundadores del equipo de investigación ‘Urban-Think Tank’,²⁰ y autores del libro *“Torre David: Informal Vertical Communities”*, junto con el Chair of Architecture and Urban Design de la ETH Zürich—, la Torre David²¹ en Caracas, Venezuela, como se le conoce coloquialmente, representa un gran ejemplo de cómo es que los habitantes de una ciudad se enfrentan a lo que ellos llaman “escasez material”, y a las necesidades de la creciente población. Este edificio fue originalmente concebido como un punto de desarrollo comercial llamado originalmente ‘Centro Financiero Confinanzas’, pero su construcción fue abandonada a raíz de la muerte del visionario desarrollador David Brillembourg así como una crisis bancaria venezolana que estalló en 1994.²² Este libro, fue presentado después de un año de investigaciones y estudios en 2012 sobre la organización social, física y urbana de la torre, pues para ellos se trata de un laboratorio para estudiar lo considerado ‘informal’, aunque para otros solo se trate de un proyecto fallido.

Quizás en la actualidad no se haya realizado otro análisis tan profundo de las posibilidades y el posible potencial de esta torre, sin embargo existen posibilidades interesantes en cuanto a mejorar progresivamente el estilo y la forma de vida de los usuarios de esta Torre. Muchas de ellas se presentan en dicho libro, aunque no necesariamente se trata de posibilidades aceptadas —ni por la comunidad ni por el gobierno—; sino que son una especie de acercamientos a lo que la comunidad podría lograr si se organizan por fases para alcanzar mejoras notables en apariencia y eficiencia. Puede decirse que al día de hoy, la Torre David es una especie de utopía experimental —una gran vivienda ocupada e improvisada—, que alberga a más de 850 familias organizadas independientemente en una comunidad que ha sido catalogada por muchos como un *‘vertical slum’* o un ‘barrio marginal vertical’ en español. La Torre David tiene las características de un urbanismo orgánico, que se desarrolla de abajo hacia arriba y que le da un nuevo sentido —una nueva posibilidad—, a las estructuras que fueron desarrolladas para diferentes usos, y esto tiene que ver con esta escasez urbana, tanto de terrenos como de materiales. Debido a que esta Torre se basa en un sistema de cooperativas, existe una organización de usuarios que organizan ligeras mejoras dentro del sistema del edificio, conforme se va recolectando el capital económico necesario. No existían elevadores, ni sistema de agua, ni ventanas, ni infraestructura eléctrica: todos estos son servicios necesarios y debían ser añadidos. Lo que sí existe, son tiendas, servicios y lugares para practicar deportes que se han desarrollado entre los mismos usuarios del edificio. De cualquier modo, bien se sabe que los usuarios no tienen un ingreso económico importante, lo que no les permite realizar obras importantes al edificio, pero una solución que se ofrece en este análisis, es la construcción de un sistema de montacargas económico, para permitir moverse y transportar las compras a través del edificio. Del mismo modo, permitiría el uso de los últimos pisos de la torre para convertirlos en departamentos útiles para más usuarios.



III.7

La Torre David quizás es un caso muy particular y singular que contiene infinitas posibilidades para continuar adaptándose y ocupándose:

*“Aun a pesar de la inseguridad que pueda tener su vivienda, ellos continúan modificando lo que ellos llaman ‘su espacio’, mejorándolos para poder adaptarlos a sus necesidades y las de la comunidad en general para ir logrando cada vez más una mejor calidad de vida. Este tipo de impulso de ocupación, adaptación y crecimiento gradual es inherente al ser humano, a través del tiempo, pero el caso de Torre David es un claro ejemplo capaz de volver la arquitectura una experiencia emocionante de imaginación. Como una especie de laboratorio o zona de experimentación física, este edificio nos ha desafiado a concebir nuevas formas de reconversión, modernización y soluciones estructurales que puedan mejorar o aumentar la seguridad, funcionalidad y vitalidad social del espacio”.*²³

Entre las opciones que Brillembourg, Klumpner, U-TT y la ETH Zürich plantean, se encuentra la de reducir los niveles de consumo de energía, los niveles de carbono y la autosuficiencia de la estructura, que permita no dialogar agresivamente con el ambiente, mejorando al mismo tiempo la salud y el bienestar de los habitantes de la Torre. Si bien, las acciones que proponen son acertadas y necesarias para los habitantes de la Torre, aquí además de las acciones ecológicas que se puedan plantear para el edificio sería igual de urgente resolver de forma definitiva la legalidad de la ocupación o intentar encontrar una solución que beneficie a todas las partes involucradas: el gobierno, la ciudad, y los ocupantes de la torre. Lo que más importa aquí son los habitantes, y no tanto la sustentabilidad del edificio. Cualquier intervención que se pueda plantear sobre el edificio debe considerar que la comunidad es la que, por sus propios medios, puede hacer —mediante la participación de sus miembros—, su posible realización. Otro de los aspectos más importantes en los que la comunidad tiene deseos de mejorar, es en la apariencia física del edificio, pues uno de sus sentimientos más claros es intentar quitar el estigma que la ciudad y el mundo tienen sobre ellos y sobre la Torre en general; es por eso que, cambiar su aspecto físico permitiría lograr, por fin, una integración o catálisis importante con la ciudad, en un sentido económico, social y cultural.

Dentro de las más importantes problemáticas que existen en Caracas —y en la Torre David en especial—, es la gran demanda que existe por electricidad y la escasez en los suministros de agua en tiempos de sequía debido a que la Presa Guri se queda sin una capacidad suficiente para satisfacer a la ciudad, y las bombas de agua dentro de la Torre no tienen la suficiente capacidad; funcionando entre 1 y 2 días a la semana para abastecer a todo el edificio. Algunas de las propuestas para estas problemáticas que presenta U-TT es la de aplicar sistemas con energías más renovables y descentralizados —como el uso de captadores de energía solar y eólica, además de métodos de almacenaje de los mismos—, que permitan solventar en tiempos de sequía o de cortes de electricidad, concientizando a los residentes a ser conscientes y medir su generación y



III.8



III.9



III.10

consumo. La opción de captación solar es un poco más compleja debido a que la Torre David tiene poca superficie horizontal para aplicar esta especie de tecnología. Una de las posibilidades alternativas para generar energía más eficientemente es la eólica, debido a que el edificio tiene más superficie vertical libre de obstáculos. Esto podría funcionar por medio de turbinas colocadas en la fachada y cuya carga generada permitiría bombear agua a contenedores en pisos superiores del edificio. Por otro lado, podría aplicarse un sistema *'pico hydro storage system'* que generara electricidad por medio de la energía potencial del agua almacenada: al liberar por gravedad el agua, las turbinas —*'pico hydro turbines'*—, generarían electricidad.²⁴

Debido a que se trata de un rascacielos de cerca de 170 metros de altura, resulta muy complicado movilizarse sin ningún tipo de transporte mecánico, y subir las escaleras es muy pesado para los niños pequeños y las personas de la tercera edad. Ya que todos los residentes de la Torre deben transportarse diariamente, transportar sus compras diarias o subir sus botellones de agua, han implementado un sistema de mototaxis que acerca a los residentes desde la entrada peatonal a nivel de calle, hasta el piso 10 de la torre de estacionamiento, lo que permite reducir el tiempo y el esfuerzo de aquellos cuyo destino final es superior al piso 10. U-TT propone la construcción de un sistema alterno —un 'autobús vertical'²⁵—, una especie de columna vertebral de infraestructura y movilidad vertical, e independiente al edificio principal, que utilice un mecanismo de equivalencias de elementos ascendentes y descendentes que permitirían utilizar muy poca energía adicional. Además, este 'autobús' podría detenerse cada 5 niveles para cubrir con la demanda, mientras los residentes cubrirían los pisos restantes por medio de las escaleras.

Quizás desde las escuelas de arquitectura se han planteado modelos idealistas y con cierto tinte utópico que nos llevan a pensar en la arquitectura como una idea fija y sin posibilidades de cambio. Como diría John Ruskin, “cuando construimos, nos gusta pensar que será para siempre”; pero, indudablemente, esto no es así y la mentalidad de los arquitectos en este sentido debe de cambiar en favor de la transformación, la adaptabilidad y flexibilidad a cualquier cambio. Cualquier escasez tiene el potencial de provocar innovación en el diseño —“hacer lo máximo, con lo mínimo”—, de acuerdo con el mantra de Richard Buckminster Fuller, o en algunos casos extremos, el “hacer todo, con nada”. Viéndolo desde una visión distinta, quizás la arquitectura deba tratarse de un ejercicio efímero —un ejemplo utópico—, de búsqueda de soluciones, en donde la adaptabilidad y sustentabilidad sean la base para comenzar a establecer principios fundamentales de calidad de vida que sea equitativa y que se remodelen y replanteen las situaciones de escasez que se han dado en tiempos recientes.²⁶ Pero, debido a que realmente los cambios sociales a gran escala no existen, los arquitectos tienen la opción de utilizar intervenciones específicas para lograr redefinir algunas de las posibilidades urbanas que existen, y, con esto, generar estrategias que liberen el potencial existente de los espacios mientras que llama, al mismo tiempo, la atención sobre las injusticias espaciales.



III.11



III.12



III.13



III.14

CINCO R'S: RECUPERACIÓN / REHABILITACIÓN / RESTAURACIÓN / REUTILIZACIÓN / RECICLAJE

RECUPERACIÓN

La recuperación significa devolver a la vida y dotarle de un nuevo destino a un edificio que se encuentra en ruinas —o en estado de abandonado—, mediante la redistribución de espacios y la reinterpretación de los materiales históricos en armonía con lo que la nueva construcción significa. Es posible que cualquier edificio o estructura vieja tenga una buena reserva de madera, piedra, tabiques y demás materiales que pueden ser recuperados fácilmente. Es una responsabilidad —y a la vez un reto— para los arquitectos, gastar, considerando las futuras facilidades que puedan surgir para recuperar. Si los arquitectos fueran capaces de generar un manual de materiales y durabilidad de los mismos, así como un análisis de posible deterioro y envejecimiento para sus proyectos, tanto los clientes como los futuros dueños o arquitectos encargados de algún cambio, podrían —en el caso de presentarse la posibilidad—, recuperar la esencia del edificio, o la mayor cantidad de material para un nuevo edificio. Se sabría, en cierta medida, qué material aun cuenta con durabilidad apta para reutilizarse otro número de años, así como cuales han llegado a su edad límite y deben ser desechados.

Debemos también ser conscientes de que todo a nuestro alrededor está en constante cambio como parte de un gran proceso natural de las cosas; y que, como tal, debemos aprender a adaptarnos a él.



III.15

¿Hipotéticamente hablando, no sería más potente y conmovedor visitar la Villa Savoye en el estado en que fue encontrada después de la Segunda Guerra Mundial, dejando que el tiempo siguiera actuando sobre ella y hablando por ella?



III.16

Sólo queda imaginarnos otra posibilidad para la Villa Savoye entre su condición prístina y el futuro incierto: como en esta imagen retocada en Photoshop por el fotógrafo belga Xavier Delory en su serie "Sacrilege" (2014).

REGENERACIÓN

La regeneración es una posibilidad que le otorga el dueño a su edificio. Después de un periodo de tiempo en que el edificio se encontraba posiblemente en mal estado o en completo abandono, se decide que se puede actuar sobre el edificio para dotarle de un futuro más útil. A menudo, este tipo de posibilidades no cuentan con documentación histórica viable que haga fácil su recuperación, pero ésta se puede hacer mediante fragmentos históricos de la cultura local, así como la investigación del lugar y del edificio en sí, volviéndola una labor casi arqueológica. Quizás se trate de uno de los métodos más populares, debido a que plantea una cierta adaptación —de los edificios que fueron diseñados y construidos en otra época y con otro estilo—, hacia nuevos estándares. En una regeneración quizás se pueda alterar un poco la composición original del edificio, añadiendo o substrayendo elementos —ampliando o retrayendo—, para plantear un nuevo uso para el edificio. El impacto que tiene este tipo de posibilidad es generalmente invasivo y un poco limitado, pero con un objetivo que entremezcla y catapulta la arquitectura del pasado hacia una arquitectura actual. En todo el mundo existen diversos experimentos que pretenden una regeneración integral del edificio. Lo que se puede analizar son los motivos y los caminos que pueden existir para una regeneración en un edificio, así como los distintos casos en que puede aplicar.

En la posibilidad de regeneración, en la Ciudad de México existe un caso extraordinario: se trata de la primera casa que construyera el arquitecto Juan O’Gorman para su padre en 1929. Gracias a la documentación fotográfica y a la existencia de planos arquitectónicos originales, se pudo regenerar la casa —dejándola casi como era originalmente—, en una obra terminada en el año 2013. ¿Por qué se intentó devolver esta casa a su estado original? ¿Por qué no se conservó como fue encontrada?

Otro caso muy importante de regeneración —del mismo arquitecto, y en el terreno al lado de su casa—, es la ‘casa-estudio’ de Diego Rivera y Frida Kahlo en San Ángel Inn, la cual “pudo ser regenerada y restaurada con gran fidelidad gracias a los dibujos de O’Gorman y debido a las extraordinarias fotografías que Guillermo Kahlo tomó el mismo día que la obra fue terminada”.²⁷ Gracias a la documentación fotográfica, [la restauración] logró “cerca de 98% de recuperación del espacio original”.²⁸ Aquí sería necesario hacer dos preguntas: ¿es realmente válida o no la regeneración de estos dos edificios? ¿Los métodos y el resultado final fueron los más adecuados para este caso?



III.17



III.18



III.19

RESTAURACIÓN

Lo que conocemos hoy en día como conservación del patrimonio, originalmente tiene sus raíces en la época de post-revolucionaria francesa; en donde, en 1830, se dio la creación de la Inspectoría de los Monumentos Históricos y la aparición de la que podría considerarse la primera teoría de la restauración: el restauro estilístico. Hasta esos momentos, el concepto de restauración se basaba más en modificar la apariencia del monumento —por medio de una especie de ‘recuperación idealizada’—, que en conservar su aspecto y condiciones actuales. Como afirmó el principal teórico de este concepto, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, “restaurar un edificio no es conservarlo, repararlo o rehacerlo, es restablecerlo a un estado completo que puede no haber jamás existido en un dado momento”.²⁹ Llevando a la práctica su teoría, intervino en los principales monumentos franceses, como el castillo medieval de Pierrefonds entre 1857 y 1884. Posiblemente el punto de vista de Viollet-le-Duc es un cuanto exagerado, por lo que convendría exponer en contraposición la afirmación del crítico de arte John Ruskin quien, en 1849, dijo que la restauración es “la destrucción más total que un edificio puede sufrir; una destrucción al fin de la cual no resta ni un pedazo auténtico a recolectar, una destrucción acompañada por la falsa descripción de la cosa que se destruyó”.³⁰ Del mismo modo, afirmó que “la gloria más grande de un edificio no está en sus piedras, ni en su oro. Su gloria está en su edad, y en aquella profunda sensación de resonancia, de vigilancia severa, de condolencia misteriosa, incluso de aprobación o de condenación, que sentimos en las paredes que han sido bañadas de largo por las ondas pasajeras de la humanidad”.³¹

Con esta postura, Ruskin reconoció el gran valor de antigüedad que tiene el monumento —que también remarcó el historiador de arte de origen vienés Alois Riegl unos años más tarde, en su texto *“Der moderne Denkmalkultus”*, escrito en 1903—. En él, Riegl argumentó que “el valor de antigüedad se afirma más claramente por medios de un efecto menos violento, concerniente más a la visión que al tacto: la alteración de las superficies —erosión, pátina—, el desgaste de los cantos y ángulos, que traducen un trabajo de descomposición lento, pero seguramente inexorable, un trabajo verdaderamente irresistible porque tiene una ley”.³² Riegl resaltaba que “miramos el culto al valor de antigüedad trabajar para su propia pérdida”; y que, por ello, “desde el punto de vista del valor de antigüedad, la actividad humana no debe precisamente postular una conservación eterna de los monumentos creados en el pasado, pero continuamente buscar evidenciar el ciclo de creación y destrucción; ese objetivo se alcanzará cuando los monumentos existentes hoy sean substituidos en el futuro”.³³ Con lo que se evidencia, en cierta medida, la premisa de la necesidad de plantear un ciclo de vida para todo elemento arquitectónico. Debido a esto, para Riegl, “las obras impropias a todos los usos prácticos actuales pueden ser miradas y apreciadas solamente desde el punto de vista del valor de antigüedad y sin considerarse su valor de uso”.³⁴

Aún más reciente es la postura de Cesare Brandi; quien en su *‘Teoría del Restauro’* (1963), comentó que la ruina —vista desde un análisis histórico—, es “el vestigio de un monumento histórico o artístico que sólo puede mantenerse como lo que es, y donde la restauración, por tanto, únicamente puede consistir en su conservación, con los procedimientos técnicos que exija. La legitimidad de la conservación de las ruinas radica, pues, en el juicio histórico que se les otorga como testimonio mutilado, pero aún reconocible, de una obra o de un hecho humano”.³⁵ Por otro lado, desde una mirada artística, Brandi dijo que “la ruina debe ser tratada como una reliquia, y la intervención que se lleve a cabo debe ser de conservación y no de reintegración”.³⁶ Esta misma visión —en donde la ruina es vista como un residuo que no puede regresar a ser lo que era y lo que ya no es—, aparece también, en 1964, en el artículo 15 de la *“Carta de Venecia”*, el cual menciona que “cualquier trabajo de reconstrucción deberá, sin embargo, excluirse *a priori*; sólo la ‘anastilosis’³⁷ puede ser tenida en cuenta, es decir, la recomposición de las partes existentes pero desmembradas. Los elementos de integración serán siempre reconocibles y constituirán el mínimo necesario para asegurar las condiciones de conservación del monumento y restablecer la continuidad de sus formas”.³⁸

En concreto, la restauración es una operación bastante compleja que proporciona una gran preparación histórico-documental bajo un minucioso trabajo, con el fin de evitar la distorsión de la arquitectura en la que opera. Por lo general esta posibilidad suele aplicarse a los edificios que cuentan con un fuerte componente histórico, iconográfico y estilístico; en donde, a menudo, se considera como la conservación del concepto inicial y principal de la obra. Aun cuando en la actualidad existen estos casos, se llega a añadir elementos contemporáneos; pero, siempre se debe evitar interferir con el edificio existente y original, por lo que todo daño o añadido puede implicar que se le considere como una mala restauración.

REUTILIZACIÓN

La mayoría de la arquitectura tiene un periodo límite de utilización. El abandono se puede presentar en cualquier momento. Y esta forma de pensar nos puede llevar a planificar la arquitectura en ese sentido, diseñando de esta forma objetos mayormente reutilizables. Cuando un edificio —o un lugar— pierde su función original, es posible salvarlo del abandono o la demolición al adaptarlo a un nuevo uso. Esta es una práctica muy común utilizada actualmente alrededor del mundo, particularmente en el caso de arquitectura notable que permanece en buenas condiciones, donde los espacios son flexibles y el sitio tiene interés especial, como es el caso de muchos establecimientos industriales.

Se puede plantear un ejemplo muy común, que ocurre en las ciudades desde hace tiempo, es cuando los edificios de oficinas y departamentos dejan de cumplir con su función. Vale la pena preguntar ¿qué se puede hacer con ellos? Demoler el edificio resultaría en un alto costo para los que compran el lote. ¿Podrían convertirse en viviendas temporales? ¿Convertirse en jardines verticales? ¿Centros comunitarios? Todos estos planteamientos son hipotéticos y se podrían proponer muchos más; todos podrían ser válidos, dependiendo del caso específico. En cuanto a la nueva función —siguiendo el criterio en donde el mejor uso para un edificio es aquel para el cual fue creado, cuando debido a distintas razones se vuelve obsoleto—, es claro que si el nuevo programa es muy similar al original, la conversión tiene más probabilidades de lograrse sin tanta intervención. Por el contrario, si el programa es muy diferente, será necesaria una intervención más severa a la estructura general del edificio y el resultado puede ser crítico para la preservación y mejora de su identidad.

En cuanto al diseño, las decisiones que resulten en detalles creativos que difieren del original en cuanto a la armonía, deben privilegiarse, pero dejando legible la arquitectura existente mejorada —así como la parte de la nueva propuesta que la está mejorando—, mientras se permite la nueva función. Un buen entrenamiento de diseño, sensibilidad, creatividad, inspiración y, sobre todo, respeto por lo antiguo, debe ser un requisito para el encargado de cualquier proyecto de reutilización de un edificio. En casos muy específicos, el arquitecto encargado del nuevo proyecto, podría incluir a un consultor externo, sea un historiador, un antropólogo, un sociólogo, un arquitecto, o quien, dependiendo el caso que se presente, sea el más indicado. Por otro lado, en casos excepcionales, es posible transformar un edificio monumental en un museo de sí mismo, preservando y reutilizando casi todas sus características, excepto su vida real. Sin embargo, la mayoría de nuestro patrimonio construido debe ser adaptado para asegurar su conservación y que pueda someterse a una renovación basada en parámetros que permitan salvar sus valores materiales con el mayor éxito posible, recibiendo una nueva función que lo conserve con vida.

Aquí podrían surgir múltiples preguntas y cada una podría ser respondida dependiendo el caso específico que se vaya a tratar. ¿Conviene una ‘momificación’ o es más necesario un cambio? ¿Conservación o reutilización? Estas disparidades traen consigo muchos dilemas. Mientras la reutilización es considerada por expertos como solo una de las posibilidades para preservar nuestro patrimonio construido, es percibida como un buen negocio para inversionistas privados, que han entendido rápidamente el valor económico de prestigio agregado que existe entre el público. Aun así, la dimensión intangible del patrimonio construido es rara vez entendida completamente —por inversionistas y arquitectos por igual—, como para incluirla en el ‘espíritu’ de la nueva función, como un aspecto importante de la propuesta. Particularmente, en el caso de edificios industriales, el prestigio y el valor están frecuentemente asociados con la materialidad del patrimonio construido, pero muy pocas veces con su misma esencia.

Para una reutilización, quizás se deban considerar cuidadosamente los valores intangibles del edificio y el contexto en que se encuentra. Una práctica común y bien intencionada podría quizás entender esto como el hecho de mantener algunas referencias: el nombre original del edificio, conservar, e incluso exhibir de cierta forma algunas piezas, pinturas u objetos originales, pero esto no es suficiente para continuar con la denominación original. Podría decirse que la reutilización que se adapta es tan contradictoria a la original que el simple nombre se convierte en una denominación ‘exótica’ e inapropiada. No es solo conservar el nombre, la infraestructura original o exhibir viejas fotos del pasado activo, pero si se debe hacer un esfuerzo por que permanezcan como reliquias o testimonios de ese pasado.³⁹



III.20

Una de las fachadas del Ningbo Museum del arquitecto Wang Shu en China antes de terminado, en donde se pueden observar las distintas capas que se formaron acorde a los materiales rescatables que se fueron encontrando en la zona.



III.21

La Estación de Oficios del Porvenir "La Escuelita" de TAC Taller de Arquitectura Contextual en Baja California, México, es un claro ejemplo de comunidad, logrando reciclar los materiales industriales de desecho para su construcción.

RECICLAJE

Cualquier eliminación de desechos, se centra en la eficiencia de cómo obtener una mayor utilidad de los objetos desechados. El mayor motivo para reciclar sigue siendo el económico, en donde se busca siempre aumentar la eficiencia en el proceso de gasto económico y material. Los países que más participan en los procesos de reciclaje de lo que les rodea, son los países menos desarrollados, pero no por ello son los más adecuados. En contraparte, los países que producen mayor cantidad de desechos y que cuentan con mejores programas de recolecta y reciclaje son los desarrollados.

Pero, ¿cómo se puede reutilizar un edificio? Normalmente, o por lo menos hoy en día, reciclar un edificio en su totalidad, resulta en ocasiones mucho más costoso que la construcción misma, por lo que sería importante que se elaborara un análisis detallado de las posibilidades económicas y materiales de realizar dicho reciclaje. Por lo menos, se debe hacer el intento de gestionar el flujo material que se desprende de una situación como esta. Todo material debería ser pensado en cuanto a la identificación de sus tasas óptimas y ciclos de vida reales, que incluyen su producción, uso/consumo, reutilización y eliminación/destrucción. Para el reciclaje, se podría plantear el caso del Ningbo Museum del arquitecto Wang Shu en China; en donde se demolieron los edificios de una gran zona habitacional, y los materiales que pudieron haber ido a un tiradero de materiales, Wang Shu decide reutilizar los que aún tenían resistencia, como tabiques y tejas, para poder construir este museo. Se pueden observar las diferentes capas conforme a los diferentes procesos de demolición de los edificios, y al proceso de construcción del museo. Por otro lado, la Estación de Oficios del Porvenir “La Escuelita” de TAC Taller de Arquitectura Contextual en Baja California, México, es un gran ejemplo de utilización de un sistema autosustentable; es decir, donde los materiales industriales y de desecho que producen en la región, se convierten en reciclables, participando directamente en los procesos de construcción de este complejo.

Hoy en día existe una ‘nueva’ tecnología de manejo de desechos, que se encarga de los ‘ajustes técnicos’ a la hora de querer reciclar un edificio. Se puede tener en claro donde la ‘vida’ de un elemento arquitectónico empieza y termina, pues al igual que cualquier producto natural, crece, se desarrolla, es habitado, se deteriora y muere. Pero el ciclo de vida, como se mencionó antes, no termina ahí, sino que cabría preguntarse ¿qué pasa con el desecho que generan los elementos arquitectónicos? Los edificios deberían ser pensados también en cuanto a los desechos que puedan surgir después de una remodelación, una modificación o una demolición. Si un edificio se diseñara acorde a estándares basados en ciclos de vida, sus elementos y materiales podrían —al final de uno de los ciclos—, reingresar rápidamente y sin causar daños, a otra parte de la tecnosfera en otro uso, o plegarse nuevamente, de forma inofensiva en la biósfera;⁴⁰ y es, a partir de esto, no hay nada más que posibilidades e inicios a diferentes escalas.

INTERVENCIÓN

“[...] apropiarse quiere decir fundamentalmente manifestar ante las cosas la grandeza de mi voluntad y mostrar que éstas no son, en y por sí; que no tienen un fin propio. [...] esta manifestación acontece cuando doy a la cosa un fin diferente del que tiene inmediatamente: en cuanto es mi propiedad le doy a lo viviente otra alma que la que tenía, le doy mi alma”.⁴¹

Georg Wilhelm Friedrich Hegel

En este cuarto apartado, se presenta la posibilidad de | intervención |. ¿Qué objetos arquitectónicos son aptos para una intervención? ¿Cómo? ¿Dónde? ¿Quién? y ¿por qué? Se toma a esta posibilidad como punto de experimentación de la obra arquitectónica.

Teóricamente, todos los edificios o elementos arquitectónicos pueden ser intervenidos de una forma u otra. Depende de cómo esté compuesto dicho elemento, y la significación social que se tenga sobre él. Las intervenciones podrían ser pensadas como inserciones o montajes contruidos dentro de espacios; resignificaciones y reacomodos que permitan reapreciar el objeto, mientras se interrumpe o se adapta en contexto en el que se desarrolla. Éstas, en ocasiones, permiten hacer notar o rescatar características muy específicas del sitio en que se encuentran, aun cuando sea un poco complejo yuxtaponer capas de ideas dentro de un proyecto concebido que posee múltiples capas previas que forman parte de sistemas dentro del espacio social. Las intervenciones forman parte del esfuerzo especulativo para descubrir e inventar nuevas formas,⁴² como una especie de ‘interrupciones’ o fragmentos de “versiones de la historia contadas al insertar nuevas voces”.⁴³ Recientemente, se han dado intervenciones en las ruinas que responden a su conservación como tal, y a la creación de elementos arquitectónicos que permitan visitarla, ordenando a su vez los recorridos y los flujos. “El concepto de intervención ha buscado tratar la ruina como se encontraba, sin pretender recuperar o restaurar su arquitectura original. Se ha buscado, tanto cuanto posible, conservar el ambiente, el aire, el misterio; en fin, no asustar los fantasmas”.⁴⁴ Sin lugar a dudas, uno de los artistas que más se acerca a la intervención en la arquitectura fue Gordon Matta-Clark cuyo trabajo fue una clara experimentación de los límites del espacio, el vacío y su relación directa con la arquitectura y cómo era percibida por otros. En algunos casos se ha discutido que existe una línea muy delgada entre intervención e instalación en arquitectura, pero ésta última se refiere mucho más a una “estructura museística inalterable”,⁴⁵ al contrario de la intervención, la cual puede experimentar mucho más allá, “acudiendo a una condición espacial ya existente y la interviene”.⁴⁶ Muchas de estas intervenciones son oportunidades, instantes específicos en donde el observador sensorial se detiene a pensar, a actuar como un crítico y moverse en otro tiempo; es otra forma de ver y de pensar, una que se enfrenta al objeto integral, a la redacción de una imagen dialéctica. Resulta importante entonces un acercamiento más puntual al pensamiento de Gordon Matta-Clark.

CASO DE ESTUDIO 2: GORDON MATTA-CLARK



III.22



III.23



III.24

La inigualable mirada de Matta-Clark no estaba dedicada a la construcción, sino a la intervención de edificios previamente existentes, utilizándolos en cierta medida como material escultórico en donde poder experimentar desde otra dimensión: la plástica. Él se refería a su principal actividad como ‘desconstruir’; en donde, en lugar de efectuar un trabajo artístico, se concentraba en una especie de juego artístico —una idea de arte como práctica o uso—.⁴⁷ Pero en realidad, el término ‘intervención’ con el que podría ser definida su obra, se trata sobre tomar control de un espacio y convertirlo por cierto momento, en algo más. Debido a que su obra se basaba en la destrucción del sitio —pero no pensada como un gesto destructivo, sino como un gesto ‘liberador’—, Matta-Clark no podía aspirar a que sus obras fueran de carácter permanente —y mucho menos trascendentes—, debido a que dependían de los aspectos cambiantes y temporales del entorno en que se encontraban; pero, ¿acaso su obra no trascendió? Se puede decir que gracias a la documentación que él mismo extrajo de cada sitio y obra, hoy podemos conocer su obra; pues, de otro modo, debido a su carácter de impermanencia física, no la conoceríamos. ¿Qué pasaría si un edificio estuviera destinado a una muerte definitiva y tuviera un último respiro para hacer con él lo que se quisiera? Gordon Matta-Clark es un claro ejemplo de cómo intervenir edificios abandonados, o que tienen poco tiempo para ser demolidos. En ellos realizó experimentos espaciales en donde puso, en algunos casos, las estructuras que los componían, hasta sus límites estructurales. Matta-Clark estaba seguro de que su idea de trabajar en —y con— edificios “evoluciona a partir de ese período en 1970 cuando vivía en el sótano de 112 Greene Street, haciendo cosas en diferentes esquinas. En un principio, no estaban en absoluto relacionadas con la estructura, sólo estaba trabajando en un lugar, pero con el tiempo empecé a tratar el lugar como un todo, como un objeto”;⁴⁸ y, probablemente, la razón de buscar edificios abandonados era, en primer lugar, una especie de preocupación muy avanzada por esa condición: “la metapsicología del arte de Gordon fue aceptar lo abandonado. Trabajó en edificios antiguos, en barrios en estado de rechazo. Él nutría un edificio que había perdido su alma”;⁴⁹ tal vez no tanto porque pensara que podría hacer algo al respecto, sino porque era —y sigue siendo— lo que predomina en el ‘paisaje urbano’.⁵⁰ Debido a sus importantes intervenciones estructurales en varios edificios —antiguos o en desuso— dentro del paisaje urbano, es un gran caso de estudio para esta tesis.

Georges Bataille hablaba del terreno en donde vivimos como “poco más que un campo de múltiples destrucciones”, en el que “nuestra ignorancia sólo tiene este efecto incontestable: nos lleva a experimentar lo que podríamos llevar a cabo en nuestra propia manera, si entendiéramos”.⁵¹ Matta-Clark diría que existe “un tipo de complejidad que surge de tomar una situación por lo demás completamente normal —convencional, aunque sea anónima—, y redefinirla, retradu-

cirla en lecturas traslapadas y múltiples de condiciones pasadas y presentes. Cada edificio genera su propia situación única”.⁵² Aquí Matta-Clark nos habla de un acercamiento a un edificio, a una situación cualquiera; en donde, por ‘lecturas traslapadas y múltiples condiciones pasadas’ se refiere al tiempo, a la historia, al espacio y al patrimonio intangible que actúan sobre el edificio, y que son los elementos que se pueden leer y reinterpretar en un edificio; puede decirse que se trata de una serie de procesos o capas del pasado del edificio —que toman en cuenta las cualidades histórico-temporales del lugar como si fueran una serie de palimpsestos, o una red de tejidos arquitectónicos superpuestos—, y que cambian, como Matta-Clark dijera, “según el edificio que se esté analizando”. Una vez que Matta-Clark terminaba de realizar estas lecturas de los edificios, ¿cómo actuaba sobre ellos? En muchos de sus obras, trabajaba con cortes a través del edificio, pues uno de sus planteamientos era la necesidad de que “la superficie cortada revelara el proceso autobiográfico de su fabricación”;⁵³ es decir, su historia. Bien es cierto que sus objetivos principales al ‘cortar’ edificios, implicaban “crear incisiones metamórficas profundas en el espacio/lugar”, sin necesidad de “crear un campo de visión —de cognición—, totalmente nuevo como soporte”. Su deseo era “reutilizar el antiguo, el marco de pensamiento y visión existente,” y con ello poder leer el edificio de una forma distinta; es decir, también “se pueden leer los bordes de la construcción a través del espacio negativo”.⁵⁴

Matta-Clark escribía que “al deshacer un edificio hay muchos aspectos de las condiciones sociales contra las que estoy gestionando; [...] primero, abrir un estado de cerramiento que ha sido precondicionado, no sólo por la necesidad física sino por la industria que derrocha cajas suburbanas y urbanas, como un contexto para garantizar un consumidor pasivo y aislado —una audiencia prácticamente cautiva—”.⁵⁵ Él se centraba en alterar “las unidades de percepción existentes, que normalmente se emplean para discernir la integridad de una cosa” y hablaba de que en su trabajo, él intentaba ocuparse de las cosas que están deliberadamente orientadas en torno a la negación para la acción, como “negar acceso, negar paso, negar participación [...]” y podría quizás agregarse el negar posibilidades. Y es que existen muy pocas ocasiones en donde el ser humano tenga la libertad de explorar posibilidades y de experimentar en torno a ellas. Quizás, como Matta-Clark sugería, resultaría interesante explorar confrontaciones a estas negaciones, y con esto echar abajo aún más, las “barreras, inhibiciones y constricciones sociales y económicas”; pero, ¿cómo se podría intervenir en esta dirección? Entre sus intervenciones no realizadas existe un proyecto social muy interesante —en las zonas desatendidas de Nueva York, como el sur del Bronx—, que refleja justo lo que se acaba de exponer, pues su ideal hubiera sido trabajar “a través de un intercambio activo con la preocupación de la gente con su barrio. [...] trabajar con un grupo vecinal de jóvenes e implicarlos en convertir los muchos edificios abandonados en espacios sociales. De esa manera los jóvenes recibirían información práctica sobre cómo están hechos los edificios; y, más esencialmente, experiencia de primera mano sobre un aspecto de la ‘posibilidad’ muy real de transformar su espacio”. De esta forma, a

los jóvenes se les daban las herramientas básicas sobre arquitectura que ellos desconocían pero sobre todo les daba la oportunidad de responder a los problemas que los rodeaban. No sería necesario esperar más tiempo a que las autoridades municipales siguieran negando el problema y dejando que las situaciones sociales y materiales de la zona se deterioraran para permitir una reurbanización; sino que ellos participarían activamente y con sus propias manos en mejorar su barrio, y “ya no se limitaría a un tratamiento solo personal o metafórico del lugar, sino que finalmente respondería a la voluntad expresa de sus ocupantes”.⁵⁶ Se trataría de una intervención digna y participativa, porque a final de cuentas, como él escribiera, la “movilidad social es el aspecto espacial más grande; [...] la forma en que uno maniobra en el sistema, determina en qué tipo de espacio [uno] trabaja y vive”.⁵⁷

Mucho del trabajo de Matta-Clark se centraba en la cualidad de propiedad que podía tener un objeto o espacio; pues, para él, “la autonomía aparente del objeto es en realidad suscrita por su procedencia, la propiedad de la que se extrae o produce, exhibe y conserva”.⁵⁸ Por ejemplo, en su obra “Fake States” se puede ver como, para Matta-Clark la propiedad y la identidad estaban clara y profundamente relacionadas; la propiedad es una relación y no solo una cosa, y la noción de la propiedad está determinada conforme a los términos de su uso, su consumo, y mucho más importante, a su desecho.⁵⁹ Su obra proporcionaba una inversión dialéctica de esta idea; “pues, tal propiedad, sólo surge a partir del fragmento en sí, que le reclama al lugar, en su ausencia”.⁶⁰ En los sitios específicos en donde emplazaba sus obras, se establecían relaciones mucho más extremas con la lógica de monumento. En su ir y venir entre el pasado —que continuamente se reescribe a sí mismo—, y un futuro que no se puede construir sobre dichas falsedades históricas, se radicaliza el monumento entrópico, volviéndolo un ‘no-numento’.⁶¹

No se aspira con esto a la fantasía de una estabilidad histórica, como pasaría con cualquier monumento; en dado caso, cualquiera de las obras de Matta-Clark toman la posibilidad de habitar ese monumento, de hacerlo suyo. Contrario a lo que se puede pensar, esto sucede en la ‘toma’ de tal sitio —solo para ser eliminado o destruido— tomando en cuenta las suposiciones históricas existentes, alrededor de las cuales un monumento se puede establecer; y, quizás este pensamiento de Matta-Clark se parece mucho a una noción escrita por Riegl: “[...] incluso una intervención humana —violenta en la vida natural del monumento—, puede con el tiempo parecernos evocadora; [...] visto desde la distancia, el efecto de la destrucción humana —que parece tan violento y perturbador a corta distancia— puede ser experimentado como el funcionamiento ordenado y necesario de la naturaleza misma”.⁶² Entonces, es debido a que el trabajo de Matta-Clark presupone y quiere su propia destrucción, que se internaliza en la pérdida histórica, en esta retirada entrópica; y, al hacerlo, es un monumento a las mismas pretensiones del monumento, convirtiéndose en un ‘sin sitio’ en el proceso.⁶³

En cuanto al carácter histórico-temporal de la obra de Matta-Clark, podemos decir que en su caso, la historia puede ser leída como un proceso acumulativo; leída como edificios que poseen una visión del futuro, pero que en cierto momento tuvieron sus raíces en el almacenamiento de eventos históricos. Sólo nuestros montones de basura van creciendo conforme se llenan de historia; la suya era una forma de criticar todo aquello que estuviera relacionado con el progreso, pues su forma de ver las cosas era diferente. Podemos ver que, aunque su obra se basa en su fascinación con cosas que toman en cuenta su propio paso de moda —como edificios, basureros, suburbios, o espacios bajo tierra—, no se ven en sentido del progreso, sino que todo esto siempre está en proceso de deshacerse a sí mismo —de ‘desconstruirse’—, como Matta-Clark lo describiría. Más claramente, su obra no se trata de destrucción de edificios o de objetos como tal, sino que él ve en ellos elementos que otros desestiman, los ve como una gran oportunidad para intervenir en ellos de distinta manera. Otra forma de ver su trabajo nos la aporta Judith Russi Kirshner en conversación con Gordon Matta-Clark, en donde hablaba de su trabajo como “un proceso eliminatorio”, a lo que Matta-Clark contestaba que “es otra manera de llegar al potencial de construir dentro de cosas que ya existen. Sigues tratando con algo que está ahí de algún modo, pero utilizándolo de manera distinta, como si, más que materia prima, fuera un vínculo”.⁶⁴ En cuanto a lo que se entiende por intangible en un edificio, Gordon Matta-Clark mencionó que “hay unos tabús muy perfeccionados que ya están incorporados al concepto de edificio y que también afectan a la cuestión del qué se puede hacer con él, y qué no”.⁶⁵ “Aunque cueste describir, verbalizar o visualizar el proyecto entero, tiene algo que me gusta: cuando entra la gente que no sabe nada de la obra, lo tienen todo ahí. Es tan física y tan inmediata; ahí están las líneas, el espacio, las sombras y la profundidad”.⁶⁶

“Reorganizar una situación que, por cosas que escapan a mi control inmediato, [está] condenada. [Lo que hago] es tomar una situación en el último minuto y tratar de retocarla. Es un tipo de expresión alternativa”.⁶⁷ Marianne Brouwer diría que el trabajo de Matta-Clark no se centraba en deshacer el edificio sino en “deshacer la analogía arquitectónica que éste contiene, [...] del lenguaje del edificio se eliminan las palabras en un movimiento que se abre camino a través del edificio como si se tratara de eliminar su columna vertebral semántica”.⁶⁸ Desde su propia experiencia, Matta-Clark pensaba que un edificio “es únicamente aquel ingrediente dado que es un poco útil y que es obediente; pero, en realidad, no es más que el principio de las especulaciones sobre qué podría haber más allá y cuántas direcciones podrían tomarse desde allí. Veo un edificio como algo que es apasionadamente bello en sí mismo, pero que también pide o provoca un cierto tipo de extensión”.⁶⁹

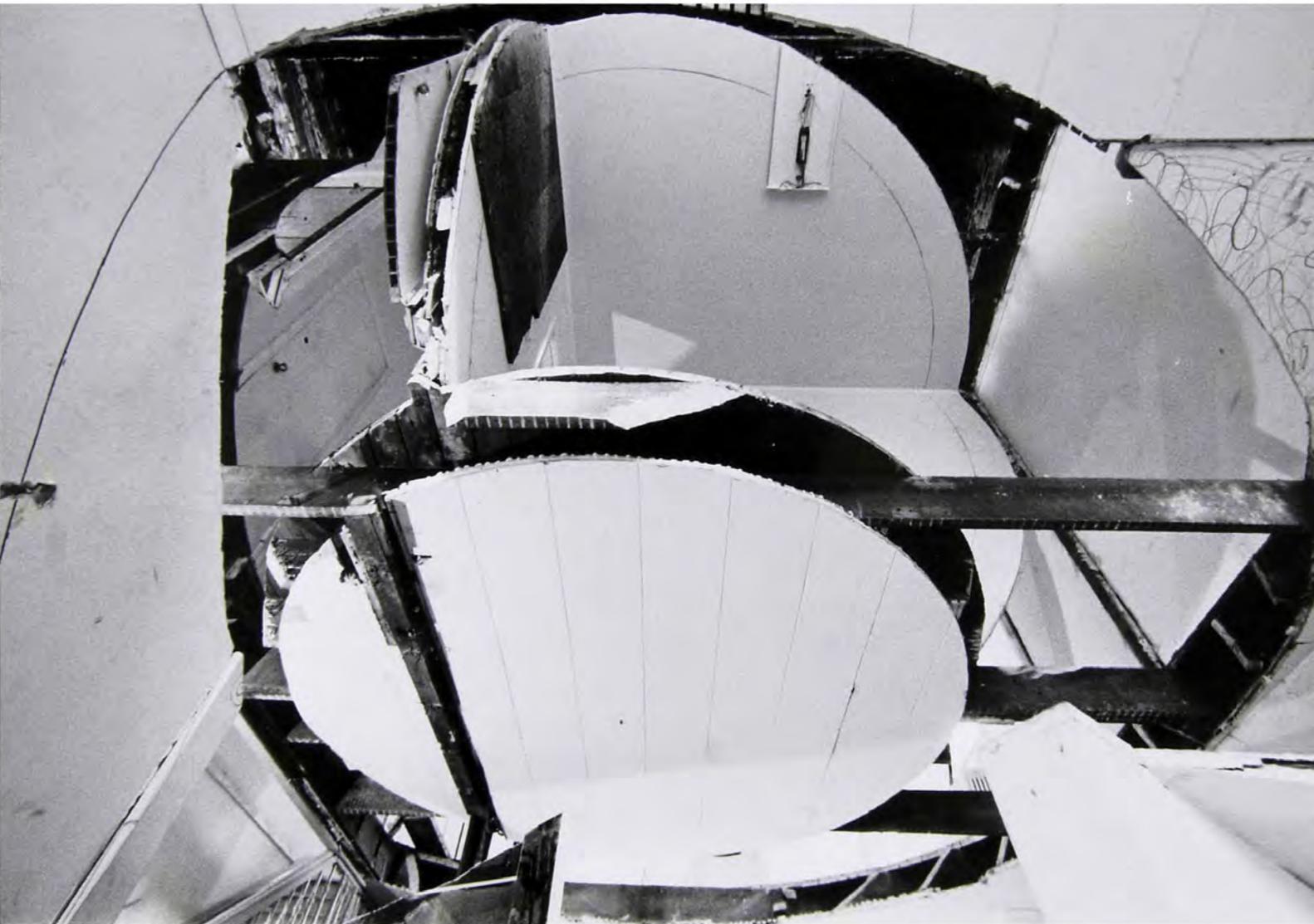
En este sentido, y hablando sobre la intervención de los usuarios en un edificio, se podría hablar de la cualidad de ese espacio como “un escenario especial en perpetua metamorfosis” —en continuo cambio—, “un modelo de la acción constante” —y directa— “de las personas sobre

el espacio tanto como en el espacio que las rodea. Los edificios son entidades fijas en la mente de la mayoría de la gente; la noción de un espacio mutable es prácticamente tabú, incluso en la casa propia. La gente vive en su espacio con miedo: al cambio, a las modificaciones, al robo, a gastar en su propio hogar. Los propietarios de casas generalmente hacen poco más que mantener su propiedad. Es asombroso qué pocas veces se mete la gente a modificar radicalmente su sitio por el sencillo procedimiento de deshacerlo”.⁷⁰ Esta aseveración, que hace Matta-Clark, —y que va un poco en contra con lo expuesto en el *Subtema 2.3. El usuario como arquitecto: Adaptabilidad*—, podría ser cierta, pues se habla de la libertad que tiene el dueño de un espacio —después de que se le es entregado por el arquitecto—, para intervenir en él conforme vaya siendo necesario, para permitir sentirse más cómodo en su espacio y hacerlo propio. En este caso, se podría decir que las dos posibilidades pueden suceder, y mucho se han dado ambos casos. La primera posibilidad es válida, debido a que el usuario va a hacer todo lo posible por hacer suyo el espacio, adaptándose conforme pase el tiempo, y eso lo podemos ver en el caso de la *Unidad Habitacional Independencia* en donde los usuarios que han sido dueños de sus casas por generaciones, han tomado decisiones muy por encima del reglamento de la Unidad, para expandir su espacio interior, aun cuando intervenga con el espacio exterior. Y la segunda posibilidad también es válida, debido a que sí existe cierto miedo en querer intervenir o deshacer un espacio; ya que, en nuestra economía mexicana siempre existe la esperanza de crecer aún más, pero el bolsillo no siempre nos da la mano.

Existe una clara posibilidad de intervenir edificios abandonados en las ciudades, que permitan a la comunidad circundante reapropiarse de nuevo —en un sentido de relación indirecta—, del edificio, estableciendo un diálogo productivo y constructivo, que otorgue un nuevo significado e identidad al objeto. Matta-Clark hablaba en algún momento de la gran cantidad de edificios condenados en la ciudad que esperan un cambio, buscan ser demolidos, o incluso desean un destino final, diciendo que le parecía posible “poner estos edificios en uso durante este período de espera. [...] como artista, hago escultura utilizando los subproductos de la tierra y la gente”.⁷¹ Sería muy interesante que arquitectos o artistas plantearan intervenciones a edificios en abandono en México, con propuestas realizadas en conjunto con las comunidades que les rodean, creando una especie de espacio social intervenido, para fomentar y desarrollar una significación social en estos espacios.



III.25



III.26

RUINA

¿Cómo podemos entender una ruina? Quizás la forma en que imaginamos una ruina es muy diferente a cómo es la ruina en realidad, y mucho más diferente a como se pensaban las ruinas en el pasado; por ejemplo, para Peter Fritzsche —en su libro *“Stranded in the Present”*⁷²—, las ruinas significaban la presencia dignificada de otras épocas anteriores y un ciclo de vida y muerte que se asemejaba a la historia natural o a lo que podría llamarse ciclo de vida normal de la naturaleza. Me parece interesante incluir aquí una anécdota de Stewart Brand que, al escribir su libro *“How Buildings Learn”*, le preguntó a muchas personas “¿qué hace que un edificio sea amado?”, a lo que un adolescente de 13 años le contestó que “la edad”; y es que, efectivamente, los edificios se van volviendo viejos y, al mismo tiempo, han sido receptáculos de toda la actividad humana que ha transcurrido entre sus muros. A medida que pasa el tiempo, le guardamos cada vez más respeto y afecto a su madurez y efectos de la edad. Sus marcas son como arrugas en nuestra piel, todo es un juego de atractivas pátinas, ladrillos intercambiados, techos manchados en distintas tonalidades, así como vegetación exuberante a su alrededor. La ruina es el elemento que parece haber perdido toda clase de función que pudiera estar instaurada en él y el significado que puede dársele en el momento presente, en donde aún guarda un potencial que es difícil de entender con palabras. Al mismo tiempo, la mayoría de los seres humanos experimentamos una extraña fascinación casi indescriptible por el estado ruinoso de las cosas; si no un gusto, por lo menos si se ‘experimenta’ algo. Estructuras y objetos desintegrados por el tiempo —o resultado de una acción humana directa o indirecta—, ya sea por medio de guerras, o decisiones políticas; edificios abandonados, edificios vacíos, en ruina. Cualquier edificio en estado ‘no-útil’.

Cabe aclarar que para esta tesis, la ruina urbana y de la época moderna es la que nos atañe, y que no se tratará acerca de las ruinas clásicas, como las que uno puede encontrar en Italia, en Grecia o en Egipto, debido a que no cuentan con la proximidad necesaria al presente como para permitir desalojar nuestras experiencias. Estas ruinas de la antigüedad parecen atrapadas dentro de un tiempo mitologizado —en una historia antigua—, claramente inaccesibles y fuera de nuestro tiempo.⁷³ Por otro lado, las ruinas urbanas y modernas, que se pueden encontrar en los suburbios o en las zonas más vulnerables de las ciudades, conservan esta capacidad de lograr asombrarnos, y esto es debido a que éstas aun permanecen en —y con— nuestro tiempo. Se siguen desintegrando de una forma vibrante y animada, involucrándose casi visceralmente en nuestros sentidos. Es importante señalar también lo que distingue a una ruina de una no-ruina, en donde, la ruina desintegra casi por completo la división que existe entre interior y exterior, entablando un diálogo directo y obligándonos a pensar en sentimientos como la protección e intimidad y en nuestra relación con la naturaleza, observando claramente una liberación de los deseos humanos, vistos desde valores como el tiempo y la memoria.

En este sentido, una de las varias cualidades de la ruina es que trae consigo una vulnerabilidad que se relaciona con nuestras memorias de lugares, y que da a conocer, al mismo tiempo, que la ‘permanencia’ es un valor que se le otorga a un lugar específico y no una cualidad que directamente reside en el propio elemento. Cada caso es diferente, pero existe un aspecto que va ligado a todos; y, ese, es el tiempo. Se intenta mantener al tiempo en su sitio, siempre tomándolo en sentido lineal, como una especie de recorrido, y en donde la memoria siempre juega un papel fundamental; incluso se puede decir que muchos de los edificios que se conservan como ruinas responden a un deseo humano intrínseco en donde no contestan a propósitos individuales sino a factores como la costumbre, la nostalgia y la memoria colectiva. La ruina es un juego fragmentado e incompleto, un desapego de su historia original, un viaje espontáneo de interpretaciones múltiples. Leer una ruina resulta complicado pues una ruina jamás presenta narrativas completas, ni la ruina es una narrativa *per se*. Se trata de un paisaje ausente en donde la memoria y la historia se encuentran cristalizadas. Las ruinas son claramente palimpsestos que nos invitan a contemplar su temporalidad y sus historias por medio de múltiples capas. El tiempo en una ruina se escapa fácilmente; el decaimiento progresivo en espacio y tiempo nos dice claramente que nos encontramos ajenos a ello, que podemos ver una ausencia en nuestro estado presente, mientras se puede vislumbrar una imagen del futuro. Las ruinas en general obligan a la memoria a presentar una serie de ambigüedades, mientras que la historia lucha por no llegar a ello.

La memoria se vuelve indeterminada —no lineal—, sin la existencia de un tiempo definido, ni puntos fijos de tiempo. Existe el tiempo en su versión fraccionada, con puntos ilimitados y a diferentes escalas. Cuando nos relacionamos con la ruina, el aspecto de la centralidad parece una cuestión sumamente absurda. Todo desarrollo ligado al movimiento desaparece y, en cambio, el paso de la vida y la presencia del silencio se hacen una constante. A la ruina bien podría llamársele muerte. En la ruina las cosas parecen sin vida —el espacio parece muerto—, ausente. La ruina, como parte de una cultura ligada al pesimismo y a la ansiedad, cuestiona los deseos nostálgicos que existen en nosotros para reinventar el pasado y darle cabida a las cuestiones presentes. En la ruina podemos llegar a sentirnos distanciados de todo lo que nos dice. Existen fragmentos olvidados, restos de pasados y acciones o actividades anteriores a la ruina; estas porciones olvidadas, logran que nuestros sentidos se activen, que estemos pendientes de cada movimiento dentro del lugar. Cada acción puede volverse trascendental; no sólo los estímulos visuales, sino que los olores —acompañando a los demás sentidos—, crean impresiones distintas en nosotros, sin tener en claro cuál es el origen de cada una de las sensaciones experimentadas. La ruina destruye el artificio, al mismo tiempo que establece los lineamientos para una lectura del edificio, una lectura de la ruina, una lectura de su pasado, que se basa mucho menos en el patrimonio y mucho más en permitir que la ruina hable por sí misma.⁷⁴

En nuestro imaginario, las ruinas —como bien diría Andreas Huyssen— “pueden ser leídas como un palimpsesto de múltiples eventos históricos y representaciones, y la intensa preocupación con las ruinas es parte del privilegio que los que, dentro y fuera de la academia, le otorgan a la memoria y al trauma”.⁷⁵ Partiendo de esto, comenzó a analizar de una forma muy interesante, si podría existir una ‘ruina auténtica de la modernidad’, en donde primero tuvo que analizar lo que podía ser entendido como una ‘ruina auténtica’. Siendo cierto su argumento, se puede decir que, en algún momento de la historia, las ruinas se convirtieron en un objeto fascinante para ser estudiado en cuanto a la historia; era una forma novedosa de poder acercarse al pasado, una nueva línea de análisis. Quizás fue en este momento en el que la historia dejó de ser vista —en estos espacios y lugares—, “como la fuente de una herencia cultural que dicte como pensamos acerca de nuestra vida, cómo actuamos, y cómo vemos nuestro futuro”.⁷⁶ El pasado comenzó a ser visto, entonces, como una forma de pensar en cómo actuamos, influenciamos y beneficiamos, o no, al mundo en situaciones no tan favorables, como en las guerras. Para Huyssen la ‘ruina auténtica’ no debería ser entendida como una esencia ontológica, sino como una constelación significativa, conceptual y arquitectónica que señala los momentos de decadencia, despedazamientos, o arruinamiento desde principios de la modernidad en el siglo XVIII. En ésta época, la ruina se veía desde distinto ángulo, ocasionando que las ruinas auténticas previas puedan ser vistas, por algunos, como objetos obsoletos. Surge la cuestionante del ¿por qué Huyssen catalogaría a las ruinas auténticas dentro del siglo XVIII? Entonces, si uno siguiera por esta línea de pensamiento, se podría plantear entonces que la era de la ruina que puede ser considerada como ‘auténtica’ ha terminado, y que, con los restos de ella podríamos quizás escribir su genealogía, pero no hay forma de resucitarla; en pocas palabras, la auténtica ruina también ha muerto. Aquí cabe preguntar ¿por qué muere la ruina auténtica?, y la respuesta es muy simple: porque vivimos en una época en donde las posibilidades que existen para enfrentarse a las ruinas son completamente falsas; es una era de preservar, restaurar, reconstruir y rehacer, lo que le quita la esencia y cancela toda idea de una auténtica ruina,⁷⁷—la romanticidad de la ruina o de los edificios en decaimiento—.

Siempre es importante exponer las ideas con las que uno no está de acuerdo; y, en este caso, existe un planteamiento interesante, pero no por eso cierto, en el que Robert Smithson menciona el hecho de estar convencido de que “el futuro está perdido en algún lugar en los basureros del pasado no histórico; [...] en los periódicos atrasados, [...] en el falso espejo de nuestros sueños rechazados”; y, ¿se podría agregar también a la ruina? Smithson decía que “el tiempo convierte las metáforas en cosas y las apila en cámaras frías, o las coloca en los patios de recreo celestiales de los suburbios. [...] ese panorama cero, parecía contener ruinas al revés; es decir, toda la construcción que finalmente se construiría. Esto es lo contrario de la ‘ruina romántica’, porque los edificios no caen en ruinas después de haberse construido, sino que alcanzan el estado de ruina antes de construirse”.⁷⁸ Esta postura puede ser altamente debatible y, surgen

con ella varias cuestionantes: ¿por qué plantea que las ruinas se alcanzan antes de construirse? ¿Acaso desde la idea misma de construir un edificio ya se está pensando en su ruina? Es quizás una visión un poco anti-romántica y catastrofista, en el sentido en que en los suburbios a los que se refiere Smithson no les permite siquiera la oportunidad de desarrollo. ¿Acaso toda ruina, o terreno en abandono, provienen de un edificio construido? ¿Por qué entonces plantea la idea contraria? Quizás sea un planteamiento válido para algunas personas, pero no refleja totalmente lo planteado en esta tesis.

Algo que si es claro, es que una ruina no es cosa sencilla, debido a que ésta puede ser analizada desde distintas perspectivas. Para poder leer una ruina adecuadamente uno debe pensarse primero dentro del espacio y dentro del tiempo. ‘Estar’ en el lugar, sentir el lugar, experimentar el lugar, para poder leer el lugar. El concepto de ‘estar aquí’ —visto desde el espacio y el tiempo—, en donde todas las cosas del mundo existen en relación con mi cuerpo —como visto anteriormente (*ver Apartado 1: Vida de la Arquitectura: Inicio*)—, podría parecer una forma bastante abstracta de llevarnos al lugar. Más específicamente, de llevarnos a un lugar que desafía un conjunto familiar de nociones que llevamos con nosotros. Posiblemente este es uno de los retos que desenlaza la ruina. Tomando como guía los conceptos de estar

| dentro |

y

fue | | ra

podemos comenzar a trazar el carácter esencial de lo que significa ‘estar’ en la ruina, de estar en ese espacio. A diferencia del cerramiento de un edificio —en el que está más o menos clara la línea límite que existe entre dentro y fuera—, en la ruina, la permeabilidad de sus fronteras prevalece. Esto se manifiesta de muchas maneras, pero principalmente en cuanto a la estructura. En un edificio en buen estado uno buscaría estar en un conjunto de alcobas, rincones y esquinas, pero al contrario, el enorme y frag / men \ ta * do espacio de la ruina se opone a la posibilidad de ‘encontrar un rincón de uno mismo’. Más bien, las esquinas de la ruina dan cabida, no a una intimidad, pero sí a una exposición de superficies que son completamente irregulares e impredecibles. Para ser claros, donde Gaston Bachelard hablaría del lugar como ‘protegiendo’ al habitante, en la ruina, todas las posibilidades de encontrar esta protección están dañadas debido a que superficies no solamente están fragmentadas, sino que también se hallan en un proceso de de

cai

mien

to.

Por lo tanto, a diferencia del hogar doméstico, en la ruina, las aristas, bordes y límites están siempre cambiando a través de exponerse persistentemente a los elementos. En ningún caso podríamos estar realmente en un espacio en el que las cosas sean inmóviles; por el contrario,

gracias al hecho de que la ruina se ha dejado a sus propios medios, entonces la idea misma que valoramos de la experiencia arquitectónica —por encima de todo, la resistencia de la materia—, no es solamente controversial visualmente, sino que también es arruinada por la experiencia. Gracias a esta contingencia, la ruina surge como si tuviera múltiples configuraciones y, debido a este flujo, la acción de regular la ruina se ve frustrada al intensificarse la velocidad temporal de decaimiento. El decaimiento se acelera mientras más queda expuesta la ruina a los elementos; por lo tanto, mientras que la erosión de la estructura parece lenta al principio —dando la apariencia de durabilidad—, en poco tiempo, se somete a una alteración radical y rápida. Cuando regresamos a la ruina tratando de encontrar nuestros movimientos previos y los descubrimos hechos añicos, no nos queda más remedio que ser creativos en nuestra interacción con el lugar. Somos testigos de su historia fraccionada, y quizás veamos el trazo de su nueva historia —un movimiento final de la ruina, su futuro—; el de ausencia, el de un espacio de nada.

Existe la necesidad de dejar en claro que para esta tesis, el planteamiento utilizado bajo los parámetros de la ruina, es que los edificios devienen y mueren; y que, posteriormente, tienen la posibilidad de llegar a la ruina. Al mismo tiempo, la ruina también puede pensarse en un sentido inverso; es decir, que el edificio —al decaer—, puede llegar a convertirse en ruina. La ruina tiene vestigios del origen del edificio y, la muerte, llega con la desaparición material del objeto. Algo claro es que la posible muerte es cierta, debido a que la arquitectura forma parte de un ciclo natural y, como parte de él, tiene que seguir un curso natural de vida, desarrollo y por ende, muerte. La ruina podría, o no, conservarse en el estado en que se encuentre. La posibilidad de conservarla tal como se encuentra —sin ninguna intervención—, permite que ésta sea leída, recorrida, analizada y estudiada múltiples veces y en cada una se encontrarían distintos puntos de vista en torno a ella. La posibilidad de intervenir la ruina, elimina la posibilidad de verla como una auténtica ruina, pues la esencia de la misma desaparece y pierde elementos de análisis importantes; puede ser habitada y estudiada, pero siempre habrá factores faltantes para completar los análisis.



Las ruinas de Kamiros en Rodas, Grecia son ejemplo de ruinas de la antigüedad; pertenecientes a un historia antigua, fuera de nuestro tiempo.

III.27

CASO DE ESTUDIO 3: CASA DEL FASCIO, RODAS, GRECIA

Parte de esta tesis surge con un ejercicio de complejidad analítica que se nos es asignado a un grupo de estudiantes de la clase de *Masterentwurf* —Proyectos VII, del segundo semestre de Master en la *Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart*, en Alemania—, durante el intercambio por un año a esa universidad. El ejercicio se titulaba *“Auszeit, Freizeit, Zeitvertrieb: Die vergessenen Häuser von Eleousa,”* (Descanso, ocio, pasatiempo: las casas olvidadas de Eleousa). La primera tarea era una investigación previa que permitiera llegar al sitio con un poco de contexto histórico; la segunda tarea era la visita a la isla de Rodas —en el dodecaneso griego—, al pueblo de *Eleousa*, y al conjunto llamado *Campochiario*. El pueblo de *Eleousa* está localizado en la zona más densamente arbolada de la isla. Aun en el más fuerte verano, donde muchas otras áreas arboladas presentan un poco de coloración amarillenta, *Eleousa* continúa con un fuerte color verde, lo que otorga a los visitantes y a los residentes mucha sombra. Este asentamiento visualmente atractivo, se encuentra a 37km del pueblo de Rodas y se encuentra a los pies del conjunto montañoso de *Pfofitis Ilias* (Profeta Elías), en la profundidad de una zona boscosa de la isla. La mayoría del pueblo fue establecido por los italianos —quienes ocuparon la isla en la primera mitad del siglo XX—, y su influencia es claramente evidente a lo largo de todo el asentamiento. La mayoría, si no es que todos los viejos edificios que todavía se conservan, llevan consigo el toque de arquitectura y detalle italianos; un ejemplo de ello, es la residencia de verano del entonces gobernador italiano de Rodas. La lujosa mansión, que tristemente se le ha permitido caer en desgracia, está situada en esta villa de hoja perenne. El gobernador italiano supo desde el principio que la ventaja de tener un bosque denso a su alcance le permitiría explotarlo para obtener material para construcción, importando bienes, leñadores experimentados y carpinteros desde Italia, quienes usaron este material precioso para construir *Eleousa*. Artesanos italianos también fueron empleados para elaborar trabajos detallados en madera dentro de las iglesias y mansiones del pueblo. Esta fue la razón principal para que una gran comunidad italiana se estableciera aquí hace casi cien años.

A las afueras del pueblo, podemos encontrar el conjunto *Campochiario*, compuesto por cuatro edificios: una iglesia bizantina, la *Casa del Fascio* en ruinas, el que fuera el Sanatorio de Rodas y la antigua escuela. El primer edificio en este conjunto —la bella iglesia dedicada al santo Nectarios—, se localiza opuesta al camino de entrada, y en una plataforma ligeramente elevada. Fue construida durante la era Bizantina —que comprende entre el 330 y el 1453 d.c.—, está rodeada, muy apropiadamente, por cipreses centenarios, muy acorde con la atmósfera arbolada del pueblo. Un campanario de varios niveles, que se alza independiente del edificio de la iglesia, fue añadido años más tarde. Desde la plaza frente a la iglesia, surge un camino que dirige directamente hacia un gran estanque circular con una fuente en su centro, fue construida por los



III.28



III.29



III.30

italianos en la primera mitad del siglo XX, y utilizada como tanque de agua para proporcionar agua a los habitantes italianos de la zona. Hoy en día sigue proporcionando a los visitantes y residentes un acogedor flujo de agua helada y cristalina. Este estanque también es el hogar de una rara especie de pez de agua dulce —el *Gizani*—, el cual es endémico de Rodas, pero está en peligro de extinción. Esta especie también se puede encontrar en el pueblo de *Psinthos*, a solo 10km de *Eleousa*.

Otra elegante estructura construida por los italianos en este conjunto —y que también se le ha permitido entrar en etapa de decaimiento—, es lo que originalmente componía el Sanatorio de Rodas. Este complejo fue construido justo antes de la Primera Guerra Mundial, y en un principio acomodó una escuela local y una estación de policía. Posteriormente, tanto la escuela como la estación de policía fueron relocalizadas a otro sitio y, este complejo, se transformó en un sanatorio para ofrecer refugio y tratamiento para los muchos soldados italianos que habían contraído tuberculosis durante la guerra; se pensó que esta zona era adecuada para este tipo de hospital debido a su clima seco y su buena altitud. Entre los pacientes los italianos, también se encontraban algunas víctimas griegas, incluido el muy conocido héroe dodecaneso de la Segunda Guerra Mundial, George Kyrnichalis, proveniente del pueblo de *Soroni*. El hospital fue cerrado en 1949, dos años después de que los italianos cedieran sus reinos en Grecia al gobierno griego. A pesar de la condición de decadencia en que el pueblo se encuentra hoy, todavía es posible observar el fino y detallado trabajo en yeso en todo el complejo.

Posterior a nuestra visita de campo, existían sentimientos claros de lo que se quería lograr como propuesta para el conjunto de *Campochiario*. Uno de los elementos de mayor impacto en el conjunto era la calidad del aire, y la calidad de luz y sombra que se creaba en los distintos espacios. Otra cosa importante que se observaba durante el tiempo de nuestro recorrido de reconocimiento por esta casa, era que muchos turistas se detenían en este punto del pueblo para poder visitar la casa. Quizás es este estado en el que se encuentra la casa lo que más los atrae. Un estado de contemplación que quizás no requería de mucho contexto histórico, sino simplemente una atención a los sentidos, un viaje desde el exterior hacia nuestro interior. El ejercicio era muy claro, los profesores tenían en mente un hotel para ese sitio y, en la primer entrega, se nos requería entregar una primer propuesta para el *Raumprogramm* —programa de áreas, en alemán—. La idea inicial fue hacer caso a los requerimientos del ejercicio y presentar una idea para un hotel, pero intentando no ser muy agresivo con el conjunto existente. En lo personal, planteé crear un espacio de relajación para los turistas que buscaran un escape, un lugar enfocado en los sentidos, y en donde pudieran experimentar la vida en Rodas.

Se trataba de un *'Boutique Wellness-Spa Hotel'*, que intentara reincorporar las cualidades del contexto en donde se localizaba el edificio (*Casa del Fascio*), tomando en cuenta la recolección de agua natural en el estanque del pueblo, la sombra que provocan los arboles de la zona, la



III.31



III.32



III.33



III.34

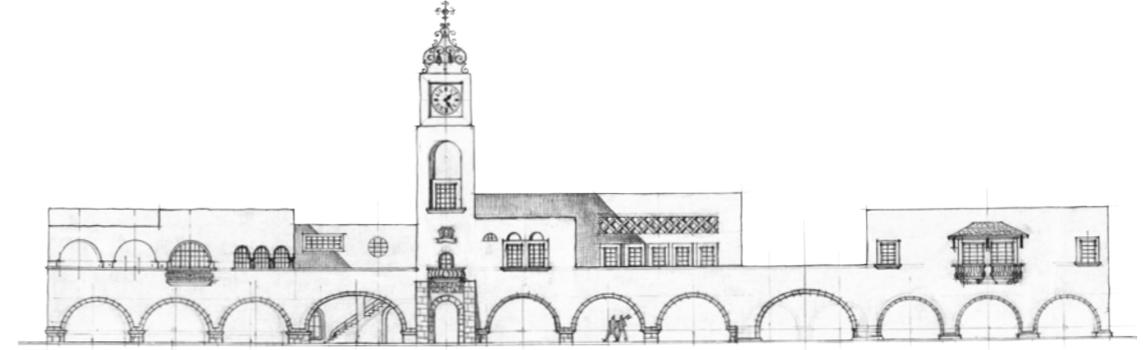


III.35

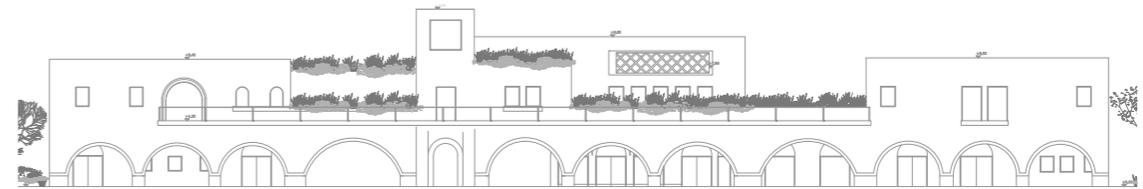


III.36

Estado actual de los cuatro edificios del conjunto de Campochiaro en el pueblo de Eleousa.



III.37



III.38



III.39

Fachada original, fachada propuesta y primera maqueta de propuesta de intervención en la Casa del Fascio.

temperatura ambiente del lugar, así como las cualidades del edificio en sí, como la estructura existente, sus característicos arcos, y los diferentes colores interiores y exteriores. El programa de áreas incluía lo siguiente: 1/. Una alberca exterior de agua a temperatura ambiente recolectada del conjunto montañoso de *Pfofitis Ilias*; 2/. Una *wellness-pool* interior, de agua caliente con sales minerales de la isla; 3/. Salas de *spa* con tratamientos especiales característicos de la isla; 4/. Habitaciones de experimentación con aceites y aromas naturales; 5/. Cuartos con distintas técnicas de masaje; 6/. Una cafetería de yogurts artesanales; 7/. Salones de convivencia social y comunitaria; 7/. Plaza exterior de descanso; 8/. Caminos de conexión con los otros tres edificios existentes.

Después de entregada la propuesta inicial y analizando en conjunto con profesores y compañeros, resultaba un poco confuso el grado de intervención que se estaría manejando, así como los usos relacionados con esa intervención. La propuesta era un poco agresiva y no reflejaba el sentido último que se quería lograr para este conjunto. Se seguían ignorando algunos elementos clave de la esencia y el aspecto del edificio. Es a partir de aquí que surge el planteamiento que prevaleció a lo largo de la propuesta: hacer énfasis en los sentidos, percepciones y atmósferas del espacio leídos como un palimpsesto de historias. Al mismo tiempo se convertiría en una experiencia sensorial, en donde se establecería una lectura del edificio y una lectura de nosotros mismos. En este sentido, en lo personal, decidí que el conjunto no sería simplemente un hotel, sino que sería un *| re / . treat |* en donde los visitantes podrían adentrarse en esta lectura de lo que les ocurre física, mental y espiritualmente al recorrer el conjunto. Esto requería de una justificación textual de dónde provenía el concepto y hacia dónde se dirigiría la propuesta del proyecto. Todo se fue desarrollando en distintos procesos y en distintas etapas. Primero era importante definir el concepto, definir *| re / . treat |* para este caso específico.

| re / . treat | es la respuesta para la vida moderna. Ir a *| re / . treat |* significa tomarse un tiempo lejos. Lejos de la vida ordinaria. Lejos de las situaciones ordinarias. Es un tiempo especial para darles un tiempo de paz. Para darse un poco de calma. Apartarse de un estilo de vida agitado. Un estilo de vida lleno de estar siempre ocupados. Tomarse un tiempo lejos de las responsabilidades. Escapar de las situaciones emocionales malas. Querer un poco de tiempo a solas y en silencio. Tranquilidad. Dejar abrir nuestros sentimientos. Dándonos acceso tanto a la luz como a la oscuridad. A los rincones de nuestros sentimientos más profundos. Tradiciones espirituales que nos ayudan a descubrirnos a nosotros mismos. Nos ayudan a crecer en felicidad y amor. Abrirse a nuestro yo interior. Poder encontrar un espacio interior vacío que no conocíamos. No hay actividad humana constante. No hay chismes, no hay quejas, no hay juntas. No hay decisiones, no hay interferencias con el yo interior. En *| re / . treat |* uno se enfrenta con uno mismo a solas.

Después de entrar en la experiencia del *| re / . treat |* uno se inmersa en una especie de engranaje lento, físico, mental y emocional. Uno comienza a pensar diferente. El cuerpo se relaja. La mente divaga entre un pensamiento y otro. Lentamente van surgiendo los sentimientos profundos. Algunos pueden ser buenos. Algunos pueden ser malos. Todos ellos nos pertenecen. Lo que se haga con ellos depende de nosotros. Un *| re / . treat |* es uno de los mejores lugares para empezar a hacer frente a lo que estos sentimientos significan para uno. Dirían los maestros *Zen* que uno no puede ver su reflejo en el agua que corre, solo en el agua quieta. Para poder hacer frente y entrar en quietud sensorial uno debe de entrar en una especie de nueva consciencia. Esta nueva consciencia activa la meditación. Una meditación sobre lo que nos rodea. Una meditación sobre uno mismo. “El lugar de descanso de la mente es el corazón. Lo único que la mente escucha todo el día son campanas repicando, ruido y argumentos, pero lo único que quiere es quietud. El único lugar en el que la mente puede llegar a encontrar paz es dentro del silencio. El silencio del corazón. Ahí es donde uno necesita ir”.⁷⁹ Para esto son los rituales. Nosotros como seres humanos hacemos ceremonias espirituales para poder crear un espacio de descanso seguro para nuestros más complicados sentimientos de felicidad y trauma. Si nuestra cultura o tradición no cuenta con un ritual específico como el que se busca, entonces uno puede libremente crear una ceremonia, arreglando los sistemas emocionales desde un punto de vista propio, con las herramientas que estén al alcance y con los sentimientos, percepciones y atmósferas que se experimenten.

En el contexto cultural mexicano, existen muchos ejemplos de edificios en donde sus muros guardan historia y provocan una ola de diversos sentimientos inmediatos en los diferentes sentidos. Era importante trasladar algunos ejemplos mexicanos contemporáneos que fueran acorde a la propuesta planteada; al mismo tiempo, durante la investigación de ejemplos mexicanos que, en su mayoría, conservan elementos tal cual fueron encontrados, se puede ver en muchos de ellos la incorporación de elementos de la naturaleza, como la acción de dejar que la vegetación tome su curso y se apropie de las estructuras del pasado; así como la inclusión de agua en el diálogo que existe entre los vestigios y las intervenciones modernas en ellos. De igual modo, no solo existen ejemplos mexicanos que intentan establecer este diálogo entre estructuras del pasado y del presente, por lo que resulta igual de interesante presentar estos ejemplos en la mesa e intentar fusionar las distintas visiones alrededor del mundo, identificando elementos y posibilidades de tratamiento, para poder, con esto, proponer una intervención adecuada en el conjunto de *Campochiaro*. Todos estos ejemplos se presentan a continuación.

Ejemplos de intervención en edificios históricos en México



III.40



III.44



III.45



III.41



III.42



III.46

Ejemplos de intervención en edificios históricos en el extranjero



III.43



III.47



III.48

Después de analizar las posibilidades de estos casos de estudio en los que se intervienen ruinas del pasado, era claro que la propuesta inicial había sido mal manejada y que la siguiente tendía que acercarse con aún mayor sensibilidad al edificio —limitando al mínimo las intervenciones—, y maximizando o exaltando las características actuales del edificio. Con base en esto, se propusieron unos primeros acercamientos a la propuesta del conjunto de *Campocharo*, a través de fotomontajes de algunos elementos en el edificio como se encuentra actualmente. Esto se puede ver en las fotografías siguientes. Hacer esto requería de una mínima intervención en el aspecto actual del edificio, tratando simplemente de adecuarlo al momento en que se está viviendo. Aquellas propuestas que intentan restaurar un poco el edificio, terminan por destruir la ruina original, y es una forma de mentir que pone en duda lo que es original y lo que no.



III.50



III.51



III.49



III.52

Atmósfera original encontrada al interior de la Casa del Fascio



III.53



III.54



III.55



III.56



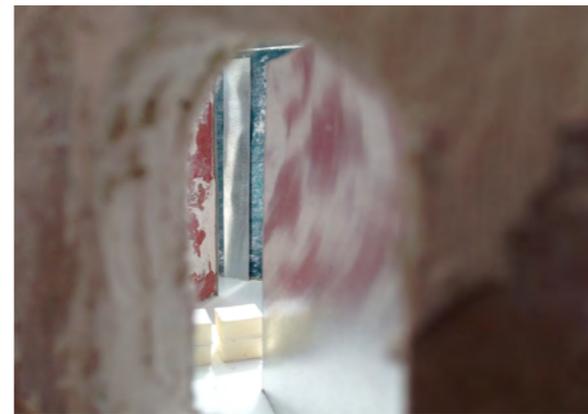
III.57



III.58



III.59



III.60

Atmósfera propuesta para el interior de la Casa del Fascio mediante la inserción de muros que generen visuales y experiencias distintas.

DESTRUCCIÓN / ELIMINACIÓN

“El terreno en el que vivimos es poco más que un campo de múltiples destrucciones, nuestra ignorancia únicamente tiene este efecto incontestable: nos lleva a experimentar lo que podríamos llevar a cabo de nuestra propia manera, si lo entiéramos”.⁸⁰

Georges Bataille

“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”.⁸¹

Julio Cortázar

En este último apartado se expondrá el tema de la destrucción o eliminación. ¿Qué edificios pueden considerarse en tan mal estado como para generar una destrucción total? ¿Cuáles merecen ser salvados de ese final? Se toma a esta posibilidad como si fuera el punto de | muerte | de la obra arquitectónica. ¿Qué significa la destrucción para el sentido creativo de la arquitectura? La impermanencia. La destrucción es la encargada de aniquilar cualquier idea de permanencia en la arquitectura. Borra todo significado y sentido físico referente al edificio. La destrucción —como parte de una herramienta que permite la transformación última de los espacios—, es vista como un mecanismo para el futuro desarrollo de otras estructuras urbanas. La muerte ya le tiene fecha límite a los edificios. Hablando acerca de la aniquilación, el crítico y arquitecto Gerhard Auer se ha llegado a preguntar si los edificios requieren de una especie de ‘derechos humanos’, al decir: “¿qué es una demolición sin el permiso del edificio? ¿Es un asesinato? ¿O, en efecto, con su permiso, se trata de eutanasia?”⁸² Aquí podría estar de acuerdo en una cosa: por un lado, quizás los edificios deberían ser los que otorgan el permiso, pero no de una forma directa, sino a través de dar muestras de falta de mantenimiento que permiten el libre paso del tiempo. Por otro lado, no coincido en que se trate de una especie de eutanasia, pues se requeriría el permiso de todas las partes involucradas y, en el caso de la arquitectura, muy pocas veces el arquitecto que ha desarrollado el proyecto tiene que ver en el proceso de demolición o destrucción de un edificio. Muchas de las razones que están implicadas en la destrucción final de un edificio son de carácter político-económico y que tienen que ver con ciclos naturales de moda, apego e identidad colectiva, así como por el paso normal del tiempo que va desgastando y acortando la vida del edificio. En los ciclos de vida de los edificios, inevitablemente, —mañana o en unos años—, llega una época de desinterés, falta de inversión y obsolescencia, que permite que llegue la destrucción o eliminación necesaria. Esto es lo que más puede marcar a los arquitectos que buscan una especie de permanencia de las obras que han diseñado.

Es tiempo de hablar de Pruitt-Igoe. Su demolición puede ser catalogada dentro de la arquitectura como un evento que marcó pauta en varios aspectos. Se le puede considerar como un ‘fracaso’ de la arquitectura moderna. Charles Jencks fue quien utilizó esta demolición para marcar la muerte del modernismo y el nacimiento del postmodernismo. En “The Language of Postmodern Architecture” de 1977, Jencks anunció de forma contundente que “la Arquitectura Moderna murió en St. Louis, Missouri, el 15 de julio de 1972 a las 3:32 pm”.⁸³ El “Pruitt-Igoe Housing System” —llamado así en honor a Wendell Oliver Pruitt,⁸⁴ pionero piloto militar afroamericano originario de St. Louis, Missouri y aviador de Tuskegee que murió durante un ejercicio de entrenamiento en 1945; y William Leo Igoe,⁸⁵ nacido en St. Louis, fue miembro del Congreso de Estados Unidos representando a Missouri de 1909 a 1913—, había sido pensado como una solución para curar la enfermedad clara de los barrios marginales en St. Louis e intentar salvar a esa población de la pobreza. Los desarrolladores de vivienda fueron muy decididos al presionar a los legisladores para reemplazar los barrios marginales con modelos de vivienda modernos, sin importar qué pasaría con la gente, puesto que lo que les interesaba era que estos barrios estuvieran lejos del centro de la ciudad. Fue el gobierno quien adquirió las tierras marginales para intentar reconstruir pero a partir de una escala más moderna y más humana. Fue a partir de 1952 que se iniciaron las construcciones en el gran terreno de 230,671 m² que se encontraba al noroeste del centro de la ciudad.

En realidad, las personas que no vivían dentro del conjunto eran los que lo consideraban un mal lugar. Entre sus antiguos habitantes, se puede escuchar que ellos “consideraba que era un lugar seguro —con memorias maravillosas—, algunas de las mejores que tengo. Los niños tenían un lugar donde jugar como les placía”.⁸⁶ Y en este enorme complejo “nunca estabas solo. Pruitt-Igoe era un lugar lleno de vida, en donde se podían formar amistades y vínculos fuertes, por lo que no creo que los aspectos negativos puedan ganarle a los buenos”.⁸⁷ En centenar de fuentes se menciona que el mantenimiento era uno de los problemas principales de Pruitt-Igoe y que eso fue lo que lo llevó a su muerte. “No había suficiente dinero para operar tan bien como se esperaba, todo parecía que desde el día no hubo mantenimiento”. Los propios encargados de este mantenimiento dejaron poco a poco de hacer su trabajo, dejaron de limpiar los elevadores hasta el punto en que se atascaban y no había forma de repararlos. Aquí se puede especular sobre el motivo por el cual esto ocurrió desde el principio: quizás no hubo una correcta previsión de los factores que serían necesarios para poder mantener los costos del edificio. El gobierno fue el que inicialmente pagó por la construcción del edificio, y el mantenimiento correría a cargo de los usuarios, a través del cobro de sus rentas. Pero, como ellos no eran capaces de pagar el mantenimiento, el problema se fue acumulando. “Las viviendas sociales eran vistas ya como ‘anti-estadounidenses’, una erosión comunista del mercado libre”.⁸⁸ Se creía que sería una oportunidad para que la ciudad prosperara, pero “un día despertaron y todo eso había desaparecido, los problemas empezaron a acumularse. El deterioro fue pronunciado.



III.61

Los momentos previos de los edificios antes de ser destruidos por completo también tienen algo de romántico. Es un momento de pausa —un último momento de admiración y reflexión—, en donde se genera nostalgia y respeto.



III.62

Los que pudieron salir, lo hicieron. El lugar se hizo pobre y con una segregación creciente. Con un vandalismo extremo, se comenzó a asemejar a los barrios marginales que había reemplazado”.⁸⁹ Pruitt-Igoe llegó a un punto límite en donde parecía un campo de guerra en donde el crimen, el vandalismo y la negligencia dejaron una atmósfera de miedo entre los pocos habitantes que quedaban. “Algunos proyectos sociales se habían convertido en criaderos de crimen, y Pruitt-Igoe era un gran ejemplo de ello”.⁹⁰ Realmente las condiciones empeoraron hasta el punto de hacerse notorias e imposibles de ocultar. Como el gobierno estaba desesperado, estaban dispuestos a intentar cosas desesperadas. La mayoría de la gente se puede cuestionar ¿qué fue lo que causó que este proyecto fallara? Muchos culpan al arquitecto, otros al mantenimiento del proyecto social. Existen varias respuestas que intentan contestar esta pregunta, aunque todo este diseño de calidad era en realidad una producción de un ambiente de miedo. ¿El problema pudo haber sido el gobierno? ¿El proyecto ya tenía marcado su final desde el principio? Se trata en realidad de un problema social y económico más grande que el proyecto mismo. ¿Quién tuvo la culpa? ¿Qué ocasiona que demuelan un proyecto de ese tamaño? ¿Qué se siente que eliminen un proyecto que tú diseñaste?

Nos podemos remontar a los planes del proyecto para detectar uno de los problemas claves para esta falla. Los planes políticos y de la autoridad de vivienda de St. Louis eran los de movilizar a los sectores más pobres y a las familias más dependientes de St. Louis hacia Pruitt-Igoe. Igual de grave era la estipulación que marcó el gobierno, en donde los padres de familia eran los únicos que no se podrían trasladar dentro del complejo. Trasladarían a la familia completa si ellos dejaban la ciudad, si dejaban por completo el estado. Y los razonamientos de la autoridad de vivienda eran sencillamente peligrosos: “Ellos nos decían: ‘Nosotros les estamos dando dinero. Nosotros queremos ser capaces de controlarlos. Nosotros les estamos dando dinero para que podamos hacer estipulaciones sobre cómo es que lo usan y para que lo usen’. Pero eran demasiadas restricciones. No podíamos tener teléfono, ni televisión al principio. Estábamos a merced del sistema”.⁹¹ Resulta muy difícil pensar en vivir en un lugar como éste cuyas restricciones eran tan limitantes que separaban a las familias de sus padres, y todo parece haber estado estratégicamente planeado para instaurar un ambiente en donde las personas se sintieran aisladas del mundo exterior, del resto de St. Louis —aislamiento y restricción casi inhumana, como si se tratase de una prisión—, una forma de decirles directamente ‘son lo que la sociedad no quiere, son inmorales’. Había una clara falta de humanidad, una falta de cuidado por ellos. Y en palabras de un ex-habitante de este conjunto, la pobreza “nunca creaba inmoralidad, lo que la pobreza creaba era la necesidad”,⁹² lo que el sistema estaba haciendo con ellos era segregarlos y prevenir lo que se conocía como ‘desconcentración de negros’; en donde, se evitaba que los afroamericanos dejaran ciertos barrios de las ciudades estadounidenses en un esfuerzo supremo por separar a los blancos de los negros.

Las cosas simplemente se empezaron a deteriorar y la gente se empezó a despreocupar masivamente. Los proyectos de vivienda como este, a lo largo de Estados Unidos, se hicieron para poder lidiar con la crisis de sobrepoblación. Al final de la década, las rentas habían aumentado tres veces y, las madres, a cargo de su familia completa, no eran capaces de cubrir esos gastos. Otra verdad es que el proyecto de Pruitt-Igoe quedó estigmatizado por el crimen. La policía comenzó a no presentarse en casos de urgencia, pues las personas empezaron a tirarles objetos desde las ventanas. La policía tenía un miedo fundamentado para no entrar al complejo. Fue en febrero de 1969, que los habitantes comenzaron a demandarle al gobierno una reducción en las rentas; hasta que, después de tanta resistencia, las autoridades cedieron a las demandas. Aún a pesar de esto, alrededor de 1970, el conjunto de edificios presentaban casos de cero calefacción, tuberías rotas, fugas de agua, ventanas rotas, temperaturas bajo-cero y nula reparación. En cuanto pusieron en marcha el cierre de los edificios, se volvió un peligro; tanto, que las personas externas consiguieron entrar para despojar las torres, consumir y vender droga. Para los pocos que seguían viviendo dentro del complejo, “el experimento de vivienda había salido terriblemente mal —era simplemente incontrolable—, porque cuando un edificio estaba abandonado, no podías saber lo que ocurría dentro, no sabías quién estaba dentro, lo que tenían en su cabeza, o si realmente había alguien ahí. [...] cuando nos fijamos en esto —cuando piensas en esto—, es tiempo de irse. [...] todo mundo sabe cuándo la fiesta ha terminado, y la fiesta había terminado”.⁹³

Todo esto habla de los problemas que se pueden generar a partir de modelos implantados en una sociedad que no está acostumbrada a eso. Es claro que el proyecto de Pruitt-Igoe no funcionó debido a que los costos del mantenimiento eran mucho mayores a lo que los habitantes podían pagar. A partir del momento en que los usuarios comenzaron a dejar de preocuparse por lo que ocurría, el proyecto se vino en picada. Ningún esfuerzo fue suficiente para intentar salvar a este conjunto. La destrucción poco a poco se hizo inminente, incluso podría pensarse que tardó más de lo debido. Los primeros tres edificios fueron dinamitados, y el primero de ellos transmitido nacionalmente por televisión. A los dos años, la autoridad de vivienda de St. Louis fue aprobada para cerrar y demoler el resto de las torres y, para 1976, el terreno de 230,671 m² volvió a estar vacío. Un *terrain vague* recién creado. Surgen varias preguntas: ¿dónde quedaron todos los antiguos residentes que habitaron un total de 33 torres, de 11 niveles cada una, con aproximadamente 2,870 departamentos? ¿Repartidos a lo largo de la ciudad ahora casi vacía? ¿Por qué llegó a fallar Pruitt-Igoe en realidad? Una de las claras razones es porque los modelos de vivienda planteados no podían hacer frente a los problemas más básicos a los que se estaban enfrentando casi todas las ciudades estadounidenses. No había forma clara de escapar a esta tragedia. A partir de este conflicto, se ha generado una forma de análisis especial que responsabiliza a los arquitectos, desarrolladores y autoridades de vivienda alrededor del mundo a intentar entender las fallas, aprender y mejorar a partir de ellas.

A final de cuentas, la destrucción se plantea como recurso último —que comprende la intemporalidad del edificio—, teniendo en cuenta que todos cuentan con una caducidad y fin. Esta aseveración fue bien planteada por Víctor Hugo, al decir que:

“La destrucción es el momento último que puede tener un edificio, y es cuando cede el paso a otro motivo. Motivos puede haber varios y depende de muchos factores, pero principalmente es el cliente el que decide el último fin de su edificio. Para la demolición, como para la reconstrucción, es necesario que haya una larga y paciente atención, una gran cantidad de tiempo, y el respeto de todos los intereses ocultos que tan a menudo presionan a las ramas jóvenes y verdes debajo de los viejos edificios sociales. Y el día de colapso, un techo provisional debe ser construido para estos intereses”.⁹⁴

Por lo general, las destrucciones se plantean para posteriormente dar inicio a algo nuevo y plantean la idea de ‘ido pero no olvidado’; en donde, de alguna forma, se abrevia la vida del edificio en la memoria de los miembros de la comunidad.



III.63

MEMENTO MORI

“Recuerda que debes morir”, el *memento mori*⁹⁵ de cuando contemplamos la mortalidad humana. Una frase abstraída de la observación de varias pinturas desde el Renacimiento en adelante, que contenían símbolos icónicos como cráneos, relojes de tiempo y rastros de humo que incitaban al espectador a contemplar su mortalidad. El tiempo es parte sustancial de nuestra materialidad corporal y arquitectónica, es por eso que los arquitectos debemos de ser capaces de entender al tiempo como un acompañante que se encarga —en un tono un poco perverso y tomando como referencia el cuadro de Francisco de Goya, “*Saturno devorando a su hijo*”, 1819-1823—, de atacar la arquitectura. La contemplación de la mortalidad puede transformar “un simple memento mori en la revelación de un principio metafísico que conecta el futuro con el pasado”.⁹⁶ Quizás, en el caso de la arquitectura, podríamos tomar también al concreto astillado, la pintura descascarada, las superficies enmohecidas, iglesias destrozadas por terremotos, edificios de oficinas brutalistas demolidas, el desmoronamiento de urbanizaciones, o edificios obsoletos —eclipsados por los problemas económicos—, como símbolos icónicos de esta contemplación de la mortalidad. Esto nos permitiría entonces, replantear la misma frase como: “recuerda que los edificios deben morir”, para abordar los estados negativos de los edificios y pensar en nuevas formas y caminos en donde la arquitectura pueda vivir mejor con sus malformaciones y deformaciones. Dejar que el edificio muera es permitir que el tiempo actúe libremente sobre él.

Como diría Erwin Panofsky, esta transformación “derroca los límites de la individualidad, y llega a una comprensión más amplia de la vida, [...] como transitoria pero bendecida con belleza y felicidad indestructible, donde la muerte es vista como un conservador, así como un destructor”.⁹⁷ Podríamos, al mismo tiempo, pensar de un modo un poco más dialéctico al presentar uno de los desafíos que aún no ha resuelto el mundo de la arquitectura, cuando el filósofo Jacques Derrida en 1990 en su “*Carta a Peter Eisenman*”,⁹⁸ preguntaba acerca de lo que podría llevar a la arquitectura a la “experiencia de su propia ruina”. La carta era quizás una especie de *memento mori* de nuestra profesión, pues en ella, Derrida insistía que la arquitectura “lleva en sí las huellas de su futura destrucción —el futuro ya pasado, el futuro perfecto—, de su ruina, [...] está embrujada, de hecho firmada, por la silueta espectral de su ruina, trabajando incluso en el pedestal de su piedra, en su metal o su cristal”.⁹⁹

Los ejemplos de posibilidades que se han presentado a lo largo de esta tesis tienen veladamente presente un *memento mori* que nos recuerda que todos ellos tienen una fecha límite —desconocida—, pero inevitable. Este recordatorio es al mismo tiempo una especie de ventana a las posibilidades. Un: ‘no dejes de tomar en cuenta a la muerte en cada uno de tus planes’. Nos permite tener presente que existe siempre un más allá de la muerte, pero que también hay oportunidades antes de que llegue la insoslayable muerte.



III.64



III.65

Estas dos acuarelas están colgadas en dos baños distintos de mi casa. Para mí son un recordatorio diario de la contemplación de la mortalidad en la arquitectura. La imagen de la actuación libre del tiempo sobre ellos. Un *memento mori*. (Acuarelas: Francisco Artigas, 1985).

DESTRUCCIÓN COMO PRINCIPIO

Como señala el historiador de arquitectura James Stevens Curl, “la vida que transcurre sin ningún tipo de contemplación de la muerte, es una negación de la vida, ya que la muerte es el final lógico e inevitable para todos nosotros”.¹⁰⁰ Poniendo como caso de estudio a la ciudad de Berlín, en Alemania —en donde, después de la Segunda Guerra Mundial, casi todo quedó en ruinas, salvo algunas estructuras ligeramente aun de pie—, el gobierno debía de reconstruir la ciudad, para recuperar historias del pasado, para restaurar la identidad que los habitantes tenían con su ciudad.

Para lograr eso, los monumentos y edificios más importantes tenían que ser reconstruidos desde sus escombros. El único instrumento con el que contaban, era con los archivos históricos, algunos planos, pero sobre todo, la fotografía. Teniendo estos documentos, harían casi lo imposible por reconstruir la ciudad tratándose de acercar lo más posible a como era en el pasado, pero al mismo tiempo proponiendo un sistema más moderno sobre cómo tenía que ser el ‘nuevo Berlín’. Muchos de los monumentos y edificios históricos que fueron reconstruidos y restaurados en la post-guerra, tienen que ver con un modelo de representación que pierde la esencia inicial del edificio original. Algunos dirían que “hay dos maneras de destruir un monumento: por la restauración y por demolición; la segunda manera —que es ingenua—, debe preferirse a la primera, lo cual es absurdo”,¹⁰¹ pero si se ha perdido la esencia original, ¿para qué reconstruir algo que desde su inicio será algo no-verdadero, algo no real? Podemos “darnos cuenta de que la arquitectura puede no ser ‘real’, nos distancia de la imagen, y vemos que nos hemos distanciado un paso más de la ‘realidad’”.¹⁰² En Berlín, los usuarios valoraban los estados ruinosos de los edificios por las atmósferas únicas que generaban, así como la flexibilidad que se permitían para sus esfuerzos creativos. Por ejemplo Anja Scwanhäußler¹⁰³ ha mostrado como una práctica estética basada en torno a la ruina fue cultivada —en y a través— de un uso subcultural de improvisación de edificios abandonados en el Berlín de 1970’s y 1980’s.

La belleza de un edificio es que conlleva a su vez el envejecimiento o decaimiento que naturalmente viene con el tiempo. El edificio sigue siendo el mismo, pero ahora lleva consigo una pátina natural debido a su edad. Después de esto, depende de los dueños el mantenimiento; pero, si éste no llega, se alcanza un deterioro. Aquí, aun el edificio conserva sus características iniciales, pero con signos de detrimento. Una etapa posterior sería el abandono del edificio, en donde no se le realiza ningún tipo de mantenimiento y el edificio actúa por sí mismo en contra de la naturaleza y el tiempo. En este momento, el edificio entra en un momento crítico; en donde, si el proceso natural de deterioro continúa, puede llegar a ser perjudicial para la estructura y composición. Es justo aquí en donde el edificio deja de ser el edificio. Cabría, quizás —si se

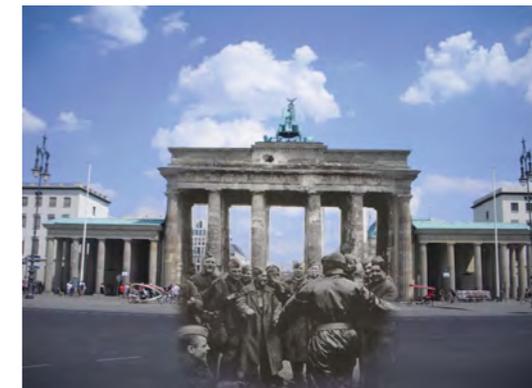
diera el caso—, la posibilidad de regenerar el edificio y regresarlo a su estado inicial; pero, si se diera esta acción, el edificio no sería nunca el mismo. Perdiendo la esencia para la cual fue creado, lo ha perdido todo. Aun cuando se de una regeneración; simplemente ser tratará de una moderna representación; es decir, una tergiversación de lo original.

En un sentido más específico, también existen espacios residuales y subutilizados dentro de las ciudades: dentro del tejido urbano, se van quedando remanentes arquitectónicos que parecen no tener dueño, zonas sin pertenencia, puntos sin identidad, no-lugares, terrain vagues, lugares baldíos, espacios abandonados, que la ciudad va absorbiendo —rodeando y olvidando—, pero que pueden significar una nueva posibilidad de inicio. Si sabemos que los edificios tienen una fecha de caducidad, se debería replantear el modelo de construcción en las ciudades. Podríamos quizás hablar entonces de que una de las posibilidades que existen es destruir para después construir de nuevo. Aquí podría existir la posibilidad de utilizar la destrucción como un medio para la construcción; pues, si un edificio sin uso, viejo, abandonado o en ruinas es destruido en su totalidad, puede dar cabida a una nueva construcción que tenga un fin determinado, un uso necesario.

En algunos casos, la destrucción o eliminación de un elemento permite la posibilidad de recrear una especie de *tabula rasa* que permitiría plantear algo desde cero; ya que, de en cierta forma, la demolición es una ‘renovación inquieta’ de la urbanización. Para OMA, “la idea de empezar desde cero resulta ahora, en Europa, inimaginable; el sueño/pesadilla de la *tabula rasa* está muerto —completamente abandonado”¹⁰⁴; pero, aun así, tiene un poco de ironía el que un arquitecto demuela un edificio. En algunos casos es un golpe para una mejor arquitectura.



III.66



III.67

¿HAY MÁS ALLA?

RECONSTRUCCIÓN

Un edificio que cae —que se destruye, que desaparece—, ha llegado a su fin; pero, ¿es en realidad su fin último? Volvamos a hacer la misma pregunta: para los edificios, su destrucción ¿es en realidad su fin último? A final de cuentas se trata de su fin último, pues su esencia ha muerto con él.

A partir de esto, nos podemos acercar al Pabellón de Barcelona —diseñado por el arquitecto alemán Ludwig Mies van der Rohe como el Pabellón Nacional de Alemania para la Exhibición Internacional de Barcelona de 1929—, como ejemplo específico para poder entender el sentido de una reconstrucción. Como en cualquier Feria o Exhibición Internacional, los pabellones tienen un carácter temporal, y el uso temporal específico de este pabellón era para sostener una recepción oficial del Rey Alfonso XIII de España junto con autoridades alemanas. Después de concluida la Exhibición Internacional, en 1930, el pabellón se desarmó. En ese momento, el edificio no tenía una proyección a futuro —ni fungía como referencia arquitectónica—, puesto que cumplió con la función para la cual fue erigido; y, al terminarla, llegó su fin último, el de la destrucción del elemento. El Pabellón de Barcelona diseñado por Mies van der Rohe había llegado a su muerte. Pero, independientemente de su muerte física, el Pabellón no hizo más que comenzar a formar parte de los puntos de referencia clave para la carrera de Mies van der Rohe y para la arquitectura en sí.

¿Quién decide reconstruir el Pabellón? ¿Haber reconstruido el Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe fue la mejor opción posible? El edificio había muerto ya. Su esencia se perdió en el momento en que sus piezas fueron separadas —o que el elemento estaba completamente destruido e inutilizable—, concordando con lo siguiente: “uno no ha, de ninguna forma, reconstruir estas ruinas; la mano del constructor que ha intentado repararlas sería no menos grave que la de los vándalos”.¹⁰⁵ Sería como intentar imitar algo pasado. El pasado está en el pasado, y lo que viene siempre será algo nuevo; es decir, “las ruinas pudiesen haber sido, a mejor cuidadosamente conservadas, pero incluso esto era igual de difícil como la construcción de un nuevo edificio; las reparaciones y restauraciones eran tan perjudiciales como la destrucción causada por el tiempo o el vandalismo. Aquí —en la cara de la decadencia inevitable—, tal vez el único medio de conservar las ruinas a perpetuidad era la réplica”,¹⁰⁶ pero aun cuando en este caso se trata de réplica del edificio de van der Rohe —y que es lo que normalmente se realiza hoy en día—, no por ello es lo correcto ni lo más válido. ¿Qué fin puede tener el recrear un edificio icónico que ya no existe? ¿Qué aporta el nuevo objeto? ¿Lo mismo que el anterior? ¿Es igual de importante? ¿Qué pasaría si el edificio hubiera quedado únicamente en el imaginario colectivo?

Resulta importante hacer una clara distinción entre los objetos que son originales y los que son una reconstrucción, para poder realizar una justificación sobre si el original es más valioso que la copia; si la copia resulta una falsedad histórica o si se trata de un elemento falsificado. Quizás un acercamiento a la filosofía nos acerque a identificar si el Pabellón reconstruido es válido o no. Muchos podrían cuestionarse: ¿para quién es válido? Es algo sumamente cuestionable y difícil de concretar. ¿Se trata de una posibilidad después de la muerte, o de una anti-posibilidad?



III.68

EXPERIMENTACIÓN

Releer a Roland Barthes en su texto *“La cámara lúcida”*,¹⁰⁷ y a Henri Cartier Bresson con *“Ver es un todo”*,¹⁰⁸ me permitieron abrir mi panorama, esclareciendo en cierta medida mis ideas acerca de los primeros procesos que tuve alrededor de este trabajo —el cual, en un inicio, trataba sobre la fotografía y el acercamiento de ésta a la arquitectura, pero en especial a las ruinas—, así como las posibilidades de la fotografía para poder analizar previa y, posteriormente, a un edificio. Con este acercamiento a la teoría de la fotografía, pude clarificar un poco más lo que para mí era subjetivo: el mirar; el estar en un espacio era un movimiento que quizás podría ser mal expresado. En lo personal podría gustarme, pero a los demás no, para ellos podría ser diferente. Podría analizarse mediante un ‘no me siento bien aquí’ o un ‘me siento bien aquí’; pero, entonces, uno podría preguntarse: ¿quién de nosotros no siente preferencia hacia ciertas cosas y desprecio hacia otras? Y al mismo tiempo reconocer que a uno le podría gustar lo que a otro le disgusta y viceversa. Entonces, ¿cómo justificar y argumentar nuestros gustos o nuestros sentimientos? Para mí era muy importante poder justificar —de un modo más personal y de forma individual—, el escenario al que yo me enfrentaba ante los edificios. Esta individualidad no necesita un nombre, sino que se trata de una necesidad de plasmar lo que veo; pero, ¿cómo plasmar lo que veía, lo que vi, lo que veo?

Era necesario iniciar una especie de experimentación que me permitiera plasmar mis ideas de forma tangible. Esta oportunidad se me fue dada en dos ejercicios muy específicos durante mi intercambio en la *Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart*¹⁰⁹ (*ver Introducción*). Los resultados de ambos ejercicios forman parte del proceso de experimentación que continúa hasta ahora. Un proceso que sigue y seguirá. Para mí era —y es— muy importante no dejar de experimentar en torno a este tema. Por lo que decidí entonces analizar cada obra de una forma perceptual y sin un manual en mano. Cada edificio —cada objeto—, es el que me aporta una manera de sentirlo, propio de ese espacio. Cuando yo me acerco a los espacios, lo primero en lo que presto atención es en las sensaciones que experimenta mi cuerpo; pues es, a través de esa recepción sensorial, que el edificio se comunica conmigo. Yo busco elementos característicos de esos espacios particulares, con los cuales lograr establecer un diálogo: que me hicieran sentir algo, que me atrajeran. Con base en esos elementos que encuentro, intento hacer un análisis crítico-mental. Se trata de algo muy personal, en un nivel muy íntimo. Esto es lo mismo que es importante para mí: estos sentimientos y diálogos es lo que debe de provocar la arquitectura. Es individual; aunque nosotros hagamos arquitectura para otros, esa arquitectura está pensada por nosotros —y para nosotros—, pero que, al mismo tiempo, se traslada a los otros. Es algo complejo pero a la vez tan sencillo. Quizás lo complicado sea expresarle a alguien más lo que uno experimenta en un espacio.



III.69



III.70

Si me acerco a estos objetos puedo estar seguro de algo, si existe atracción o no. ¿Cómo podría llamarle a esto? ¿Fascinación por esos objetos? ¿Fascinación por ese espacio? En el caso de los objetos —que presento aquí en imágenes—, existió una atracción personal, individual e instantánea; pero, ahora bien, ¿cómo puedo distinguir algo que me gusta de algo que no me gusta? En muchos casos yo me he llevado objetos pensando en un segundo uso, en una segunda posibilidad de montaje. Composiciones un poco conceptuales, pero que me recuerdan el pasado que tiene el objeto. Quizás yo no conozca —ni entienda— el pasado del objeto, pero esa es otra característica increíble de este tipo de trabajo experimental: el objeto me habla de una forma muy distinta que como a otra persona. De igual modo, como en cualquier experimento, uno —como el que realiza el experimento—, está aterrado de que pase algo; de que pase algo mal; de que ese experimento no finalice; de que no cumpla con el primer objetivo —con el primer planteamiento, con la primera hipótesis que se realizó—, y lo último que quiere una persona que experimenta, es que su ‘experimento’ muera; llegue a su fin último. En lo personal, luchó porque los objetos que yo rescato no lleguen a morir del todo; los trato de rescatar de su —quizás inminente— muerte. Yo me descubro en esta operación, en donde estoy a merced del objeto y el objeto está a merced de mí. Esta relación entre el objeto, y yo como persona, requiere de mucha percepción y de una gran identificación de sensaciones. Quizás me estoy reproduciendo a mí mismo, al ver estos objetos que son ruidos —ruidos de tiempo—; son etapas y son procesos, lo que estos objetos llevan consigo. Son marcas, que quizás esperaban a que alguien las contemplara. Ruidos vivos en la madera —y en estos materiales—, que se disponen a ser interrogados, a ser expuestos; a ser experimentados.

Tal vez puedan parecer acciones románticas—una especie de aversión—, o incluso el trabajo experimental que realizo llegue a irritar a ciertas personas; pero, todo es, a final de cuentas, una serie de preguntas que me hago al encontrarme frente a estos objetos: una serie de supuestos. Todo es ambiguo —no se puede clasificar tan fácilmente por el momento—, puesto que son imágenes vagas —trivialidades—, pero que a mí me animan. Eso es lo que hace que esta experimentación se convierta en una aventura; estos son, posiblemente, momentos e instantes que me detienen y me llaman la atención por algo en particular. Me gusta, me interesa y me intriga el pasado y la historia de los objetos, y las posibilidades alternas que estos puedan tener. Son una extensión de lo que pienso, en el que mi campo visual ampliado actúa como receptor y los objetos parciales se convierten en objetos totales. Deseos o querer a medias que son, al mismo tiempo, un interés vago, —quizás liso, irresponsable—, pero es un reflejo de cómo veo el mundo que me rodea. Yo siempre veo en esos objetos algo representado: para mí son textos —que probablemente para otros sean ilegibles—, pero que cada quien puede interpretar a su manera. Lo que me llama la atención de todo esto es que si a mí un objeto me enseña algo, yo puedo, por medio de ese objeto, enseñar todavía algo más; y, no depende que de yo esté ‘lo-queando’, sino que en lo que veo puede haber algo importante a rescatar. Es altamente probable



III.71



III.72

que exista un primer choque al enfrentarse a los objetos con los que trabajo, pues quizás a otros no les diga nada —puede existir sorpresa, considerársele algo raro—; pero, a final de cuentas, existen diferentes perspectivas y enfoques para ver las cosas. Al mismo tiempo, se pueden encontrar ante un hallazgo. Yo considero también mis objetos como un hallazgo; ya que, desde mis experiencias laborales actuales, he aprendido que estos objetos son —como los llamaría la artista visual Paloma Torres¹¹⁰—, ‘huellas de la memoria’: de una memoria pasada. Tablas con composición natural específica basada en el tiempo y su memoria, en donde el tiempo fue el que decidió sobre estos objetos y eso es lo que los hace sorprendentes.

Las primeras composiciones que he encontrado y resignificado se basan en un movimiento interior, en una ‘agitación’ —como le llamaría Barthes—. Es una especie de presión de lo indecible que quiere o necesita ser dicho y, para esto, no hay necesidad de interrogar a mi emoción. ¿Por qué voy a tener que clasificar, enumerar y encasillar mis emociones? Uno puede amar el objeto, asombrarse, admirar o discutir acerca de él —acerca de la técnica propia del tiempo—, de cómo el tiempo llevó a que este tipo de objetos tengan el aspecto que tienen. Quisiera yo saber qué es lo que me hace ‘vibrar’ ante estos objetos —poder entender mi fascinación por ellos—, y por encontrarles posibilidades alternas para que comuniquen. Posiblemente esta atracción, que por el momento es un poco injustificada, pero no por eso inválida, me permite experimentar con diversas situaciones y con diversos espacios —con diversas sensaciones—, y con lo que yo podría también llamar ‘aventuras’. Clavados de locura en donde no existen razones. Un objeto me adviene hoy, y el otro no. ¿Cómo poner eso en balanza? Es sin duda un poco complejo. Quizás me lleve mucho más tiempo que éste trabajo para poder identificar y dejar en claro el porqué de este acercamiento ‘conceptual’ a los objetos. Yo veo objetos interesantes por todas partes; cada uno ve lo que quiere ver, cada quien ve distintas cosas. Cada uno realiza recorridos diariamente y por distintos lugares, por su zona de movimiento habitual dentro de la ciudad; y, para mí, es muy importante estar atento en estos recorridos a todo lo que sucede a mi alrededor. Siempre existen objetos que pueden llamarme la atención y siempre hay algo nuevo en esta dinámica y cambiante ciudad. Hay pocas oportunidades, y quizás se me presentan objetos o imágenes que provienen de mi mundo —de mi recorrido—, y no del mundo de alguien más; es decir, es a mí a quien se me hace presente el objeto de formas inesperadas. Yo no lo solicito, llegan a mí; las siento, me llaman. Si me llaman me acerco y exploro, si no me llaman, la conexión desaparece. Es el mismo sentimiento que cuando sientes que un libro te llama y te acercas a leer un fragmento para analizar si merece la pena. Aquí me acerco a los objetos y realizo una lectura: una evaluación, una apreciación rápida de su cualidad y un análisis de su contenido.

Este es el principio de otra aventura y después de este documento, existirá tiempo para poder experimentar con otras cosas que me mueven de la arquitectura, pero también con aquellas que me hacen ruido y con las que puedo trabajar aún más profundamente. Existirá tiempo de

analizar —bajo los conceptos que he estado presentando—, y poder plasmarlo en mis futuros trabajos y proyectos. Ya sea que continúe con esta serie de composiciones, o que —dentro de mis desarrollos arquitectónicos—, pueda manejarlo bajo este marco teórico e ir sustrayendo o añadiendo lineamientos de análisis según el espacio planteado. Una premisa importante es que desde hace tiempo —y ahora viendo hacia el futuro—, una de las líneas clave en mi trabajo es, y será, la presencia de sensaciones perceptuales y corporales. Si considero que la lectura personal fue positiva, el objeto es mío y merece resignificarlo: regresarlo a la vida. No se trata de simples imágenes, son improvisaciones, una reunión positiva de pensamientos que dentro de mi propio juicio se genera esa valoración. Si causa en mí algo, es porque quizás puede causar algo similar en alguien más. Para los demás puede tratarse de algo indiferente, en donde estas fuerzas múltiples e indescriptibles no signifiquen nada. En el fondo, se trata de un desorden de objetos que se cruzan —que han devenido con el tiempo—; y que, hoy, bajo mi punto de vista, pueden ser rescatados para dotarles de una última posibilidad de vida. Estos objetos —que casi nadie valora—, pueden ser revalorados y resignificados para permitir que los observen de forma más amplia, y dotarles de una belleza más profunda. Me podría remontar a una teleconferencia del músico de rock vanguardista Brian Eno, en donde, hablando acerca del diseño, dijo que:

*“Estamos convencidos por cosas que muestran una complejidad interna, que muestran las huellas de una evolución interesante. Esos signos nos dicen que podríamos ser recompensados si concedemos nuestra confianza. Un aspecto importante del diseño es el grado en que el objeto te implica en su propia terminación. Algunos trabajos te invitan hacia ellos, al no ofrecer una superficie terminada, brillante, y de una sola lectura. Esto es lo que hace que los edificios antiguos sean interesantes para mí. Creo que los seres humanos tienen un gusto por las cosas que no sólo muestran que han pasado por un proceso de evolución, sino que también muestran que siguen siendo parte de uno. Todavía no están muertos”.*¹¹¹

Para mí estos objetos no están muertos, tienen mucho que contar, mucho que transmitir. Son historias en construcción —provocaciones con mensajes de ida y vuelta—; que, de forma simplificada, son simplemente procesos personales plasmados conjuntamente y por los que he atravesado a lo largo de los años. Al salvar a estos objetos de ser olvidados —al resignificarlos y dialogar con ellos—, se me ha implicado directamente en completar uno de sus múltiples procesos. A final de cuentas, estas composiciones experimentales permiten un acercamiento un poco más personal a los temas que he presentado en esta tesis, ya que mi forma de ver la arquitectura es a través de los procesos a los que se enfrenta; estas piezas reflejan esto por medio de una sumatoria de experiencias visuales y sensoriales.



NOTAS

1. Stephen Cairns y Jane M. Jacobs. *Buildings Must Die: A Perverse View of Architecture* (Cambridge, Mass.:The MIT Press, 2014). 1.
2. Stephen Cairns y Jane M. Jacobs. *Buildings Must Die*. 35.
3. Stephen Cairns y Jane M. Jacobs. *Buildings Must Die*. 36.
4. Stephen Cairns y Jane M. Jacobs. *Buildings Must Die*. 39.
5. Sogyal Rimpoché. *El libro tibetano de la vida y de la muerte*. (Barcelona: Ediciones Urano. 1992). 29.
6. Bruno Zevi. *Leer, escribir, hablar arquitectura*. 581-594.
7. Gordon Matta-Clark. “Ant Arco Tecture, Proposal for Anarchitecture”. (Nueva York: Estate of Gordon Matta-Clark, 1974). En: *Gordon Matta-Clark: Catálogo de exposición*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (Madrid. Barcelona: Ediciones Polígrafa. 2006). 382-383.
8. Gordon Matta-Clark. “Ant Arco Tecture, Proposal for Anarchitecture”. 382-383.
9. Federico Engels. *Contribución al problema de la vivienda*. (Leipzig: Volkstaat. Mayo 1872 a enero de 1873). Publicado por vez primera en el periódico Volkstaat, núms. 51-53, 103 y 104, del 26 y 29 de junio, 3 de julio, 25 y 28 de diciembre de 1872; núms. 2, 3, 12, 13, 15 y 16 del 4 y 8 de enero, 8, 12, 19 y 22 de febrero de 1873 y en tres sobretiros aparte, publicados en Leipzig en 1872 y 1873.
10. Bruno Latour. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. (Nueva York: Oxford University Press. 2005).
11. Perla Korosec-Serfaty. *Appropriation of space. Proceedings of the Strasbourg conference. LAPC-3*. (Strasbourg-Lovaine, La Neuve: CIACO. 1976).
12. Perla Korosec-Serfaty. *Appropriation of space*.
13. Definición de la palabra Ciclo, en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Consultado el 25 de octubre de 2015. <http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=a9uzMUUE4DXX2UV0jQjz>
14. Definición de la palabra Ciclo, en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.
15. Miguel Martínez López. *Conflictos urbanos y movimiento contracultural*. Consultado el 10 de mayo de 2016. <http://biblioteca.salamandra.edu.co/libros/Martinez Lopez, Miguel – Conflictos urbanos y movimiento contracultural.htm>
16. Miguel Martínez López. *Conflictos urbanos*.
17. Miguel Martínez López. “El Movimiento de Okupaciones: Contracultura Urbana y Dinámicas Alter-Globalización”. En: *Revista de estudios de juventud*. Núm 76, capítulo 12. (Madrid: Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad. Secretaría de Estado de Servicios Sociales e Igualdad. Instituto de la juventud, INJUVE, marzo 2007).
18. United Nations Habitat. *Housing & slum upgrading. Urban Themes*. (Nairobi, Kenya: United Nations Human Settlements Programme). Consultado el 11 de mayo de 2016. http://unhabitat.org/urban-themes/housing-slum-upgrading/?noredirect=en_US
19. Pierre-Joseph Proudhon. *Qu'est-ce que la propriété? ou Recherche sur le principe du Droit et du Gouvernement*. (Paris: Librairie de Prévot. 1841). [Versión en español: Pierre-Joseph Proudhon. *¿Qué es la propiedad? Investigaciones sobre el principio del derecho y del gobierno*. A. Gómez Pinilla, trad. (Buenos Aires: Libros de Anarres. 2005).
20. Urban Think Tank será posteriormente referido como U-TT.
21. La nomenclatura de la Torre David puede resultar un poco confusa. Al complejo se le conocía originalmente con el nombre de Centro Financiero Confinanzas y consistía de un clúster de estructuras, donde la estructura más alta fue designada como Edificio A. Éste último es al que se le conoce como Torre David en nombre del desarrollador David Brillembourg, aunque ese nombre también es un metonímico para el complejo. Ver capítulo 2 del libro: Alfredo Brillembourg, et. al. *Torre David: Informal Vertical Communities*. (Zürich: Lars Müller Publishers. 2013).
22. Alfredo Brillembourg, et. al. *Torre David*. 26.
23. Alfredo Brillembourg, et. al. *Torre David*. 335.
24. Alfredo Brillembourg, et. al. *Torre David*. 336-339.
25. Alfredo Brillembourg, et. al. *Torre David*. 346.
26. R. Buckminster Fuller. *Nine Chains To The Moon*. (Carbondale, Il: Southern Illinois University Press. 1963).
27. “Ellas enseñan las casas totalmente terminadas y recién ocupadas, en 1932 [...]: son siete imágenes de calidad excepcional, y podemos añadir otras tres que fueron tomadas poco tiempo después, en 1934, una vez que la casa estaba recién amueblada por sus dueños”. Citado en: Víctor Jiménez. *Las casas de Juan O’Gorman para Frida Kahlo y Diego Rivera*. (Madrid: Ministerio de Fomento, 1999).
28. Víctor Jiménez. *Las casas de Juan O’Gorman*.
29. Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc.”Restauration” (2006). 29. En: Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XIe au XVIe siècle, vol. 8. (Paris: B. Bance. A. Morel, 1854-1868).
30. John Ruskin. *The Seven Lamps of Architecture*. (Nueva York: Dover Publications, 1989). 194.
31. John Ruskin. *The Seven Lamps of Architecture*. 186.
32. Alois Riegl. “The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin”. En: Kurt W. Forster y Dianen Ghirardo, trad. *Oppositions* 25. (New York: The Institute for Architecture and Urban Studies, Fall 1982). 71.
33. Alois Riegl. “The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin”. 74
34. Alois Riegl. “The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin”. 94-95.
35. Cesare Brandi. *Teoría de la Restauración*. (Madrid: Alianza Editorial, 1988). 37.
36. Cesare Brandi. *Teoría de la Restauración*. 46.
37. Anastilosis o reintegración se refiere a la recomposición de los elementos originales pero dislocados o caídos. Este método conocido como ‘Anastilosis’ es el medio principal para volver a colocar elementos dislocados, siempre y cuando se tenga base evidente, jamás por conjetura, hipótesis o analogía. Ver: Carlos Rudy Larios Villalta. *Manual de criterios de restauración para la arquitectura prehispánica*. (Programa de Desarrollo de Petén para la Conservación de la Reserva de la Biósfera Maya, Ministerio de Ambiente y Recursos Naturales/Instituto de Antropología e Historia, Guatemala: Mayo-Julio 2009). 34.

38. ICOMOS. *Carta de Venecia [Carta internacional sobre la conservación y la restauración de monumentos y de conjuntos histórico-artísticos]*. (II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos, Venecia: CIAM, 1964).
39. Stella Maris Casal. “The Adaptive Re-use of Buildings: Remembrance or Oblivion?”. En: *Place – Memory – Meaning: Preserving Intangible Values in Monument and Sites, Sub-theme B: Impact of change and diverse perceptions, Section B1: Changing use and spirit of places*. (ICOMOS: 14ª Asamblea General y Simposium Científico. Victoria Falls, Zimbabue, 27-31 de octubre de 2003). Consultado el 18 de marzo de 2016. http://www.icomos.org/victoriafalls2003/home_spa.htm
40. Stephen Cairns y Jane M. Jacobs. *Buildings Must Die*. 229.
41. Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Elements of the Philosophy of Right*. A. W. Wood, ed. (Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 1991). 76.
42. Howard Caygill. *Walter Benjamin: The Colour of Experience*. (London: Routledge, 1998). 74-75.
43. Jane Rendell. *Art and Architecture: A Place Between*. (London: IB Tauris, 2006).
44. Ernani Freire y Sônia Lopes. “Parque das Ruínas: obra do tempo”. AU, nº 78. (1998). En: Nivaldo Vieira de Andrade Junior. *La ruina como monumento y su valorización por la arquitectura contemporánea*. (Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Arquitetura, Salvador, Bahía, Brasil, 2010). 84.
45. Gabriel Villalobos Villanueva. *Intersticios: El espacio social entre la arquitectura y la instalación*. Tesis de Licenciatura. (México: Facultad de Arquitectura, UNAM. 2011). 45-46.
46. Gabriel Villalobos Villanueva. *Intersticios*. 45-46.
47. En la práctica, sobre todo la “práctica espacial” en la ciudad, ver: Michel De Certeau. *The Practice of Everyday Life*. (Berkeley, California: University of California Press. 1948). 96.
48. Liza Bear. “Entrevista con Gordon Matta-Clark: Splitting: The Humphrey Street House”. En: *Avalanche* (Diciembre 1974). 34-37.
49. Joan Simon. “Entrevista con Les Levine”. En: *Gordon Matta-Clark: A Retrospective*. Mary Jane Jacobs, ed. (Chicago: Museum of Contemporary Art, 1985). 96.
50. Judith Russi Kirshner. “Entrevista con Gordon Matta-Clark, Judith Russi Kirshner, febrero 1978”. En: Gloria Moure, et al. *Gordon Matta-Clark: Catálogo de exposición*. (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006). 11.
51. Georges Bataille. Ver en: Michel De Certeau. *The Practice of Everyday Life*. 96.
52. Donald Wall. “Disecciones de edificios de Gordon Matta-Clark: Entrevista de Donald Wall”. *Arts Magazine*. (mayo de 1976). 74-79. En: Gloria Moure, et al. *Gordon Matta-Clark*. 63.
53. Donald Wall. “Disecciones de edificios de Gordon Matta-Clark: Entrevista de Donald Wall”. 63.
54. Judith Russi Kirshner. “Non-uments”. En: *Artforum*. (Octubre 1985). 389.
55. Gordon Matta-Clark. *Proposal for Guggenheim Fellowship, draft*. (Estate Gordon Matta-Clark, 18 de agosto de 1976).
56. Gordon Matta-Clark. *Tarjeta con notas sin fecha*. (Estate of Gordon Matta-Clark).
57. Gordon Matta-Clark. *Tarjeta con notas sin fecha*.
58. Pamela M. Lee. *Object To Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*. (Cambridge: The MIT Press, 2000). 58.
59. Pamela M. Lee. *Object To Be Destroyed*. 58.
60. Pamela M. Lee. *Object To Be Destroyed*. 58.
61. Monumento = Monument (inglés) / “No-umento” = “Non-ument” (inglés), término utilizado por Gordon Matta-Clark.
62. Alois Riegl. “The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin”. 21.
63. Pamela M. Lee. *Object To Be Destroyed*. 55.
64. Pamela M. Lee. *Object To Be Destroyed*. 55.
65. Pamela M. Lee. *Object To Be Destroyed*. 329.
66. Pamela M. Lee. *Object To Be Destroyed*. 329.
67. Liza Bear. “Gordon Matta-Clark: Dilemas. Entrevista radiofónica de Liza Bear”. (Nueva York: WBAI-FM marzo 1976). En: Gloria Moure, et al. *Gordon Matta-Clark: Catálogo de exposición*. 11.
68. Marianne Brouwer. “Laying Bare”. En: *Gordon Matta-Clark, catálogo de exposición IVAM*. (Centro Julio González, Valencia, 1993). 51, inglesa: 363. [N.del T. En esa traducción se dice ‘columna vertical’ en lugar de ‘columna vertebral’ como traducción de *backbone*, lo que se interpreta aquí como una errata].
69. Gordon Matta-Clark. *Proposal for Guggenheim Fellowship, draft*. 326.
70. Donald Wall. “Disecciones de edificios de Gordon Matta-Clark: Entrevista de Donald Wall”. *Arts Magazine*. (mayo de 1976). 74-79. En: Gloria Moure, et al. *Gordon Matta-Clark: Catálogo de exposición*. 66.
71. Gordon Matta-Clark. *Carta a Harold Stern*. (Nueva York: Department of Real Estate, Estate of Gordon Matta-Clark. 10 de julio de 1971).
72. Peter Fritzsche. *Stranded in the Present: Modern Time and the Melancholy of History*. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2010).
73. Dylan Trigg. *Architecture and Nostalgia in the Age of the Ruin*. (Brighton: Philosophy Department, University of Sussex). Presentado a la Universidad de Bath, Departamento de Arquitectura, 15 de enero del 2010.
74. Dylan Trigg. *Architecture and Nostalgia in the Age of the Ruin*.
75. Andreas Huyssen. “Authentic Ruins”. En: Julia Hell y Andreas Shönle. *Ruins of Modernity*. (Michigan: Duke University Press. 2010). 17.
76. Amir Eshel. “Layered Time: Ruins as Shattered Past, Ruins as Hope in Israeli and German Landscapes and Literature”. En: Julia Hell y Andreas Shönle. *Ruins of Modernity*. 133.
77. Andreas Huyssen. “Authentic Ruins”. 27.
78. SMITHSON, Robert Smithson. *A Tour of the Monuments of Passaic*, New Jersey, publicado originalmente bajo el título “The Monuments of Passaic”. *Artforum*. (diciembre de 1967). Versión castellana: *Un recorrido por los monumentos de Passaic*. (Nueva Jersey. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006). 19-20, 25-26.
79. Elizabeth Gilbert. *Eat, Pray, Love*. (Nueva York: Riverhead Books. 2006).
80. Georges Bataille. *The Accursed Share*, vol 1. R. Hurley, trad. (New York: Zone Books, 1990). 23.
81. Julio Cortázar. “Manera sencillísima de destruir una ciudad”. En *La vuelta al día en ochenta mundos, vol. I*. (Argentina: Siglo XXI Editores, 1967). 15.
82. Gerhard Auer. “Building Materials Are Artificial by Nature”. En: *Daidalos 56: Magie Der Werkstoffe I & II / Magic of Materials I & II*. Gerhard Auer, et. al, ed. (London: Gordon+Breach Publishing, 1995). 56-65.

83. Charles A. Jencks. *The Language of Post-Modern Architecture*. (London: Academy Editions, 1977; Nueva York: Rizzoli, 1997).
84. Betty Kaplan Gubert, Miriam Sawyer y Caroline M. Fannin. *Distinguished African Americans in Aviation and Space Science*. (Westport, Connecticut: Greenwood Publishing Group, 2002). 242.
85. Alice Anne Thompson. *The Life and Career of William L. Igoe: The Reluctant Boss, 1879-1953*. Tesis de doctorado. (St. Louis, Missouri: St. Louis University, 1980). Consultado el 23 de mayo de 2016. También puede verse en: <http://bioguide.congress.gov/scripts/biodisplay.pl?index=I000005>
86. Testimonio 1. En: *The Pruitt-Igoe Myth*. Chad Friedrichs, dir. (2011; St. Louis, Missouri: Unicorn Stencil LLC., en colaboración con Missouri History Museum. 2012). 1:23:08 horas. DVD.
87. Testimonio 2. En: *The Pruitt-Igoe Myth*. 2012.
88. Testimonio 3. En: *The Pruitt-Igoe Myth*. 2012.
89. Cita en nota de periódico con fecha del 15 de julio de 1972. DE GRAAF, Reinier. "After Pruitt-Igoe." En: The Blog. Nueva York; Huffington Post. 2 octubre 2015. Consultada en: http://www.huffingtonpost.com/reinier-de-graaf/after-pruitt-igoe_b_8220592.html el 23 de mayo de 2016.
90. Testimonio 4. En: *The Pruitt-Igoe Myth*. 2012.
91. Testimonio 5. En: *The Pruitt-Igoe Myth*. 2012.
92. Testimonio 6. En: *The Pruitt-Igoe Myth*. 2012.
93. Testimonio 7. En: *The Pruitt-Igoe Myth*. 2012.
94. Victor-Marie Hugo. *Littérature et philosophie mêlées*, edición crítica, 2 vols. Anthony R.W. James, ed. (París: 1976). I: 283.
95. *Memento mori* (latín de: 'recuerda que puedes morir') es la teoría medieval latina de la reflexión sobre la mortalidad, como un medio para considerar la vanidad de la vida terrenal y la naturaleza transitoria de todos los bienes y actividades terrenales.
96. Erwin Panofsky. "Et in Arcadia Ego: On the Conception of Transience in Poussin and Watteau". (1936). En: *Philosophy and History: Essays Presented to Ernst Cassirer*. Raymond Klibansky y H. J. Paton, ed. (New York: Harper and Row, 1963). 223-254.
97. Erwin Panofsky. "Et in Arcadia Ego: On the Conception of Transience in Poussin and Watteau". 240.
98. Jacques Derrida. "Letter to Peter Eisenman". En: *Assemblage No. 12*. (Cambridge, Mass.: The MIT Press, agosto 1990. 7-13.
99. Jacques Derrida. "Letter to Peter Eisenman". En: *Assemblage No. 12*. 7-13.
100. James Stevens Curl. *A Celebration of Death: An Introduction to Some of the Buildings, Monuments, and Settings of Funerary Architecture in the Western European Tradition*. (London: B. T. Batsford, 1993).
101. Victor-Marie Hugo. "Comité des Monuments inédits de la littérature, de la philosophie, des sciences et des arts. Cinquième séance, procès-verbaux". (14 junio 1835). Citado en: Jean Mallion. *Victor Hugo et l'art architectural*. (París: Presses Universitaires de France, 1962). 654.
102. Victor-Marie Hugo. "Comité des Monuments inédits". 74.
103. Anja Scwanhäußer. *Berlin Capitalism: The Spirit of Urban Scenes*. (Berlin, Alemania: Humboldt Universität zu Berlin, Department of European Ethnology, 2014). Leer también: Anja Scwanhäußer. *Flyer Spaces / Techno Scene: Field Research on Urban Formations in Berlin*. (Making Meaning, Making Music, 13th Bienale IASPM, Roma: Sapienza – Università di Roma, 2005). Ver también: Henri Lefebvre. *The Urban Revolution*. Robert Bononno, trad. (Minnesota: University of Minnesota Press, 2003).
104. Office for Metropolitan Architecture (Rotterdam, Holanda: OMA, 2012). Consultado el 24 de abril de 2016. <http://www.oma.eu>
105. "Ruines et Antiquités". En: *Journal des Arts, des sciences et de littérature*. 124. (20 Germinal, an 9). 62. En: Anthony Vidler. "The Paradoxes of Vandalism: Henri Grégoire and the Thermidorian Discourse on Historical Monuments". En: Jeremy D. Popkin y R.H. Popkin, ed. *The Abbé Grégoire and his World. International Archives of the History of Ideas, Archives internationales d'histoire des idées*, vol. 169, ensayo 7. Dordrecht, Holanda/Norwell, Mass.: Kluwer Academic Publishers, 2000). 62.
106. Anthony Vidler. "The Paradoxes of Vandalism: Henri Grégoire and the Thermidorian Discourse on Historical Monuments". En: *The Scenes of the Street and Other Essays*. (New York: The Monacelli Press, 2011).
107. Roland Barthes. *La cámara lúcida: Notas sobre fotografía*. (Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 2009).
108. Henri Cartier-Bresson. *Ver es un todo: Entrevistas y conversaciones 1955-1998*. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2015).
109. Para más información sobre el programa de Arquitectura que se maneja dentro de la ABK Stuttgart, se puede consultar el siguiente enlace: <http://www.abk-stuttgart.de/studium/studienangebot/architektur.html>
110. Paloma Torres, reconocida artista visual nacida en la ciudad de México en 1960. Para mayor información sobre su obra, ingresar al siguiente enlace: <http://palomatorres.com/s/> (Consultada el 23 de mayo de 2016).
111. Brian Eno. "Teleconferencia por computadora, sobre diseño". Citado en: Stewart Brand. *How Buildings Learn: What Happens After They're Built*. (Nueva York: Penguin Books, 1994). 4.

CONCLUSIÓN |

CONCLUSIÓN

“Si para todo hay término y hay tasa y última vez y nunca más y olvido ¿quién nos dirá de quién, en esta casa, sin saberlo, nos hemos despedido?”¹

Jorge Luis Borges

Una conclusión sería una forma extremadamente ambigua de terminar con este trabajo que apenas está comenzando. Lo que sí puedo hacer es plantear una serie de preguntas y supuestos que sirvan para ir trazando un camino, que permita ir contestando estas cuestiones. No me gustaría terminar con este trabajo con una conclusión sino con una inconclusión. Colocando este fin como un fin entre paréntesis. —(¿Fin?)—. Porque si bien se nos dice que estos trabajos sirven como una primera etapa para futuros estudios, yo lo visualizo más como un trabajo personal, como una etapa, como un proceso más: un ciclo que apenas empieza, en donde yo continuaré con esta exploración, con esta experimentación de elementos visibles para mí, y quizás invisibles para alguien más. Es muy importante recalcar que este ejercicio se trata de un experimento de posibilidades.

En cuando a las posibilidades, hay infinitas. Para cada objeto, hay muchas posibilidades. Posibilidades como el nacimiento del objeto, que se puede pensar como un ejercicio arquitectónico en donde, por ejemplo, cada alumno presenta una idea diferente para un mismo ejercicio, y si tuvieran que repetir el proyecto, quizás presentarían una nueva idea, una nueva opción. Lo mismo pasa dentro del desarrollo de un proyecto, en donde pude llegar a haber muchas modificaciones diferentes acorde a las necesidades del cliente, a factores económicos y de tiempo, pues el proyecto va respondiendo con el tiempo y todo va reaccionando a ello —y se van modificando con ello—; y, al mismo tiempo —en el proceso final—, cuando el proyecto le es entregado al usuario, el usuario va a decidir qué posibilidades tiene para adaptar su nuevo espacio a sus necesidades. El usuario es el que identifica las atmósferas de su nuevo espacio, y va a ir generando nuevas conforme a cómo se sienta cómodo. Son procesos largos, pero llega un momento en donde el espacio, la casa, el edificio, muere. No es que tenga que ser así, sino que es una de las posibilidades que pueden llegar a ocurrir. Un proyecto puede llegar a su fin: que ya no sea un espacio viable y que tenga que ser derrumbado, destruido, remodelado, reestructure, porque la atmósfera del espacio ya no es lo suficientemente buena, o de alta calidad para el segundo o tercer cliente que vive el espacio. Quizás únicamente funcionó para el primer cliente, o quizás funcionó para más de tres hasta que se vuelve inválido. Un espacio muere en el momento en que las personas ya no quieren ese espacio. Tal cual fue concebido en un inicio.

Después de esa muerte, se vuelven a presentar múltiples posibilidades —en las cuales yo me enfoco en este trabajo, y que fueron clasificadas de una forma personal— derivada de la experiencia que he tenido frente a ciertos espacios. Debido a que en todas las ciudades alrededor del mundo existen espacios como los descritos en este documento, es muy importante tener en cuenta que para cada uno, estas posibilidades pueden ser diferentes. En mi caso, encontré cinco categorías de posibilidades, siendo la primera la ocupación y apropiación, en donde yo siento que si un espacio muere y queda a la deriva o abandonado por cierto momento, puede darse la posibilidad de que alguien más lo ocupe durante ese tiempo. ¿Por qué no podrían ciertas personas habitar ese espacio durante su tiempo de abandono? Los espacios abandonados, los terrains vagues, que hay en la ciudad, podrían ser aprovechados. Podrían —la ciudad y los gobiernos—, reapropiarse de estos espacios, tomar una decisión política que beneficie a la sociedad, reorganizarlos y entregarlos para que la sociedad se instale en estos espacios. Hay casos como el que presenté —Torre de David—, en donde la ocupación se da tanto por decisión política, como por parte del pueblo que decide que tienen derecho a habitar ese espacio, a hacerlo suyo, a apropiarse de él, ocuparlo. Literalmente, cada uno de los usuarios de este sitio se hizo de un espacio propio, un espacio único y diferente a todos los demás, que quizás no sea de la mejor calidad, ni tenga los estándares de construcción y seguridad requeridos, pero responde tanto a su posición económica, como a un deseo de lograr un estatus social al encontrarse dentro de esa torre.

La segunda categoría que planteé, son las 5 r's, que quizás puedan sonar un poco vagas, pero son viables ya que si se pueden llegar a presentar. Son una especie de medicina, para que el espacio tenga unos años más de vida. Se trata sobre una recuperación de espacios; pero, ¿cómo poder recuperarlo? Un espacio abandonado, un espacio completamente olvidado, o un terreno baldío, que pueda recuperarse —ya sea políticamente, por una organización privada, pública, o incluso público-privada—, decidiendo dar un paso adelante para esta recuperación, para otorgarle otra posibilidad, otra vida. Podrían recuperarse algunos elementos de ese espacio, o posiblemente lo único recuperable es el terreno y, acorde a las características específicas de ese lugar, se puede llegar a plantear, a proponer una acción sobre ese sitio. En cuanto a la rehabilitación, se pueden dar al mismo tiempo varias opciones, como rehabilitar un espacio muerto o uno abandonado. Quizás un espacio que aún es habitado, una casa, mi casa, por poner un ejemplo, podría ser rehabilitada, si tengo una gotera en el techo, una puerta vencida, un hoyo en el piso, la alfombra levantada, manchas en la pared y en el techo, se fundieron varios focos, puedo darle mantenimiento para que los espacios en donde se encuentran estas fallas queden rehabilitados.

Pero también se podría decir que si una casa tiene un cuarto que ya no es utilizado —que quizás se convirtió en bodega, porque era más fácil acumular que utilizarlo—, podría rehabilitarse para convertirlo en un cuarto útil.

Para la restauración —en donde un espacio históricamente importante quizás merezca ser restaurado—, todo depende de las valoraciones técnicas, históricas, económicas y valores específicos de los dueños del espacio; y, con base en algunos argumentos y elementos planteados, se puede decidir la importancia o el método utilizado para valorar ese espacio y si se puede restaurar. Con restaurar me refiero a que si dentro de un conjunto arquitectónico existen elementos que están a punto de destruirse por el tiempo —algún elemento estructural que vaya a hacer que se colapse el conjunto—, vale la pena restaurarlo con materiales actuales, que permitan dotarle unos años extra al conjunto. Para el reciclaje, el caso del museo de Wang Shu en China parece una estrategia económicamente inteligente, que marca la pauta para que este tipo de procesos se lleven a cabo en nuestro país. Incluso existen tiraderos de materiales para la construcción y hay quienes se acercan a estos lugares, antes de realizar un proyecto, para aprovechar lo que otros consideran desecho; algunos otros se adaptan a los materiales encontrados y modifican un poco el proyecto en cuanto a ellos. Estos materiales podrían salir un poco más económicos que los materiales nuevos, e incluso existe la posibilidad de que algunos elementos se consigan de forma gratuita.

Para la reutilización, podemos poner de ejemplo un edificio cuya primera función era la de un sanatorio y permaneció en abandono durante 40 años, y llegó a un punto en donde el edificio casi no se salva; pero, tras esos 40 años, a alguien le parece importante rescatar este elemento porque —si existiera la posibilidad de volver a convertirlo en un sanatorio, por las demandas o las necesidades de las sociedad en las que se desarrolla este proyecto—, tal vez el elemento estructural sigue funcionando espacialmente para albergar la misma función. En el caso de la intervención, se presenta como ejemplo a Gordon Matta-Clark, quien buscaba posibilidades: elementos de acceso restringido; pero que, aun con esto, lograba hacerse camino para intervenir los espacios, pues en su mayoría eran elementos en abandono. Debido a que muchos dejaron de funcionar para lo que originalmente fueron concebidos, existía la posibilidad de intervenirlos y resignificarlos: darles una nueva vida, aunque fuera corta; ya que, en su mayoría fueron destruidos en su totalidad después de realizada la intervención, conservándose únicamente las fotografías y videos, tanto de los procesos como del producto final.

Por otro lado, con la ruina se plantea la posibilidad válida de que un edificio histórico abandonado pudiera conservarse como una ruina, en el estado en el que se encuentre. Hubiera sido muy interesante poder visitar la Villa Savoye de Le Corbusier en el estado en que se encontró: como una bodega para almacenar paja, justo después de la Segunda Guerra Mundial. Antes

de rescatarla como elemento arquitectónico importante para la comunidad internacional, el tiempo ya había marcado su destino. Recorrer un espacio en ruina para poder ver las marcas del tiempo requeriría un mantenimiento; pero, conservando los elementos tal cual se encontraron. Tal es el caso de la *Casa del Fascio*, en donde se observan aún las diferentes capas de pintura, así como los diferentes materiales utilizados para los muros y, en conjunto, permiten crear una especie de narrativa sobre el espacio y los procesos por los que ha pasado el conjunto. La posibilidad final es la de la destrucción/eliminación, y para ella existen casos importantes que fueron derrumbados o destruidos por distintas razones, quizás por decisiones políticas, personales, económicas o sociales; en donde el edificio llegó a su fin, ya no existe, ni existirá más físicamente. Ya no hay forma de salvar el elemento. Si se destruye, lo único que quedan son escombros, y lo que existe son recuerdos, una nostalgia por el elemento. Quizás exista una posibilidad alternativa y última después de este fin: el de la reconstrucción, que también podría ser llamada ‘anti-posibilidad’. Si me remonto al Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe que, después de concluida la feria internacional, se desmonta el elemento en su totalidad. Años después, dándose cuenta de la importancia arquitectónica del conjunto, se analiza la posibilidad de reconstruirlo con base en la información documental archivada. El Pabellón se reconstruye en su totalidad; pero, a final de cuentas, no se trata del elemento original del Mies van der Rohe, sino que es una ‘copia fiel’: lo más cercano posible a lo que originalmente había sido planteado con carácter temporal. El elemento original murió en el momento de su desmontaje total y la reconstrucción aunque le dota de nueva vida a la idea y ésta pueda ser realizada con gran calidad, no cuenta con la esencia primera. Para mí es una anti-posibilidad ya que no es lo mismo, es una especie de farsa que carece de valor y pretende cumplir una función diferente, con fines económicos, políticos o turísticos. La Villa Savoye y el Pabellón de Barcelona son claros ejemplos de ello, en donde se rescatan primeramente por su valor arquitectónico, pero terminan siendo templos turísticos visitables, pero que no se pueden experimentar de la misma forma que antes. Eran, —ya no son—. Son una especie de reinterpretaciones de su pasado glorioso.

Es preocupante pensar que la arquitectura de valor pueda sufrir el mismo destino. Se podría plantear una hipótesis absurda y exagerada para ejemplificar esto último de mejor forma: ¿qué pasaría si por un cataclismo de grandes dimensiones, las tres pirámides de Giza se vinieran abajo quedando destruidas? ¿Se volverían a levantar? ¿Las reconstruirían? ¿No crearían con esto una falsedad? ¿Bajo qué criterio las volverían a levantar? ¿Dejarlas como eran en un inicio, como eran en 1930, como eran en el 2015? Convendría mantener las pirámides destruidas, tal y como el cataclismo las dejó, permitiendo entender su historia, en la forma en que ocurrió y cómo fue que el tiempo marcó su destino. El tiempo es el que decide, el tiempo es el que marca nuestra vida. Así es como entiendo la posibilidad de reconstrucción como una ‘anti-posibilidad’.

Por otro lado —y como ya se ha mencionado—, los casos presentados en este texto son solo algunas de las posibilidades existentes alrededor del mundo, y se estructuró de esa forma para poder incluir algunos de los casos que, en lo personal, me parecían los que tenían más presencia global y más información para análisis. Convendría, en un futuro, planear la posibilidad de que en la Ciudad de México se elaborara un análisis más detallado para este tipo de espacios —abandonados, vacíos, en ruina, etc.—; y que, con esto, se pueda elaborar una especie de listado que permita organizarlos de forma correcta —bajo parámetros establecidos por un equipo multidisciplinar especializado en temas urbanos, arquitectónicos, históricos, fenomenológicos, económicos, sociales y culturales— y poder así estudiar las ‘posibilidades de vida’ que existen para ellos. Asimismo, este listado podría ser un parteaguas para un replanteamiento urbano con apertura para propuestas que beneficien a toda la comunidad. Para que lo previamente existente pueda ser visto como un lugar con potencial, se le debe de librar de las connotaciones negativas de desorden y caos. La única manera de hacer esto es mediante la comprensión de la contingencia de lo existente —en su misma incertidumbre y apertura hacia establecer algo más—, como una oportunidad y no como una amenaza: para ver que la libertad se encuentra en el reconocimiento de la contingencia y no fuera de la misma. Se trata de algo que toma condiciones existentes y mueve las piezas sin transformarlas esencialmente —una condición paralizante en la que “las personas tratan a un plan lo más realista posible cuando se aproxima a lo que ya existe”²— que, en palabras del político Roberto Mangabeira Unger, sería un “retoque reformista”.³

¿Por qué jugar con posibilidades después de la muerte? Posibilidades hay muchas; pero, ¿cómo ser lo suficientemente creativo como para identificarlas? Existe la curiosa y errónea costumbre de seguir los estándares que nos marca el ‘Otro’. Vamos por la vida con los ojos cerrados y cegados por opiniones ajenas a las nuestras. Sería interesante e importante poner a prueba estas convenciones ajenas y poner en crisis las pocas certezas que se puedan tener acerca de las cosas. Esto permitiría en gran medida abrir nuestra mente y nuestro horizonte a nuevos mundos —y a posibilidades aun no exploradas— con capacidad para reinventar y proponer. Los espacios— al igual que las posibilidades—, se pueden resignificar. La verdad es que si uno quiere encontrar, identificar y jugar con diversas posibilidades, uno tiene que alejarse de los sistemas funcionales y productivos para explorar aquellos no funcionales e improductivos. Mal hacen los que dicen ‘no pierdas el tiempo en tonterías’ o los que afirman que es ‘mejor quedarse en la zona de confort’, pues en realidad así nunca se lograrán cosas fantásticas. En torno a esto, existe una frase utilizada en el colectivo de investigadores y profesores ‘*Stalker*’ de la Universidad Roma Tre que dice que “quien pierde tiempo gana espacio” y a ello podría añadirse que, quien pierde tiempo, gana posibilidades infinitas. Además de esta visión, existe una contribución esencial de Mangabeira Unger, quien dice que “en cada contexto formativo existe el potencial para el cambio; estos contextos pueden ser moldeados por marcos existentes de vida social y económica, pero ellos no están formados por completo”.⁴ También argumenta que incluso el contexto

más afianzado tiene el potencial de cambio; o, más bien, que el contexto más arraigado exige un cambio. El agente clave en esta transformación es el de la imaginación, porque es sólo a través del ejercicio de la visión imaginativa que uno puede ver el potencial de cambio en lo que de otro modo podría aparecer restrictivo. Es una visión imaginativa que proyecta al mismo tiempo nuevos futuros y también abarca sus imperfecciones.

No se trata de arquitecto como el pulidor independiente de la forma y la técnica, sino como la persona que reúne las voces en conflicto de una situación dada y hace de ellos el mejor posible sentido social y espacial. La esperanza no se descubre en las nubes de los ideales que vuelan con la brisa más ligera; la esperanza está fundada en los intersticios de lo existente, de lo dado, y debido a que tiene un difícil comienzo en la vida, ésta esperanza sobrevive. Si se acepta que las relaciones sociales forman parte de relaciones espaciales, entonces el arquitecto tiene un papel importante que desempeñar en esta reconfiguración, siempre que los principios de la vocación transformadora se sigan: salir del contexto existente; ser práctico e imaginativo; crítico y visionario. En todos los casos hay un contexto formativo que puede transformar —y en todos los casos hay una tensión productiva entre el realismo y la imaginación—, porque “hay que ser realistas para poder convertirnos en visionarios, y necesitamos una comprensión de la vida social para criticar y ampliar nuestra visión de la realidad social y la posibilidad social”.⁵

En lo actual siempre existe lo posible. Es demasiado fácil pensar que las fuerzas externas son tan abrumadoras que no hay margen para maniobrar. En cualquier situación arquitectónica existen libertades y oportunidades que se pueden encontrar —no en términos de buscar un cambio total a lo existente—, sino en términos de ‘versiones fragmentarias del futuro’. Merleau-Ponty dijo que “uno debe ser capaz de retirarse y ganar distancia con el fin de estar totalmente comprometido”.⁶ Uno tiene que retroceder y ganar distancia con el fin de tener el espacio necesario para especular, pero uno tiene que volver a bajar con el fin de que esas especulaciones no sean falsos amaneceres. Cada uno informa al otro en una relación simbiótica; la visión eleva y transforma lo existente, pero lo existente alimenta la visión con fragmentos de la realidad —salvándolo de la irrelevancia—, evitando que flote libremente en zonas puras poco plausibles. Conuerdo con Francesco Careri cuando dice que “al arte del error le sigue el arte de los encuentros —el arte de la construcción de un espacio de umbral—, del establecimiento de una frontera más allá del Espacio y del Tiempo, donde poder afrontar el conflicto con lo diverso con un saludo de no beligerancia”,⁷ ya que considero lo que hago como algo diverso y, de igual modo, mi investigación ha seguido esta línea de la diversidad. No sé si estoy errando, pero he tratado y trataré siempre de salirme de los estándares de lo convencional. ¿Por qué ser convencional dentro de un mundo tan diverso? Uno como individuo tiene el derecho —y debería tener la obligación—, de ir en contra de lo convencional. Los miedos en la mayoría de los seres humanos dependen, en gran medida —no con el hecho de perderse o de fallar—, sino con ir en

contra de lo ‘Otro’. Tenemos miedo de que lo ‘Otro’ nos mate, de no poder enfrentarnos a ello. La única preocupación que tenemos es cómo afrontar el conflicto de la diversidad.

Para evitar la convencionalidad —en mi caso, habiendo estudiado arquitectura— tendría que abogar para que la ‘Arquitectura’, en toda su dependencia, permanezca abierta,⁸ y se libere de los estándares cotidianos bajo los que se ha manejado. Se debe experimentar con la arquitectura y su acercamiento con otras formas sensibles de verla. “La arquitectura del mañana será un instrumento para modificar las concepciones actuales del tiempo y del espacio. Será un instrumento para conocer, para actuar”;⁹ y —me parece adecuado añadir—, para experimentar. Para experimentar, uno debe de intentar. Para experimentar uno debe evitar limitarse. Es por eso que odio las fechas y los plazos límite, debido a que siempre hay mucho más que decir. Pero al mismo tiempo —real y necesariamente—, necesito dicho plazo; puesto que, al no decir más, conservo un poco de esa apertura para mí mismo y —espero— que también para todos.

“¡No es grato morir, señor, si en la vida nada se deja y si en la muerte nada es posible, sino sobre lo que pudo dejarse en la vida!”¹⁰

NOTAS

1. Jorge Luis Borges. “Límites”. En: *Jorge Luis Borges: Obras Completas*. (Buenos Aires, Argentina: Emecé, 1974).
2. Jeremy Till. *Architecture Depends*. (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2009). 191.
3. Roberto Mangabeira Unger. *False Necessity: Anti-Necessitarian Social Theory in the Service of Radical Democracy*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1987). 12.
4. Roberto Mangabeira Unger. *False Necessity*. 12.
5. Jeremy Till. *Architecture Depends*. 193.
6. Maurice Merleau-Ponty. *In Praise of Philosophy*. (Evanston: Northwestern University Press, 1963). 60. Proviene del discurso inaugural de su profesorado, en el que indicó las tensiones del filósofo como alguien que se mueve entre el conocimiento y la ignorancia, la verdad y la ambigüedad, filósofo y hombre, distanciado y comprometido —tensiones que son absolutamente necesarias tanto para el filósofo como para el arquitecto. En: Jeremy Till. *Architecture Depends*. 194.
7. Francesco Careri. *Walkscapes: El andar como práctica estética*. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2013). 167.
8. Jeremy Till. *Architecture Depends*. 195.
9. Ivan Chtghegllov [Gilles Ivain]. “Formulaire pour un nouveau urbanisme”. (Internationale Situationniste, núm. 1, París, 1958). Versión castellana: “Formulario para un nuevo urbanismo”. En: *AA VV, Urbanismo situacionista*. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006).
10. César Vallejo. Fragmento tomado del poema: “Las ventanas se han estremecido...” En: *Poesía completa*. (Madrid: Ediciones AKAL, 2005). 235-239.



IV.1



IV.2

Las pirámides de Giza en Egipto son la más clara muestra del paso del tiempo y la permanencia de un elemento edificado en nuestro planeta. Siendo las únicas maravillas del mundo antiguo aún de pie. ¿Cuál será su destino? ¿Cuánto tiempo más durarán de pie?

APÉNDICES

EDIFICIOS PERDIDOS (LISTADO)

Un listado organizado en cuanto a edificios perdidos —y basado en el libro *Lost Buildings* de Jonathan Glancey—¹, que pretende un crecimiento mediante la participación de los lectores, permitiendo que las categorías se amplíen. Hasta el momento el listado se organiza de la siguiente forma:

A. Perdidos en mitos.

1. Torre de Babel.
2. Zigurat en Eridu.
3. Los santuarios del Templo de Uruk (sur de Irak).
4. Palacio del rey Minos (Creta, Grecia).
5. Palacio de Darío, Persépolis (Hoy Irán).
6. Coloso de Rodas. (Grecia).
7. Templo de Artemisa (Selcuk, cerca de Éfeso, hoy Turquía).
8. Ciudad griega de Priene. (Hoy Turquía).
9. Cartago. [Incluidos los baños de Antonine].
10. Troya.
11. Montículo de Hissarlik (Turquía).
12. Atlantis.
13. El faro de Alejandría (Pharos, Grecia).
14. Tara Temple (Country Meath, Irlanda) [Incluido The Mound of the Hostages].

B. Perdidos durante tiempos de paz, debido al paso del tiempo, o las modas cambiantes.

1. Nonsuch Palace (Surrey, Inglaterra).
2. Old London Bridge (Londres, Inglaterra).
3. Old Regent Street. [Incluido el Colonnaded Quadrant]. (Londres, Inglaterra).
4. Newgate Gaol (Londres, Inglaterra).
5. Bishop's House (Birmingham, Inglaterra).
6. Columbia Market (Bethnal Green, al este de Londres, Inglaterra).
7. Assize Courts/Tribunales de lo penal (Strangeways, Manchester, Inglaterra).
8. Adelphi (casas con terrazas frente al río Támesis, Londres, Inglaterra).
9. The Pantheon (Oxford Street, Londres, Inglaterra).
10. Carlton House (Londres, Inglaterra).
11. Bank of England [Incluido el Four Per Cent Office]. (Londres, Inglaterra) {John Soane}

12. St. Paul's Cathedral (Londres, Inglaterra) {Sir Christopher Wren}
13. St. Antholin's Church (calle Watling, Londres, Inglaterra).
14. St. Mary the Virgin (Mistley, Londres, Inglaterra).
15. Montgomery Block (San Francisco, California, EUA)
16. Detroit City Hall (Detroit, St. Louis, Missouri).
17. St. Louis Century Building (Detroit, St. Louis, Missouri).
18. Antiguo mercado Les Halles (París, Francia).
19. Galerie des Machines (París, Francia).
20. Bingley Hall (Staffordshire, Inglaterra).
21. Edificio municipal y Cárcel (Nogales, Sonora, México) {Ing. Ignacio Bonillas}
22. Edificio de oficinas Versalles para el Banco del País (Av. Paseo de la Reforma y calle Versalles, Ciudad de México) {Mario Pani Darqui} 1946.
23. Casa Habitación (Pedregal de San Angel, Ciudad de México). {Juan O'Gorman}. 1956.
24. Finca Aguilar Figueroa (Colonia Chapalita, Guadalajara, Jalisco, México). {Arq. Ignacio Aguilar Valencia}. 1965. (Demolida en 2015).
25. Torre 20 de Noviembre (Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, Ciudad de México). {Arq. Mario Pani Darqui}. 1959. (Demolida en 1991).
26. Torre Atizapán (Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, Ciudad de México). {Arq. Mario Pani Darqui}. 1960. (Demolida en 1990).
27. Torre Huizachal (Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, Ciudad de México). {Arq. Mario Pani Darqui}. 1961. (Demolida en 1990).
28. Torre Oaxaca (Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, Ciudad de México). {Arq. Mario Pani Darqui}. 1962. (Demolida en 1990).
29. Torre Tecpan (Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, Ciudad de México). {Arq. Mario Pani Darqui}. 1962. (Demolida en 1992).
30. Torre Tecpan II (Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, Ciudad de México). {Arq. Mario Pani Darqui}. 1962. (Demolida en 1990).
31. Banco de Industria y Comercio (Balderas 65, Colonia Juárez, Ciudad de México). {Arq. Carlos Obregón Santacilia}. 1948. (Demolido en 1986).
32. La Mariscala (Av. Hidalgo 1, Colonia Centro, Ciudad de México). {Arq. Manuel Ortíz Monasterio}. 1949. (Demolido 1987).
33. Secretaría de Recursos Hidráulicos (Av. Paseo de la Reforma 69, Colonia Tabacalera, Ciudad de México). {Arq. Mario Pani Darqui y Enrique del Moral} 1942. (Demolida en 1989).
34. Reforma 45 (Av. Paseo de la Reforma 45, Colonia Tabacalera, Ciudad de México). {Arq. Mario Pani Darqui en colaboración con Enrique del Moral}. 1948. (Demolido en 1989).
35. Edificio Bush (Av. Paseo de la Reforma 107, Colonia Tabacalera, Ciudad de México). {Arq. Carlos Lazo}. 1948. (Demolido en 1991).

36. Hotel Alameda (Av. Juárez, Colonia Centro, Ciudad de México). {Arq. José Villagrán García / ICA}. 1960. (Demolido en 1999).
37. Reforma 76 (Av. Paseo de la Reforma 76, Colonia Juárez, Ciudad de México). {Arq. Mario Pani Darqui}. 1954. (Demolido en 2010).
38. Cine Teatro El Roble (Av. Paseo de la Reforma 135, Colonia Juárez, Ciudad de México). {Victor L. Loizaga, Drew Eberson, John Eberson}. 1950. (Demolido en 1994).
39. Centro Cultural Arte Contemporáneo [CCAC] (Campos Elíseos esq. Jorge Eliot, Colonia Polanco, Ciudad de México). {Javier Sordo Madaleno}. 1985. (Demolido en 2006).
40. Reforma 506 Mario Moreno (Av. Paseo de la Reforma 506, Colonia Juárez, Ciudad de México). 1969. (Demolido en 2009).
41. Edificio Jena (Lleja 8 esq. Av. Paseo de la Reforma, Colonia Juárez, Ciudad de México). {Arq. Juan Sordo Madaleno}. 1958. (Demolido en 2009).
42. Morelos 110 (Morelos 110, Colonia Juárez, Ciudad de México). {Arq. Augusto H. Álvarez y Juan Sordo Madaleno}. 1948. (Demolido en 2010).
43. Mariano Escobedo 750 (Av. Mariano Escobedo 750 esq. Av. Paseo de la Reforma, Anzures, Ciudad de México). {Arq. Juan Sordo Madaleno y Augusto H. Álvarez}. (Demolido en 2010).
44. Torre Manacar (Av. Insurgentes Sur 1457, Colonia Insurgentes Mixcoac, Ciudad de México). {Enrique Carral, Victor Ballardo y Héctor Meza}. 1965. (Demolido en 2013).

C. Perdidos durante guerras.

1. Catedral de Coventry (Coventry, Inglaterra).
2. Frauenkirche (Dresden, Alemania).
3. The Custom House (Liverpool, Inglaterra).
4. Cancillería del Reich (Berlín, Alemania).
5. Berghof (Obersalzberg, cerca de Berchtesgaden, en los Alpes bávaros, Alemania).
6. Reichstag (Berlín, Alemania).
7. Mt. Avala Tower (Belgrado, Serbia).
8. World Trade Center (Manhattan, New York, EUA).
9. Baltic Exchange (Londres, Inglaterra).
10. The Residency (Lucknow, Inglaterra).
11. Castillo de Montségur (Carcassone, Francia).

D. Perdidos demasiado pronto.

1. Pennsylvania Station (Manhattan, Nueva York, EUA).
2. Baños de Caracalla (Roma, Italia).
3. Union Station (Savannah, EUA).
4. The Singer Building (Manhattan, Nueva York, EUA).
5. The Chicago Federal Building (Chicago, Illinois, EUA).
6. Larkin Building (Buffalo, Nueva York).
7. Imperial Hotel (Tokio, Japón).
8. Drapers (Londres, Inglaterra).
9. Australia Building (Melbourne, Australia).
10. The Alhambra Theatre (Sacramento, California, EUA).
11. The Garden of Allah Hotel (Hollywood Sunset Strip, Los Ángeles, California, EUA).
12. Landmark Tower Hotel (Las Vegas, Nevada, EUA).
13. Maslon House (Rancho Mirage, California, EUA).
14. White City, Shepherd's Bush (Oeste de Londres, Inglaterra) [Incluido el Court of Honour].
15. Wembley Stadium original (Londres, Inglaterra).
16. Tait Tower (Glasgow, Inglaterra).
17. Radomes, estación de radares (RAF Fylingdales, North Yorkshire Moors, Inglaterra).
18. Tricorn Centre (Portsmouth, Inglaterra).
19. Tienda departamental Shocken (Stuttgart, Alemania).

E. Perdidos por actos de la naturaleza.

1. Destrucción de Bam (Irán). 2003.
2. Mausoleo de Halicarnaso (Hoy Bodrum, Turquía).
3. Terremoto en San Francisco (California, EUA). 1906.
4. Explosión de volcán Vesuvio (Pompeya, Italia). 79 d.C.
5. Gran incendio (Londres, Inglaterra). [Incluida la Antigua St. Paul's Cathedral] 1666.
6. Coleshill House (Berkshire, Inglaterra).
7. Crystal Palace (Londres, Inglaterra).
8. Torre Windsor (Madrid, España).
9. Myer Building (Liverpool Street, Hobart, Tasmania).
10. Sismo de 1957. Edificio Corcuera (Paseo de la Reforma, Ciudad de México). Juan Sordo Madaleno.
11. Sismo de 1957. Torre principal de la Escuela Normal de Maestros (Calzada México-Tacuba y Avenida de los Maestros, Ciudad de México) {Mario Pani Darqui} 1945.



V.1

El lunes 14 de julio de 1902, alrededor de las 9:45 am, el campanario de la plaza de la Catedral de San Marcos en Venecia, colapsó por completo, demoliendo también la Loggetta del Sansovino que se encontraba a un costado. Uno de los casos de edificios perdidos por su autodestrucción. Aun así, la reconstrucción de ambos se completó en 1912.



V.2

Aquí se puede observar el desarmado de lo que quedaba en 2006 de las ruinas del *Palast der Republik* en Berlín, Alemania. Uno de los casos de edificios perdidos por decisiones políticas. Fue construido entre 1973 y 1976 en donde fuera el *Berliner Stadtschloss* (City Palace), el cual fue completamente demolido en 2008 para hacer espacio para la reconstrucción del *Stadtschloss*, cuya construcción inició en 2013.

12. Sismo de 1985. Hotel Regis (Centro Histórico, Ciudad de México). 1910.
13. Sismo de 1985. Hotel del Prado (Av. Juárez, Colonia Centro, Ciudad de México). {Arq. Carlos Obregón Santacilia / Luis Osorio y Torres}. 1948.
14. Sismo de 1985. Edificio Nuevo León. (Av. Paseo de la Reforma, Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, Ciudad de México). {Arq. Mario Pani / Ricardo de Robina / ICA}. 1962.
15. Sismo de 1985. Edificio Guelatao. (Av. Paseo de la Reforma, Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, Ciudad de México). {Arq. Mario Pani / Ricardo de Robina / ICA}. 1962.
16. Sismo de 1985. Edificio Churubusco (Av. Paseo de la Reforma, Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, Ciudad de México). {Arq. Mario Pani / Ricardo de Robina / ICA}. 1962.

F. Perdidos por decisiones políticas.

1. Euston Arch (estación de Euston, Londres, Inglaterra).
2. El templo de Salomón (Jerusalén, Israel). (Incluida el Arca de la Alianza).
3. La Bastille (París, Francia).
4. Catedral de Cristo Salvador (Moscú, Rusia).
5. Iglesia de Nuestra Señora de Kazan (Moscú, Rusia).
6. Puerta de la resurrección (Moscú, Rusia).
7. Monasterio Crisóstomo (Moscú, Rusia).
8. Torre Sukharev (Moscú, Rusia).
9. Puerta Roja (Ekaterimburgo, Rusia).
10. Casa Ipatiev (Ekaterimburgo, Rusia).
11. Catedral de Alexander Nevsky (Varsovia, Polonia).
12. Mausoleo a Georgi Dimitrov (Sofía, Bulgaria).
13. Palast der Republik (Berlín, Alemania).
14. Castillo de Königsberg (Kaliningrado, Rusia).
15. Edificio del Gobierno General (Seúl, Corea del Sur).
16. Prentice Women's Hospital (Chicago, Illinois). 1975. {Arq. Bertrand Goldberg}. (Demolido en 2015).
17. Puente de Arcediano (Barranca de Huentitán, Guadalajara, Jalisco, México) {Ing. Salvador Collado}. 1894. (Desmontado en 2005).
18. Aeropuerto de Acapulco, (Acapulco, Guerrero, México). {Mario Pani Darqui en colaboración con Enrique del Moral}. 1951. (Hoy demolido).
19. Súper Servicio Lomas (Pedregal #24 a una cuadra del Periférico y Av. Paseo de la Reforma, Ciudad de México). {Vladimir Kaspé}. 1948. (Demolido en 2011).

G. Perdidos en la imaginación.

1. Cúpula de placer Kublai Khan (Xanadú).
2. Eridu, (antigua Sumeria). [La primera ciudad del mundo, también llamada Ciudad Celestial, Ciudad Santa, Jardín del Edén].
3. Campo eduardiano (a lo largo de las orillas del río Támesis, Londres, Inglaterra).
4. (Winnie the Pooh, Thomas the Tank Engine, y The Wind in the Willows). [Incluido Toad Hall].
5. Sueño rural inglés [Incluidos Rupert el oso, sets de televisión de mediados de los años sesenta para la serie de televisión The Avengers, películas de Merchant Ivory, como A Room with a View (1985), y A Howards End (1992)].
6. Hotel Hilton del espacio - 2001: Una odisea en el espacio (Stanley Kubrick). 1968.
7. Películas de James Bond como Goldfinger (1964), You Only Live Twice (1967), y The Spy Who Loved Me (1977) con Ken Adam; y Dr. Strangelove (1964) con Stanley Kubrick.
8. Metropolis (Fritz Lang). [Incluida la Torre de Babel]. 1927.
9. Blade Runner (Ridley Scott). 1982.
10. Torres Bicentenario (Parque Ecológico Xochimilco, Xochimilco, Ciudad de México). {Arq. Gregorio Vázquez y Manuel Wedeles}. 2010.
11. Torres Bicentenario (Parque Tecnológico Azcapotzalco, Azcapotzalco, Ciudad de México). {Arq. Gregorio Vázquez y Manuel Wedeles}. 2010.

H. Perdidos por su autodestrucción.

1. Fonthill Abbey (cerca de Hindon, Wiltshire, Inglaterra).
2. Catedral de Beauvais (Beauvais, Francia).
3. Campanile de la Catedral de San Marcos (Plaza de San Marcos, Venecia, Italia).
4. Atrio del vestíbulo del Hyatt Regency Hotel (Kansas City, Missouri, EUA).
5. Tienda departamental Sampoong (Seúl, Corea del Sur).
6. Tay Bridge (Dundee, Escocia, Reino Unido).
7. Tacoma Narrows Bridge (Washington, EUA).
8. Koror-Babeldaob Bridge, Palau.
9. Sala de espera (Terminal 2E, Aeropuerto Charles de Gaulle, París, Francia).

I. Perdidos en la mesa de dibujo.

1. The Illinois (Chicago, Illinois, EUA). [Frank Lloyd Wright]. 1956.
2. Alemania, Remodelación de Berlín (Berlín, Alemania). [Incluido el Volkshalle]. Albert Speer. 1938.
3. Palacio de los Soviets (Moscú, Rusia). Boris Iofan. 1931.
4. Cénotaph de Newton (París, Francia). Étienne-Louis Boullée. 1784.
5. Biblioteca Nacional (París, Francia). Étienne-Louis Boullée. 1785.
6. Monumento a la soberanía del pueblo (París, Francia). Jean-Jacques Lequeu. 1793-1794.
7. Catedral Metropolitana de Cristo Rey (Liverpool, Inglaterra). Edwin Lutyens. 1930.
8. Extensión en forma de torre para el gran almacén Selfridge's (Oxford Street, Londres, Inglaterra). Philip Armstrong Tilden. 1918.
9. Cárceles imaginarias (Carceri d'Invenzione). Carceri XII, Carceri IV, Carceri II. Giovanni Battista Piranesi. 1745. [Incluidas: La mano en el bastidor, El fuego de fumadores, La rueda gigante, El burro, y El muelle con cadenas].
10. Puente sobre el río Avon (entre Sion Row, Clifton y Leigh Down, cerca de Bristol Hotwells, Inglaterra). William Bridges. 1793.
11. The Historical Monument of the American Republic (Springfield, Mass., EUA). Erasto Salisbury Field. 1877-1888.
12. Erasto Salisbury Field. 1877-1888.
13. Metropolis. Paul Citroen. 1923.
14. La Ville Contemporaine. (París, Francia). Le Corbusier. 1922.
15. La Città Nuova. Antonio Sant-Elia. 1913.
16. Monumento a la Tercera Internacional (Moscú, Rusia). Vladimir Tatlin. 1920.
17. Proyecto para Leningrado Pravda (Leningrado, Rusia). Alexander Vesnin y hermanos. 1923.
18. Rascacielos de vidrio y acero (Berlín, Alemania). Ludwig Mies van der Rohe. 1922.
19. Hospital Público (Canareggio, Venecia, Italia). Le Corbusier. 1950.
20. BBC Radio Headquarters (Londres, Inglaterra). Foster + Partners. 1982.
21. Millenium Tower (Tokio, Japón). Foster + Partners. 2000.
22. Torre Bicentenario (Pedregal 24, Colonia Molino del Rey, Ciudad de México). {OMA / Rem Koolhaas / LAR / Fernando Romero} 2010. (Cancelado).

NOTAS

1. Jonathan Glancey. *Lost Buildings: Demolished, Destroyed, Imagined, Reborn*. (New York, N.Y.: The Overlook Press, Peter Mayer Publishers, 2008).



V.3

La tienda departamental Schocken (Stuttgart, Alemania, 1926) de Erich Mendelsohn es un caso de edificio perdido demasiado pronto; el cual, a pesar de las protestas, fue demolido en 1960.



V.4

El Edificio Nuevo León, del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco del Arq. Mario Pani, (Ciudad de México, 1962) es un caso de edificio perdido por acto de la naturaleza durante el sismo de 8.1° Richter en 1985.

GLOSARIO

GLOSARIO

Todas las definiciones dentro de este glosario, fueron obtenidas del Diccionario de la Real Academia Española, vigesimotercera edición, 2014.

/ Abandono / de abandonar. (del fr. *abandonner*, y este del germ. **banna* ‘orden’). | 1. tr. Dejar solo algo o a alguien alejándose de ello o dejando de cuidarlo. | 3. tr. Dejar un lugar, apartarse de él.

/ Atmósfera. (del lat. cient. *atmosphæra*, y este del gr. *atmós* ‘vapor, aire’ y *sphaira* ‘esfera’). | 2. f. Aire contenido en una habitación u otro recinto. | 3. f. Espacio a que se extienden las influencias de alguien o algo, o ambiente que los rodea. | 4. f. Ambiente o clima favorable o adverso a alguien o a algo.

/ Ciclo. (del lat. *cyclus*, y este del gr. ‘círculo’, ‘rueda’). | 1. m. Período de tiempo que, acabado, se vuelve a contar de nuevo. | 2. m. Serie de fases por las que pasa un fenómeno periódico. | 3. m. Conjunto de una serie de fenómenos u operaciones que se repiten ordenadamente. | 4. m. Período de tiempo que incluye una serie de fenómenos característicos.

/ Construir / de construir. (del lat. *construere*). | 1. tr. Hacer de nueva planta una obra de arquitectura o ingeniería, un monumento o en general cualquier obra pública. | 2. tr. Hacer algo utilizando los elementos adecuados.

/ Crear / de creación. (del lat. *creatio*, *-onis*). | 1. tr. Producir algo de la nada. | 2. tr. Establecer, fundar, introducir por vez primera algo; hacerlo nacer o darle vida, en sentido figurado.

/ Decadencia / de decaer. (del lat. **decadere*, por *decidere* ‘caer’, ‘decaer’, conjug. c. caer). | 1. intr. Dicho de una persona o de una cosa: Ir a menos, perder alguna parte de las condiciones o propiedades que constituían su fuerza, bondad, importancia o valor.

/ Demolición / de demoler. (del lat. *demoliri*). | 1. tr. Deshacer, derribar, arruinar.

/ Derrumbe / de derrumbar. (del lat. **derupare*, de *rupes* ‘roca’). | 2. tr. Derribar, demoler una construcción o parte de ella. U. t. c. prnl.

/ Destrucción. (del lat. *destructio*, *-onis*). | 1. f. Acción y efecto de destruir o destruirse. | 2. f. Ruina, asolamiento, pérdida grande y casi irreparable.

/ Deterioro / de deteriorar. (del lat. *deteriorare*). | 1. tr. Hacer que algo o alguien pase a un peor estado o condición.

/ Devenir. (del fr. *devenir*, conjug. c. venir). | 1. intr. Llegar a ser. | 2. intr. p. us. Sobrevenir, suceder, acaecer. | 1. m. Fil. Realidad entendida como proceso o cambio continuo. | 2. m. Fil. Proceso mediante el cual se hace o llega a ser.

/ Eliminación / de eliminar. (del lat. *elimināre* ‘hacer salir’, ‘echar fuera’, de e- ‘e-’ y *limen*, *-inis* ‘umbral’). | 1. tr. Quitar o separar algo, prescindir de ello. | 4. tr. Matar, asesinar.

/ Espacio. (del lat. *spatium*). | 1. m. Extensión que contiene toda la materia existente. | 2. m. Parte de espacio ocupada por cada objeto material. | 3. m. Espacio exterior. | 4. m. Capacidad de un terreno o lugar.

/ Fin. (del lat. *finis*). | 1. m. Término, remate o consumación de algo. Era u. t. c. f. | 2. m. Límite, confín. Era u. t. c. f.

/ Historia. (Del lat. *historia*, y este del gr. *historía*). | 1. f. Narración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria, sean públicos o privados. | 2. f. Disciplina que estudia y narra cronológicamente los acontecimientos pasados. | 4. f. Conjunto de los sucesos o hechos políticos, sociales, económicos, culturales, etc., de un pueblo o de una nación. | 5. f. Conjunto de los acontecimientos ocurridos a alguien a lo largo de su vida o en un período de ella. | 6. f. Relación de cualquier aventura o suceso. He aquí la historia de este negocio. | 7. f. Narración inventada.

/ Identidad. (Del lat. tardío *identitas*, *-atis*, y este der. del lat. *idem* ‘el mismo’, ‘lo mismo’). | 2. f. Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás. | 3. f. Conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás. | 4. f. Hecho de ser alguien o algo el mismo que se supone o se busca.

/ Imagen. (del lat. *imago*, *-inis*). | 1. f. Figura, representación, semejanza y apariencia de algo. | 4. f. Ret. Recreación de la realidad a través de elementos imaginarios fundados en una intuición o visión del artista que debe ser descifrada.

/ Inicio / comienzo (de comenzar). | 1. m. Principio, origen y raíz de algo.

/ Intervención / de intervenir. (del lat. *intervenire*). | 9. tr. Hacer una operación quirúrgica. | 10. intr. Tomar parte en un asunto. | 14. intr. Sobrevenir, ocurrir, acontecer.

/ . Memoria. (del lat. *memoria*). | 1. f. Facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado. | 2. f. Recuerdo que se hace o aviso que se da de algo pasado. | 6. f. Monumento para recuerdo o gloria de algo.

/ . Muerte. (del lat. *mors, mortis*). | 1. f. Cesación o término de la vida. | 4. F. Destrucción, aniquilamiento, ruina.

/ . Nostalgia. (del lat. mod. *nostalgia*, y este del gr. *nóstos* 'regreso' y *-algía* '-algia'). | 1. f. Pena de verse ausente de la patria o de los deudos o amigos. | 2. f. Tristeza melancólica originada por el recuerdo de una dicha perdida.

/ . Obsolescencia / de obsoleto. (del lat. *obsoletus*). | 1. adj. Anticuado o inadecuado a las circunstancias, modas o necesidades actuales. | 2. adj. Dicho especialmente de una palabra: Que ha dejado de usarse.

/ . Ocupación / de ocupar. (del lat. *occupāre*). | 1. tr. Tomar posesión o apoderarse de un territorio, de un lugar, de un edificio, etc., invadiéndolo o instalándose en él. | 3. tr. Llenar un espacio o lugar. | 4. tr. Habitar una casa. | 11. prnl. Asumir la responsabilidad de un asunto, encargarse de él.

/ . Olvido. (de olvidar). | 1. m. Cesación de la memoria que se tenía. | 2. m. Cesación del afecto que se tenía.

/ . Percepción / de percibir. (el lat. *perceptio, -ōnis / percipere*). | 1. tr. Captar por uno de los sentidos las imágenes, impresiones o sensaciones externas. | 2. tr. Comprender o conocer algo. | 3. f. Sensación interior que resulta de una impresión material hecha en nuestros sentidos. | 4. f. Conocimiento, idea.

/ . Proceso. (del lat. *processus*). | 1. m. Acción de ir hacia delante. | 2. m. Transcurso del tiempo. | 3. m. Conjunto de las fases sucesivas de un fenómeno natural o de una operación artificial.

/ . Reciclar. | 1. tr. Someter un material usado a un proceso para que se pueda volver a utilizar. | 4. tr. Tecnol. Someter repetidamente una materia a un mismo ciclo, para ampliar o incrementar los efectos de este.

/ . Reconstrucción / de reconstruir. (Del lat. *reconstruire*, conjug. c. construir). | 1. tr. Volver a construir. | 2. tr. Unir, allegar, evocar recuerdos o ideas para completar el conocimiento de un hecho o el concepto de algo.

/ . Recuperación / de recuperar. (del lat. *recuperāre*). | 1. tr. Volver a tomar o adquirir lo que antes se tenía. | 2. tr. Volver a poner en servicio lo que ya estaba inservible. | 5. prnl. Volver en sí. | 6. prnl. Dicho de una persona o de una cosa: Volver a un estado de normalidad después de haber pasado por una situación difícil.

/ . Regeneración / de regenerar. (del lat. *regenerare*). | 1. tr. Dar nuevo ser a algo que degeneró, restablecerlo o mejorarlo. U. t. c. prnl. | 3. tr. Tecnol. Someter las materias desechadas a determinados tratamientos para su reutilización.

/ . Remodelación / de remodelar | (del fr. *remodeler*, y este del ingl. *to remodel*). | 1. tr. Reformar algo, modificando alguno de sus elementos, o variando su estructura.

/ . Ruina. (del lat. *ruina*, de *ruere* 'caer'). | 1. f. Acción de caer o destruirse algo. | 3. f. Destrozo, pérdida, decadencia y caimiento de una persona, familia, comunidad o Estado. | 5. f. pl. Restos de uno o más edificios arruinados.

/ . Sensación. (del lat. mediev. *sensatio, -onis*). | 1. f. Impresión que percibe un ser vivo cuando uno de sus órganos receptores es estimulado. | 2. f. Percepción psíquica de un hecho. | 3. f. Presentimiento de un hecho. | 4. f. Impresión fuerte, generalmente de sorpresa, producida en un grupo de personas por algo o alguien.

/ . Testimonio. (del lat. *testimonium*). | 1. m. Atestación o aseveración de algo. | 3. m. Prueba, justificación y comprobación de la certeza o verdad de algo.

/ . Tiempo (del lat. *tempus*). | 1. m. Duración de las cosas sujetas a mudanza. | 2. m. Magnitud física que permite ordenar la secuencia de los sucesos, estableciendo un pasado, un presente y un futuro, y cuya unidad en el sistema internacional es el segundo. | 3. m. Parte de la secuencia de los sucesos. | 5. m. estación (|| cada una de las cuatro partes del año). | 6. m. edad (|| tiempo vivido). | 7. m. edad (|| duración de una cosa). | 8. m. Oportunidad, ocasión o coyuntura de hacer algo. A su tiempo. Ahora no es tiempo. | 9. m. Espacio de tiempo disponible para la realización de algo. No tengo tiempo. | 10. m. Largo espacio de tiempo. Tiempo ha que no nos vemos. | 11. m. Cada uno de los actos sucesivos en que se divide la ejecución de algo; como ciertos ejercicios militares, las composiciones musicales, etc. | 12. m. Estado atmosférico. Hace buen tiempo.

/ . Vida. (del lat. *vita*). | 1. f. Fuerza o actividad esencial mediante la que obra el ser que la posee. | 9. f. Tiempo que transcurre desde el nacimiento de un ser hasta su muerte o hasta el presente. | 10. f. Duración de una cosa. | 17. f. Existencia después de la muerte.

REFERENCIAS

BIBLIOGRAFÍA

- Abramson, Daniel M. "Obsolescence and the Fate of Zlín". En: *Utopia of Modernity: Zlín*. Katrin Klingan y Kerstin Gust, ed. Berlin: Jovis Verlag, 2009.
- Auer, Gerhard. "Building Materials Are Artificial by Nature", en: Gerhard Auer, Ulrich Conrads, Gert Mattenklott, Werner Oechslin y Jan Pieper, eds. *Daidalos 56: Magie Der Werkstoffe I & II / Magic of Materials I & II*. London: Gordon+Breach Publishing, 1995.
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Boston, Mass.: Beacon Press, 1994.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Editorial Paidós, 2014.
- Bataille, Georges. *The Accursed Share, vol. 1*, trad. R. Hurley. New York: Zone Books, 1990.
- Bevan, Robert. *The Destruction of Memory: Architecture at War*. London: Reaktion Books, 2006.
- Böhme, Gernot. "Synästhesien", en: Gernot Böhme. *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2013.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. Nueva York: Basic, 2001.
- Brand, Stewart. *How Buildings Learn: What Happens After They Are Built*. Nueva York: Penguin Books, 1994.
- Brandi, Cesare. *Teoría de la Restauración*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- Brillembourg, Alfredo, Hubert Klumpner, Urban-Think-Tank, Chair of Architecture and Urban Design y ETH Zürich. *Torre David: Informal Vertical Communities*. Zürich: Lars Müller Publishers, 2013.
- Brouwer, Marianne. "Laying Bare". En: *Gordon Matta-Clark: Catálogo de exposición*. IVAM. Centro Julio González, Valencia, 1993.
- Brown Gilette, Jane. "On Her Own Terms". En: *Historic Preservation*. Noviembre 1992.
- Fuller R., Buckminster. *Nine Chains to the Moon*. Carbondale, Il.: Southern Illinois University Press, 1963.
- Cage, John. *Silence: Lectures and Writings by John Cage*. Hanover, N.H.: Wesleyan University Press, 1973.
- Careri, Francesco. *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2013.
- Carins, Stephen y Jane M. Jacobs. *Buildings Must Die: A Perverse View of Architecture*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2014.
- Cartier-Bresson, Henri. *Ver es un todo. Entrevistas y conversaciones. 1951-1998*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014.
- Caygill, Howard. *Walter Benjamin: The Colour of Experience*. London: Routledge, 1998.
- Choay, Françoise. *Alegría del patrimonio (L'Allégorie du patrimoine)*. María Bertrand Suazo, trad. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.
- Chtgheglov, Ivan (Gilles Ivain). "Formulaire pour un nouveau urbanisme", Internationale Situationniste, núm. 1, París, 1958. (Versión castellana: "Formulario para un nuevo urbanismo". En: *AAVV, Urbanismo situacionista*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006).
- Colean, Miles. "Renewing Our Cities". New York: Twentieth Century Fund, 1953. En: Robert A. Beauregard. *Voices of Decline: The Postwar Fate of US Cities*. Oxford: Blackwell, 1993.
- Connah, Roger. *How Architecture Got Its Hump*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2001.
- Crinson, Mark. "Urban Memory: An Introduction". En: *Urban Memory: History and Amnesia in the Modern City*. London: Routledge, 2005.
- Curl, James Stevens. *A Celebration of Death: An Introduction to Some of the Buildings, Monuments, and Settings of Funerary Architecture in the Western European Tradition*. London: B. T. Batsford, 1993.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche and Philosophy*. Hugh Tomlinson, trad. Nueva York: Columbia University Press, 2006.
- Derrida, Jacques. "Letter to Peter Eisenman". En: *Assemblage No. 12*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, Agosto 1990.
- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkley: University of California Press, 1948.
- De Hipona, San Agustín. *Confesiones*, Libro XI, capítulo 20. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1974. / Madrid: Editorial TECNOS, 2009.
- De Solà-Morales Rubio, Ignasi. "Terrain Vague". En: *Anyplace*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1995.
- Edensor, Tim. *Industrial Ruins: Space, Aesthetics and Materiality*. Oxford, UK: Berg Publishers, 2005.
- Endell, August. „Die Schönheit der großen Stadt“. Reimpreso en: *Vom Sehen. Texte, 1896-1925, über Architektur und „Die Schönheit der großen Stadt“*. Basel: Birkhäuser, 1995.
- Engels, Federico. *Contribución al problema de la vivienda*. Leipzig: Volkstaat. Mayo 1872 a enero de 1873. Publicado por vez primera en el periódico Volkstaat, núms. 51-53, 103 y 104, del 26 y 29 de junio, 3 de julio, 25 y 28 de diciembre de 1872; núms. 2, 3, 12, 13, 15 y 16 del 4 y 8 de enero, 8, 12, 19 y 22 de febrero de 1873 y en tres sobretiros aparte, publicados en Leipzig en 1872 y 1873.
- Eshel, Amir. "Layered Time: Ruins as Shattered Past, Ruins as Hope in Israeli and German Landscapes and Literature". En: Julia Hell y Andreas Schönle. *Ruins of Modernity*. Michigan: Duke University Press, 2010.
- Filarete [Antonio di Pietro Averlino]. *Trattato d'architettura (1461-63). Treatise on Architecture*. 2 vols. John R. Spencer, trad. New Haven: Yale University Press, 1965.
- Freire, Ernani y Sônia Lopes. "Parque das Ruínas: obra do tempo". AU, nº 78. 1998. En: Nivaldo Vieira De Andrade Junior. *La ruina como monumento y su valorización por la arquitectura contemporánea*. Universidade Federal da Bahía, Faculdade de Arquitetura, Salvador, Bahía, Brasil, 2010.
- Freud, Sigmund. *Civilization and Its Discontents*. London: Penguin, 2002.
- Fritsche, Peter. *Stranded in the Present: Modern Time and the Melancholy of History*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2010.

- Gilbert, Elizabeth. *Eat, Pray, Love*. Nueva York: Riverhead Books, 2006.
- Glancey Jonathan. *Lost Buildings: Demolished, Destroyed, Imagined, Reborn*. New York, N.Y.: The Overlook Press, Peter Mayer Publishers, 2008.
- Guzmán Urbiola A., Xavier. *Juan O’Gorman: Sus primeras casas funcionales*. Ciudad de México: CONACULTA, INBA, 2007.
- Guzmán Urbiola A., Xavier, Víctor Jiménez y Toyo Ito. *Casa O’Gorman, 1929*. Ciudad de México: CONACULTA, INBA, Editorial RM, 2014.
- Groák, Steven. *The Idea of a Building: Thought and Action in the Design and Production of Buildings*. London: E. & F. N. Spon, 1992.
- Groom, Amelia. *Time: Documents of Contemporary Art*. Cambridge, Mass.: The MIT Press / London: Whitechapel Gallery, 2011.
- Harbison, Robert. *Ruins and Fragments: Tales of Loss and Rediscovery*. London: Reaktion Books, 2015.
- Hayden, Dolores. *The Power of Place: Urban Landscapes as Public History*. Cambridge: The MIT Press, 1995.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Elements of the Philosophy of Right*. A. W. Wood, ed. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 1991.
- Heidegger, Martin. “MS I 1 2 46”: 1 4. 1 0. 1931. En: *Ludwig Wittgenstein – Culture and Value*. G.H. von Wright, ed. Oxford: Blackwell Publishing, 2002.
- Hell, Julia y Andreas Schönle, ed., Andreas Huyssen, Anthony Vidler, Vladimir Paperny, Svetlana Boym, Andreas Schönle, Russel A. Berman, Jonathan Bolton, Amir Eshel, Lucia Saks, Todd Samuel Presner, Jon Beasley-Murray, Daniel Herwitz, Rahul Mehrotra, Helmut Puff, Kerstin Barndt, George Steinmetz, Jonathan Veitch, Gustavo Verdesio, Alexander Regier, Tatiana Smoliarova, Johannes von Moltke, Eric Rentschler, Helen Petrovsky. *Ruins of Modernity*. Michigan: Duke University Press, 2010.
- Heráclito. “Pensamiento del moviismo Pánterai”. En: Platón. *Plato in Twelve Volumes*, Vol. 12. Fragmento 402a. Harold N. Fowler, trad. Cambridge, Mass.: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd., 1921. También se puede encontrar en este enlace: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=urn:cts:greekLit:tlg0059.tlg005.perseus-eng1:402a>
- Hernández Gálvez, Alejandro, et al. *Habla ciudad*. Ciudad de México: Arquine, 2014.
- Hugo, Victor-Marie. “Comité des Monuments inédits de la littérature, de la philosophie, des sciences et des arts, Cinquième séance, procès-verbaux”, 14 junio 1835. Citado en: Jean Mallion. *Victor Hugo et l’art architectural*. París: Presses Universitaires de France, 1962.
- _____. *Littérature et philosophie mêlées*. Edición crítica. 2 vols. James Anthony R.W. ed. 2 vols. París: Klincksieck, 1976.
- Huyssen, Andreas. “Authentic Ruins”. En: Julia Hell y Andreas Shönle, ed. *Ruins of Modernity*. Michigan: Duke University Press, 2010.
- Isozaki, Arata. *Introduction to Kojin Karatani, Architecture as Metaphor: Language, Number, Money*. Sabu Kohso, trad. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1995.
- Jackson, John Brinckerhoff. *The Necessity for Ruins*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1980.
- Jencks, Charles Alexander. *The Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy Editions, 1977; Nueva York: Rizzoli, 1997.
- Jiménez, Víctor. *Las casas de Juan O’Gorman para Frida Kahlo y Diego Rivera*. Madrid: Ministerio de Fomento, 1999.
- Koolhaas, Rem. “Junkspace”. En: *Espacio Basura*. Jorge Sainz, trad. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, Colección GGmínima, 2008.
- Koselleck, Reinhart. *The Practice of Conceptual History: Timing History, Spacing Concepts*. Todd Samuel Presner, trad. Stanford, CA: Stanford University Press, 2002.
- _____. *Aceleración, prognosis y secularización*. Valencia. Pre-textos, 2003.
- _____. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. New York: Columbia University Press, 2004.
- La Santa Biblia Antiguo Testamento. Libro Eclesiastes. Capítulo 3: Versículos 1-8.
- Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Nueva York: Oxford University Press, 2005.
- Leach, Neil. “9/11”. En: *Urban Memory: History and Amnesia in the Modern City*. London: Routledge, 2005.
- Lee, Pamela M. *Object To Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- Le Corbusier. *Towards a New Architecture (Vers une architecture)*. Paris: G. Cres, 1923). Mineola, New York: Dover Publications, 1986.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Donald Nicholson-Smith, trad. Oxford, U.K.: Blackwell Publishing, 1991.
- _____. *The Urban Revolution*. Robert Bononno, trad. Minnesota: University of Minnesota Press, 2003.
- Lerner, Jaime. *Urban Acupuncture. Celebrating Pinpricks of Change that Enrich City Life*. Washington, D.C.: Island Press, 2016.
- Lerup, Lars. *After the City*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000.
- Lynch, Kevin. *Echar a perder: Un análisis del deterioro*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- Mangabeira Unger, Roberto. *False Necessity: Anti-Necessitarian Social Theory in the Service of Radical Democracy*. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 1987.
- Mann Thomas. *The Magic Mountain: A Novel*. John E. Woods, trad. New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1995.
- _____. “La montaña mágica”. En: Sixto José Castro Rodríguez. *La trama del tiempo*. Vol. 32. Salamanca, España: Editorial San Esteban, 2002.

- Matta-Clark, Gordon. "Ant Arco Tecture, Proposal for Anarchitecture". Nueva York: Estate of Gordon Matta-Clark, 1974. En: *Gordon Matta-Clark: Catálogo de exposición*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006.
- Merleau-Ponty, Maurice. *In Praise of Philosophy*. Evanston: Northwestern University Press, 1963.
- _____. "Eye and Mind". En: *The Primacy of Perception*. Evanston, IL.: Northwestern University Press, 1964.
- _____. "El cine y la nueva psicología". En: *Sentido y sinsentido*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- _____. *The Phenomenology of Perception*. London: Routledge, Kegan & Paul, 1989.
- Montaner, Josep Maria. *Arquitectura y crítica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.
- Moure Cao, Gloria, Gordon Matta-Clark, Liza Bear, Bruce Jenkins y Judith Russi Kirshner. *Gordon Matta-Clark: Catálogo de exposición*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006.
- Nietzsche, Friedrich. *Thus Spoke Zarathustra*. W. Kaufmann, trad. London: Penguin, 1968.
- Norberg-Schulz, Thorvald Christian. *2001^a*.
- Pallasmaa, Juhani. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. West Sussex, England: Wiley-Academy, John Wiley & Sons, 2005.
- Panofsky, Erwin. "Et in Arcadia Ego: On the Conception of Transience in Poussin and Watteau", 1936. En: Raymond Klibansky y H. J. Paton ed. *Philosophy and History: Essays Presented to Ernst Cassirer*. New York: Harper and Row, 1963.
- Pèrec, Georges. *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos, 2001.
- Proudhon, Pierre-Joseph. *Qu'est-ce que la propriété? Ou Recherche sur le principe du Droit et du Gouvernement*. Paris: Librairie de Prévot. 1841. (Versión en español: Proudhon, Pierre-Joseph. *¿Qué es la propiedad? Investigaciones sobre el principio del derecho y del gobierno*. A. Gómez Pinilla, trad. Buenos Aires: Libros de Anarres. 2005.)
- Raqs Media Collective. "Plankton in the Sea: A Few Questions Regarding the Qualities of Time". En: Memory: Documents of Contemporary Art. Ian Farr, ed. (Cambridge, Mass.: The MIT Press / London: Whitechapel Gallery, 2011).
- Rasmussen, Steen Eller. *Experiencing architecture*, capítulo: "Hearing architecture". Cambridge, Mass.: The MIT Press. 1959. / La experiencia de la arquitectura, capítulo: "El sonido." Celeste Ediciones: Madrid, 2000.
- Rendell, Jane. *Art and Architecture: A Place Between*. London: IB Tauris, 2006.
- Rimpoché, Sogyal. *El libro tibetano de la vida y de la muerte*. Barcelona: Urano, 1994.
- Ruskin, John. *The Seven Lamps of Architecture*. Nueva York: Dover Publications, 1989.
- Shakespeare, William. *Henry IV. Part II, Scene III, Act I*. René Weis, ed. Oxford, U.K.: Oxford University Press, 1997.
- Smithson, Robert. "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey", publicado originalmente bajo el título "The Monuments of Passaic". En: *Artforum*, diciembre de 1967. New York, N.Y.: Artforum International Magazine, 1967. (Versión castellana: *Un recorrido por los monumentos de Passaic*, Nueva Jersey. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2006. pp. 19-20, 25-26).
- Spence, Michael. "La respuesta global a la crisis: efectividad". En: *La convergencia inevitable: El futuro del crecimiento económico en un mundo a varias velocidades*. Rebeca Gimeno, trad. España: Penguin Random House Grupo Editorial / Taurus, 2012.
- Spencer Churchill, Sir Winston Leonard. *Discurso de premiación para la Architectural Association. Audiencia nacional en el Parlamento inglés*. Citas de archivo. International Churchill Society. 1924 / 1943. Ver: <http://www.curtisbrown.co.uk/client/winston-churchill>
- Stokes, Adrian. "Smooth and rough". En: *The critical writings of Adrian Stokes*. Vol. II. Londres: Thames & Hudson, 1978.
- Tanizaki, Jun'ichirō. *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela, 2015.
- Till, Jeremy. *Architecture Depends*. Cambridge: The MIT Press, 2009.
- Tiqqun. "Tesis sobre la comunidad terrible". Capítulo 2: efectividad, inciso 18. En: *Tiqqun, Volume 2. Organe de liaison au sein du Parti Imaginaire, Zone d'Opacité Offensive*.
- Van der Pol, Bik. "Cities Disappear". En: *Ideals in Concrete: Exploring Central and Eastern Europe*. Cor Wagenaar, Mieke Dings, ed. Amsterdam: Fonds BKVB, 2004.
- Virilo Paul. *La estética de la desaparición*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1988.
- Van der Hoorn, Mélanie. *Indispensable Eyesores: An Anthropology of Undesired Buildings*. Oxford: Berghahn Books. 2009.
- Vidler, Anthony. "Ruines et Antiquités", *Journal des Arts, des sciences et de littérature*, 124, (20 Germinal, an 9), 62. En: Anthony Vidler. "The Paradoxes of Vandalism: Henri Grégoire and the Thermidorian Discourse on Historical Monuments", Essay 7. A su vez en: Jeremy D. Popkin y R.H. Popkin, ed. *The Abbé Grégoire and his World. International Archives of the History of Ideas, Archives internationales d'histoire des idées, vol. 169*. Dordrecht, The Netherlands/Norwell, Mass.: Kluwer Academic Publishers, 2000.
- _____. "The Paradoxes of Vandalism: Henri Grégoire and the Thermidorian Discourse on Historical Monuments". En: *The Scenes of the Street and Other Essays*. New York: The Monacelli Press, 2011.
- Wölfflin, Heinrich. *Gedanken zur Kunstgeschichte*. Basel: Benno Schwabe & Co., 1941.
- _____. "Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur". 1886. En: Joseph Gantner, ed. *Kleine Schriften*. Basel: Benno Schwabe & Co., 1946.
- _____. "Prolegomena to a Psychology of Architecture". En: Francis Mallgrave, Harry Ikonomou, Eleftherios Eleftherios, eds. *Empathy, Form and Space: Problems in German Aesthetics. 1873-1893*. Santa Monica, CA: Getty Centre for the History of Art and the Humanities, 1994.
- Zevi, Bruno. *Leer, escribir, hablar arquitectura*. España: Ediciones Apóstrofe, 1997.
- Zumthor, Peter. *Atmospheres: Architectural Environments – Surrounding Objects*. Basel: Birkhäuser, 2006.

TESIS

- Benítez Gómez, Nuria. *Constelaciones urbanas: Contribuciones al pensamiento arquitectónico desde y hacia el espacio colectivo*. Tesis de Licenciatura. Ciudad de México: Facultad de Arquitectura, UNAM, 2014.
- Bolaños Linares, Ronan. *La cuarta dimensión de la arquitectura: El tiempo como herramienta integral en el diseño arquitectónico*. Tesis de Doctorado. Barcelona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Universidad Politécnica de Cataluña, 2008.
- Fein, Zach. *The Aesthetic of Decay: Space, Time and Perception*. Tesis de Maestría, Cincinnati: Division of Research and Advanced Studies, School of Architecture and Interior Design, College of Design, Architecture, Art and Planning, University of Cincinnati. 2010-2011.
- Gonçalves, Artur Jorge de Jesús. *El análisis de ciclo de vida y su aplicación a la arquitectura y al urbanismo*. Trabajo desarrollado en la asignatura: Por una ciudad más sostenible. El planeamiento urbano frente al paradigma de la sostenibilidad. Doctorado en Ciudades, Periferias y Vitalidad Urbana. Madrid: ETSAM, 2004.
- Mendoza Morfín, Gonzalo. *Una suposición para (re)pensar lo pretérito de la ciudad*. Tesis de Licenciatura. Ciudad de México: Facultad de Arquitectura, UNAM, 2015.
- Romero Jiménez, Chrystyan. *Espacios pese a todo: Pulsión por la arquitectura al borde de la desaparición*. Tesis de Licenciatura. Ciudad de México: Facultad de Arquitectura, UNAM, 2014.
- Vázquez Calanchini, Miguel Ángel. *Mausoleo vertical para incinerados*. Tesis de Licenciatura. Ciudad de México: Escuela Mexicana de Arquitectura y Diseño Gráfico, Universidad La Salle, 2000.
- Villalobos Villanueva, Gabriel. *Intersticios: El espacio social entre la arquitectura y la instalación*. Tesis de Licenciatura. Ciudad de México: Facultad de Arquitectura, UNAM, 2011.

ARTÍCULOS DE REVISTAS

- Albertazzi, Liliana. “En busca de la memoria”. *Exit, imagen y cultura, Número 6: Arquitecturas ficticias: Fictitious Architecture*. Madrid: Olivares y Asociados, S.L., 2000.
- Böhme, Gernot. “Encountering Atmospheres: A Reflection on the Concept of Atmosphere in the Work of Juhani Pallasmaa and Peter Zumthor”. *OASE Journal for Architecture #91*. Klaske Havik, Hans Teerds y Gus Tielens, ed. Rotterdam: nai010 Publishers, 2013, 99.
- Bohr, Douglas. “Picture Show”. *Exit, imagen y cultura. Número 6: Arquitecturas ficticias / Fictitious Architecture*. Madrid: Olivares y Asociados, S.L., 2000.

- Kirshner, Judith Russi. “Non-uments”. *Artforum, October 1985*. New York, N.Y.: Artforum International Magazine, 1985, 389.
- Koolhaas, Rem. “Junkspace”. *No. 100. October (Obsolescence. A Special Issue)*. Junio de 2002, 175-190.
- Martínez López, Miguel. “El Movimiento de Okupaciones: Contracultura Urbana y Dinámicas Alter-Globalización”. *Revista de estudios de juventud*. Núm 76, capítulo 12. Madrid: Secretaría de Estado de Servicios Sociales e Igualdad. Instituto de la juventud (INJUVE). Marzo 2007.
- Panofsky, Erwin, Jaś Elsner, y Katharina Lorenz, trad. “On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts”. *Critical Inquiry*, 38, No.3, Spring 2012, 472.
- Richards, James Maude. “The Functional Tradition as Shown in Early Industrial Buildings”. *The Architectural Review*. Londres: EMAP Publishing Limited, julio 1957.
- Riegl, Alois. “The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin”. *Oppositions* 25. Kurt W. Forster y Dianen Ghirardo, trad. New York: The Institute for Architecture and Urban Studies, Fall 1982, 71.

DICCIONARIOS

- Casares, Julio. *Diccionario Ideológico de la Lengua Española*. Barcelona: Gustavo Gili, 1959.
- Corominas, Joan. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispano*. España, 1991.
- Diccionario de la Real Academia Española*, vigesimocuarta edición. Madrid: Real Academia Española, 2014.
- Diccionario Enciclopédico Vox. 1*. Larousse Editorial, 2009.
- Diccionario Manual de la Lengua Española Vox*. Larousse Editorial, 2007.
- Kernerman, Ilan J. *English Learners' Dictionary*. Tel-Aviv/París: Dictionaries Ltd. / Assimil Kernerman. 2009.
- Viollet-Le-Duc, Eugène Emmanuel. “Restauration”. En: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, vol. 8. Paris: B. Bance (A. Morel), 1854-1868.

POESÍA

- Borges, Jorge Luis. “Límites”. En: *Jorge Luis Borges: Obras Completas*. Buenos Aires, Argentina: Emecé, 1974.
- Cortázar, Julio. “Manera sencillísima de destruir una ciudad”. En: *La vuelta al día en ochenta mundos*, vol. I. Argentina: Siglo XXI Editores, 1967.
- Vallejo, César. “No vive ya nadie”. En: *Poesía completa*. Madrid: Ediciones AKAL, 2005.
- _____. “Las ventanas se han estremecido...”. En: *Poesía completa*. Madrid: Ediciones AKAL, 2005.

DOCUMENTOS

- Celadyn, Waclaw. *Durability of Buildings and Sustainable Architecture*. T.T., 7-A, 2014.
- Einar Larsen, Knut, ed. *Nara Conference on Authenticity*, (Artículos 7 y 13). Japón: UNESCO, ICCROM, ICOMOS, 1994.
- ICOMOS. *Carta de Venecia [Carta internacional sobre la conservación y la restauración de monumentos y de conjuntos histórico-artísticos]. II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos*. Venecia: CIAM, 1964.
- Korosec-Serfaty, Perla. *Appropriation of space. Proceedings of the Strasbourg conference. LAPC-3*. Strasbourg-Lovaine La Neuve: CIACO. 1976.
- Matta-Clark, Gordon. *Carta a Harold Stern*. Department of Real Estate, Nueva York: Estate of Gordon Matta-Clark, 10 de julio de 1971.
- Monjo Carrió, J. *Durabilidad vs Vulnerabilidad. Informes de la Construcción, Vol. 59, 507*, julio-septiembre 2007.
- Larios Villalta, Carlos Rudy. *Manual de criterios de restauración para la arquitectura prehispánica. Programa de Desarrollo de Petén para la Conservación de la Reserva de la Biósfera Maya*. Ministerio de Ambiente y Recursos Naturales/Instituto de Antropología e Historia, Guatemala: Mayo-Julio 2009.
- Scwanhäußer, Anja. *Berlin Capitalism: The Spirit of Urban Scenes*. Berlin: Humboldt Universität zu Berlin, Department of European Ethnology, 2014.
- UNESCO, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. *Patrimonio Cultural Inmaterial: ¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial?* París: UNESCO - Section of Intangible Cultural Heritage (CLT/CEH/ITH). Consultado el 18 de marzo de 2016. <http://www.unesco.org/culture/ich/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003>

CONFERENCIAS

- Eno, Brian. “Teleconferencia por computadora, sobre diseño”. Presentado en: Brand, Stewart. *How Buildings Learn: What Happens After They're Built*. Nueva York: Penguin Books. 1994.
- Lerner, Jaime. “Acupuntura Urbana”. Presentado en: *TEDxBuenosAires*. 4 agosto 2009.
- Maris Casal, Stella. “The Adaptive Re-use of Buildings: Remembrance or Oblivion?”, en: *Place – Memory – Meaning: Preserving Intangible Values in Monument and Sites, Sub-theme B: Impact of change and diverse perceptions, Section B1: Changing use and spirit of places*. Argentina, Presentado en: ICOMOS: 14ª Asamblea General y Simposium Científico. Victoria Falls, Zimbabwe, 27-31 de octubre de 2003. Consultado el 18 de marzo de 2016. http://www.icomos.org/victoriafalls2003/home_spa.htm
- Scwanhäußer, Anja. “Flyer Spaces / Techno Scene: Field Research on Urban Formations in Berlin”. Presentado en: *Making Meaning, Making Music*. 13th Bienale IASPM. Roma: Sapienza – Università di Roma, 2005.
- Trigg, Dylan. *Architecture and Nostalgia in the Age of Ruin*. Presentado en: Departamento de Arquitectura de la Universidad de Bath. Bath, Sommerset, U.K.: Philosophy Department, University of Sussex. 15 de enero del 2010.

ENTREVISTAS

- Bear, Liza. “Entrevista con Gordon Matta-Clark”. En: “Splitting: The Humphrey Street House”. 34-37. *Avalanche Magazine*. December 1974.
- _____. “Entrevista radiofónica con Gordon Matta-Clark: Dilemas”. WBAI-FM Nueva York: marzo 1976. En: Gloria Moure, et al. *Gordon Matta-Clark: Catálogo de exposición*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006.
- Russi Kirshner, Judith. “Entrevista con Gordon Matta-Clark”. Febrero 1978. En: Gloria Moure, et al. *Gordon Matta-Clark: Catálogo de exposición*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006.
- Simon, Joan. “Entrevista con Les Levine”. En: Mary Jane Jacob ed. *Gordon Matta-Clark: A Retrospective*. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1985.
- Wall, Donald. “Disecciones de edificios de Gordon Matta-Clark: Entrevista de Donald Wall”, *Arts Magazine*, mayo de 1976. 74-79. En: Gloria Moure et al. *Gordon Matta-Clark: Catálogo de exposición*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006.

BLOG

De Graaf, Reinier. "After Puit-Igoe". Cita en nota de periódico. 15 de julio de 1972. *The Blog, Huffington Post*. Nueva York; Huffington Post, 2 octubre 2015. Consultado el 23 de mayo de 2016. http://www.huffingtonpost.com/reinier-de-graaf/after-puit-igoe_b_8220592.html

Dowell, Gregory. "Memory and Identity: Destruction and Rebuilding". *The building bloc(k) blog*, USA, 2008. Consultado el 2 de septiembre de 2015. <https://thebldgblock.wordpress.com/2008/06/05/memory-and-identity-destruction-and-rebuilding-gregory-dowell/>

PÁGINAS WEB

García Clancini, Néstor. Diálogo con Fiamma Montezeño: "Cómo dejó de ser Tijuana laboratorio de la posmodernidad". 7 de septiembre de 2008. Consultada el 10 de mayo de 2016. www.nestorgarciacanclini.net/index.php/entrevistas/133-como-dejo-de-ser-tijuanafiamma-

Martínez López, Miguel. *Conflictos urbanos y movimiento contracultural*. Consultada el 10 de mayo de 2016. <http://biblioteca.salamandra.edu.co/libros/Martinez Lopez, Miguel - Conflictos urbanos y movimiento contracultural.htm>

OMA. *Office for Metropolitan Architecture*. 2012. Consultada el 24 de abril de 2016. <http://www.oma.eu>

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. *ABK: Programa de Arquitectura*. Stuttgart, Alemania: Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, 2015. Consultada el 12 de septiembre de 2015. <http://www.abk-stuttgart.de/studium/studienangebote/architektur.html>

Torres, Paloma. *Paloma Torres. Artista Visual*. Consultada el 23 de mayo de 2016. <http://palomatorres.com/s/>

United Nations Habitat. *Housing & slum upgrading. Urban Themes*. Nairobi, Kenya: United Nations Human Settlements Programme. Consultada el 11 de mayo de 2016. http://unhabitat.org/urban-themes/housing-slum-upgrading/?noredirect=en_US

IMÁGENES

PORTADA

IMÁGEN 1: [Fotografía de Gordon Matta-Clark]. Circus, or The Caribbean Orange. Blanco y negro. 20.32 x 24.77 cm). The Estate of Gordon Matta-Clark. 1978.
En: <https://paddle8.com/work/gordon-matta-clark/14768-Circus-or-The-Caribbean-Orange/>

0. INTRODUCCIÓN

IMÁGEN 0.1 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. Top-up, Bottom-down. Mesa vista de frente. Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Stuttgart, Alemania. 27 de junio de 2015.

IMÁGEN 0.2 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. Top-up, Bottom-down. Top-up close-up, del uso de la mesa. Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Stuttgart, Alemania. 27 de junio de 2015.

IMÁGEN 0.3 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. Top-up, Bottom-down. This is a bench, you can sit here, uso de la banca. Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Stuttgart, Alemania. 27 de junio de 2015.

IMÁGEN 0.4 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. Top-up, Bottom-down. Bottom-down close-up, uso del descansa pies. Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Stuttgart, Alemania. 27 de junio de 2015.

IMÁGEN 0.5 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. Destroy Lamp. Fotografía previo al inicio del ejercicio. Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Stuttgart, Alemania. 23 de junio de 2015.

IMÁGEN 0.6 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. Destroy Lamp. Fotografía posterior al ejercicio. Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Stuttgart, Alemania. 7 de julio de 2015.

I. VIDA DE LA ARQUITECTURA: INICIO

IMAGEN I.1 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. Grupo de casas en descuido. Sintra, Portugal. 29 de Julio de 2015.

IMÁGEN I.2 | [Fotografía de Olivo Barbieri]. Site Specific: Mexico City 11.
En: <http://www.olivobarbieri.it/>

IMÁGEN I.3 | [Fotografía de Olivo Barbieri]. Site Specific: Detroit. 10-07.
En: <http://www.olivobarbieri.it/>

IMÁGEN I.4 | [Fotografía de Matthias Hacker]. Decay 99.
En: <http://matthiashaker.com/?gallery=architecture#>

IMÁGEN I.5 | [Fotografía de Matthias Hacker]. Decay 101.
En: <http://matthiashaker.com/?gallery=architecture#>

IMÁGEN I.6 | [Fotografía de Matthias Hacker]. No More Preaching - No More Prayers. Decay 89. En: <http://matthiashaker.com/?gallery=architecture#>

IMÁGEN I.7 | [Fotografía de Matthias Hacker]. Enjoy the Show. Decay 116.
En: <http://matthiashaker.com/?gallery=architecture#>

IMÁGEN I.8 | [Fotografía de Matthias Hacker]. Leaving the Past. Decay 91.
En: <http://matthiashaker.com/?gallery=architecture#>

IMÁGEN I.9 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. Sillas encontradas en salón de proyecciones. Interior de la Casa del Fascio. Conjunto de Campochiaro, Eleousa, Rodas, Grecia. 4 de mayo de 2015.

IMÁGEN I.10 | [Fotografía de Ed Magdziak]. Skyline de Nueva York. En: [http://www.youdontknowjersey.com/2011/09/the-world-trade-center-remembered-through-pictures/#!prettyPhoto\[gallery\]/11/](http://www.youdontknowjersey.com/2011/09/the-world-trade-center-remembered-through-pictures/#!prettyPhoto[gallery]/11/)

IMÁGEN I.11 | [Fotografía de Gulnara Samoilova / AP Photo]. World Trade Center. 2001. En: http://www.pressofatlanticcity.com/townnews/building_industry/ernest-cooney-we-monitored-and-taped-the-world-trade-center/article_8171fdfe-75f8-11e6-a4f3-cf14c52fc714.html

IMÁGEN I.12 | [Fotografía de Gordon Matta-Clark]. Anarchitecture. Vista de las Torres Gemelas del World Trade Center, Nueva York, Nueva York. Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal/Canadian Centre for Architecture, Montréal, Gift of the Estate of Gordon Matta-Clark. World Trade Center. 1974. Número de Referencia: PH2002:0049
En: http://www.cca.qc.ca/en/search?page=2&_id=1476672443934&query=Gordon+Matta+Clark&filters=%7B%22forms_collection_library_bookstore%22%3A%5B%22photography%22%5D%2C%22people_collection%22%3A%5B%22Gordon+Matta-Clark%22%5D%7D&lb_url=%2Fen%2Flightbox%2Fsearch%2Fsummary%2Fcollection_153%2Fobject%2F354882

IMÁGEN I.13 | [Fotografía de Getty Images]. Frauenkirche y el pedestal vacío para una estatua de Martín Lutero en 1946 y 2015. Dresden, Alemania. Reconstrucción en 2005.
En: <http://www.mirror.co.uk/news/gallery/dresden-after-bombings-1945-2015-5156177>

IMÁGEN I.14 | [Fotografía de Creative Commons]. Frauenkirche. Dresden, Alemania. 2005. En: <http://www.travelalltogether.com/wp-content/uploads/2014/05/Germany-Dresden-Frauenkirche.jpg>

IMÁGEN I.15 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. Interior de la casa de descanso de Benito Mussolini con mensajes de visitantes de todo el mundo. Rodas, Grecia. 4 de mayo de 2015.

IMÁGEN I.16 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. Exposición "Europa: pasajes de invierno", de Florentino Díaz. La instalación estaba conformada de materiales de demolición, representa una construcción de un sólo piso donde no deja de caer lluvia. Se trata de historias sobre la felicidad ajena caída en olvido, sobre la fragilidad de nuestra existencia y de la inconsistencia de la memoria, individual y colectiva. Comisariada por Carlota Álvarez Basso para el programa de intervenciones Abierto x Obras en el Matadero de Madrid, España. Rodas, Grecia. julio de 2015.

IMÁGEN I.17 | [Fotografía de Christopher Payne]. Espiritu, de la serie: Asylum.
En: Christopher PAYNE. Asylum: Inside the Closed World of State Mental Hospitals. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2009. También en: <http://lomographicsociety.tumblr.com/post/139148023217/treasures-worth-saving-an-interview-with>

IMÁGEN I.18 | [Fotografía de Matthias Haker]. Decay 69.
En: <http://matthiashaker.de/wp-content/uploads/2013/10/decay69.jpg>

II. DEVENIMIENTO DE LA ARQUITECTURA: PROCESOS

IMÁGEN II.1 | [Fotografía de Kacper Kowalski]. Vista sobre un campo de papas. 2012.
En: <http://www.kacperkowalski.pl/gallery/tracklog/details/2>

IMÁGEN II.2 | [Fotografía de Pablo López Luz]. Serie: Terrazo. 2006.
En: <http://scienceblogs.com/illconsidered/files/2015/08/Urban-Animal-Sprawling-City-web.jpg>

IMÁGEN II.3 | [Fotografía de Kacper Kowalski/Panos]. Una grúa anaranjada cambia los desechos del proceso de producción de sal en la planta química de Inowroclawskie Zakłady Chemiczne Soda Matwy. Toxic Beauty. 2013. En: <http://www.hopesandfears.com/hopes/culture/art/168833-toxic-beauty>

IMÁGEN II.4 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. Vista hacia la entrada del pozo iniciático. Palácio da Regaleira. Sintra, Portugal. 29 de Julio de 2015.

IMÁGEN II.5 | [Fotografía de Matthias Haker]. A Bed of Moss.
En: <https://500px.com/photo/17788211/a-bed-of-moss-by-matthias-haker>

IMÁGEN II.6 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. Ruinas restauradas del templo de Karnak con vista de las columnas y el obelisco de Hatshepsut al fondo. Cairo, Egipto. 29 de marzo de 2015.

IMÁGEN II.7 | [Fotografías de Wakefield Architects]. Carlo Scarpa. Cimitero Brion, San Vito di Altivole, Italia. En: https://wakefieldarchitects.files.wordpress.com/2014/02/dscn3253_edited.jpg

IMÁGEN II.8 | [Fotografías de Wakefield Architects]. Carlo Scarpa. Cimitero Brion, San Vito di Altivole, Italia. En: https://wakefieldarchitects.files.wordpress.com/2014/02/dscn3252_edited.jpg

IMÁGEN II.9 | [Fotografías de Wakefield Architects]. Carlo Scarpa. Cimitero Brion, San Vito di Altivole, Italia. En: https://wakefieldarchitects.files.wordpress.com/2014/02/dscn3277_edited.jpg

IMÁGEN II.10 | [Fotografías de Wakefield Architects]. Carlo Scarpa. Cimitero Brion, San Vito di Altivole, Italia. En: https://wakefieldarchitects.files.wordpress.com/2014/02/dscn3283_edited.jpg

IMÁGEN II.11 | [Fotografía de Margherita Spiluttini]. Fachada. Las canaletas metálicas empotradas en el techo son cuidadosamente perforadas para permitir el drenaje y la oxidación en un patrón a través de la fachada. Studio Rémy Zaugg. Herzog & de Meuron. 1995. En: <http://www.subtilitas.site/post/132624651814/herzog-de-meuron-studio-for-r%C3%A9my-zaugg>

IMÁGEN II.12 | [Fotografía de Severin Kuhn]. Detalle de muro y vegetación. Renovación y extensión de la Oskar Reinhart Collection. /1995-1998). Gigon & Guyer. Película: Severin Kuhn. 2011 En: <https://vimeo.com/89036950>

IMÁGEN II.13 | [Fotografía de Severin Kuhn]. Renovación y extensión de la Oskar Reinhart Collection. /1995-1998). Gigon & Guyer. Película: Severin Kuhn. 2011 En: <https://vimeo.com/89036950>

IMÁGEN II.14 | [Fotografía de Margherita Spiluttini]. Detalle fachada. Studio Rémy Zaugg. Herzog & De Meuron. 1995. En: <http://www.subtilitas.site/post/132624651814/herzog-de-meuron-studio-for-r%C3%A9my-zaugg>

IMÁGEN II.15 | [Fotografía de Eugeni Bach]. Vista lateral del edificio. Ricola-Europe SA, P+S Building. 1996. Brunstatt/Mulhouse, Alemania. Es un acercamiento muy similar al que Herzog & De Meuron utilizaran para el edificio del Studio Rémy Zaugg en 1995. En: <http://hicarquitectura.com/2014/05/aeb-10-herzog-de-meuron-ricola-mulhouse/>

IMÁGEN II.16 | [Fotografía de Eugeni Bach]. Detalle de la pátina del tiempo sobre la fachada lateral. Ricola-Europe SA, P+S Building. 1996. Brunstatt/Mulhouse, Alemania. En: http://hicarquitectura.com/wp-content/uploads/2014/02/Bach_4694_2.jpg

IMÁGEN II.17 | [Fotografía de Onnis Luque]. Tácticas de apropiación. USF DF. 2014. En: <http://www.pulsodf.com.mx/administradores-de-condominios-deberan-tomar-curso/>

IMÁGEN II.18 | [Foto de Juan Carlos Calanchini González Cos]. Detalle de fachada lateral de casa habitación con intervención de artista visual, mientras inicia una construcción en el terreno de junto. Barrio de Kalamaja, Tallín, Estonia. Abril 2015.

IMÁGEN II.19 | [Foto de Autor desconocido]. Light House. All Zone. Bangkok, Tailandia. En: <http://inhabitat.com/allzone-micro-dwellings-are-affordable-housing-cubes-erected-in-abandoned-towers/>

IMÁGEN II.20 | [Foto de Autor desconocido]. Light House. All Zone. Bangkok, Tailandia. En: <http://inhabitat.com/allzone-micro-dwellings-are-affordable-housing-cubes-erected-in-abandoned-towers/>

IMÁGEN II.21 | [Foto de Autor desconocido]. Light House. All Zone. Bangkok, Tailandia. En: <http://inhabitat.com/allzone-micro-dwellings-are-affordable-housing-cubes-erected-in-abandoned-towers/>

IMÁGEN II.22 | [Foto de Autor desconocido]. Light House. All Zone. Bangkok, Tailandia. En: <https://www.dezeen.com/2015/10/07/micro-dwelling-allzone-abandoned-towers-parasites-chicago-architecture-biennial-2015/>

IMÁGEN I.23 | [Fotografía de Mario Jesús Gaspar Covarrubias]. Azotea de la Normal de Maestros. Arq. Mario Pani Darqui. Perote, Veracruz, México. En: <https://efacico.wordpress.com/2014/01/10/simbolo-educativo-mexicano-la-abandonada-normal-de-perote/>

IMÁGEN I.24 | [Fotografía de Pete R.]. Azotea del edificio abandonado Sathorn. Bangkok, Tailandia. 2015. En: <http://blog.bucketlistly.com/post/119360613927/sathorn-abandoned-building-bangkok-thailand>

IMÁGEN II.25 | [Fotografía de Alejandro Cegarra]. Niño andando en bicicleta en los pisos inferiores que rodean el atrio principal. Torre David. Caracas, Venezuela. 2014. En: <http://architizer.com/blog/alejandro-cegarras-photos-offer-an-intimate-glimpse-of-life-inside-the-torre-david/>

IMÁGEN II.26 | [Fotografía de Zaickz Moz]. Sin título. Cortesía del fotógrafo. 2015.

IMÁGEN II.27 | [Fotografía de Ramiro Chaves]. Condominio Insurgentes 300. En: <https://welovetequilaanddf.wordpress.com/2011/12/14/condominio-insurgentes-el-misterio-del-abandono/>

IMÁGEN II.28 | [Fotografía de Marcos Betanzos]. Interior de un local. Condominio Insurgentes 300. 2015. En: <http://letrasexplicitas.com/insurgentes-300/>

IMÁGEN II.29 | [Fotografía de Marcos Betanzos]. Vista desde un pasillo principal. Condominio Insurgentes 300. 2015. En: <http://letrasexplicitas.com/insurgentes-300/>

IMÁGEN II.30 | [Fotografía de Marcos Betanzos]. Vista de una sección de los estacionamientos inundados y con automóviles abandonados. Condominio Insurgentes 300. 2015. En: <http://letrasexplicitas.com/insurgentes-300/>

IMÁGEN II.31 | [Fotografía de Zaickz Moz]. Sin título. Cortesía del fotógrafo. 2015.

IMÁGEN II.32 | [Fotografía de John Davies]. Swansea Castle + BT Tower. Swansea. 2000. En: <http://www.johndavies.uk.com/swa-cas.htm>

IMÁGEN II.33 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. Terrain vague a un costado de casa de madera, el cual podría ser utilizado para otro fin, pero lleva mucho tiempo en abandono. Barrio de Kalamaja, Tallín, Estonia. Abril de 2015.

IMÁGEN II.34 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. Dock abandonado en el puerto de Liverpool, Inglaterra. Liverpool, Inglaterra. 27 de diciembre de 2014.

IMÁGEN II.35 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. Vista de una sección del Parco Dora. Torino, Italia. 23 de mayo de 2015.

IMÁGEN II.36 | [Fotografía de Thomas Jorion]. Fukatsu Apartments. Japón. En: http://i-cms.journaldesfemmes.com/image_cms/original/2292331-l-art-a-portee-de-tous.jpg

IMÁGEN II.37 | [Fotografía de Thomas Jorion]. Splendore. Italy. 2011. En: <http://www.yellowtrace.com.au/stories-on-design-empty-and-abandoned-buildings/>

III. MUERTE DE LA ARQUITECTURA: FIN

IMÁGEN III.1 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. Casa abandonada y tapiada. Mérida, Yucatán, México. 30 de abril de 2016.

IMÁGEN III.2 | [Fotografía de Bettmann/CORBIS/Harvard University]. Fotografía aérea del Pruitt-Igoe Housing Project. 1956. En: <http://blog.asf.or.id/2016/05/mitos-pruitt-igoe-sejarah-dan-latar-belakang/>

IMÁGEN III.3 | [Fotografía de Pruitt-Igoe Myth Press Material]. Material de archivo de las torres siendo demolidas en 1972. En: <http://financingcities.ifmr.co.in/blog/2014/02/03/the-pruitt-igoe-myth-of-public-housing/>

IMÁGEN III.4 | [Fotografía de Autor desconocido/Stavros Martinos/Tumblr_mr0d0e1GeG1qisqj3o1_1280]. La Villa Savoye de Le Corbusier como un granero de vacas con paja dentro. Fotografía tomada por un soldado alemán durante la Segunda Guerra Mundial. 1950. En: <http://sharplinesoldtimes.blogspot.mx/2014/09/found-and-lost.html>

IMÁGEN III.5 | [Fotografía de Jonas Bendiksen / Magnum Photos]. Las colinas del 'Barrio El Valle' en Caracas, Venezuela. En: [http://www.magnumphotos-commercial.com/photography/jonas-bendiksen/special-projects/the-places-we-live#!prettyPhoto\[pp_gal\]/38/](http://www.magnumphotos-commercial.com/photography/jonas-bendiksen/special-projects/the-places-we-live#!prettyPhoto[pp_gal]/38/)

IMÁGEN III.6 | [Fotografía de Jonas Bendiksen / Magnum Photos]. Fachada de edificio en 'Barrio 23 de Enero' en Caracas, Venezuela. En: [http://www.magnumphotos-commercial.com/photography/jonas-bendiksen/special-projects/the-places-we-live#!prettyPhoto\[pp_gal\]/37/](http://www.magnumphotos-commercial.com/photography/jonas-bendiksen/special-projects/the-places-we-live#!prettyPhoto[pp_gal]/37/)

IMÁGEN III.7 | [Fotografía de Iwaan Baan]. Fachada principal. Torre David, Caracas Venezuela. En: <http://www.dequalized.com/post/30657944154/why-should-the-majority-of-the-poor-in-countries>

IMÁGEN III.8 | [Fotografía de Alejandro Cegarra]. Edificio A, Torre David. Caracas, Venezuela. 2014. En: <http://www.burnmagazine.org/wp-content/uploads/2014/08/TowerOfDavid-1.jpg>

IMÁGEN III.9 | [Fotografía de Alejandro Cegarra]. Vista de una de las fachadas. Del lado derecho los departamentos improvisados y los puentes que conectan con el otro volumen de la torre. Torre David, Caracas, Venezuela. 2014. En: <http://www.cvltnation.com/tower-of-david-the-worlds-tallest-squat-dynamic-photo-essay/>

IMÁGEN III.10 | [Fotografía de Alejandro Cegarra]. Vista de la Torre David hacia arriba, en donde aparece un niño sonriendo a la cámara. Torre David, Caracas, Venezuela. 2014. <http://www.aljazeera.com/indepth/features/2015/12/venezuela-tower-neglect-151204041650029.html>

IMÁGEN III.11 | [Fotografía de Iwaan Baan]. Atrio hacia arriba. Torre David, Caracas, Venezuela. En: <http://www.archdaily.com/530345/urban-think-tank-responds-to-the-forced- eviction-of-torre-david-residents>

IMÁGEN III.12 | [Fotografía de Iwaan Baan]. Making it Work. Piso 28. Torre David, Caracas, Venezuela. En: http://thestockholmreview.blogspot.mx/2015_05_01_archive.html

IMÁGEN III.13 | [Fotografía de Alejandro Cegarra]. Dentro de la vivienda de una familia. Torre David, Caracas Venezuela. En: <http://architizer.com/blog/alejandro-cegarras-photos-offer-an-intimate-glimpse-of-life-inside-the-torre-david/>

IMÁGEN III.14 | [Fotografía de Rene Burri]. Villa Savoye. Fotografía posterior a ser encontrada después de la Segunda Guerra Mundial, en estado de deterioro. Poissy, Francia. 1959. En: http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult_VPage&STID=2S5RYDY3GVLE

IMÁGEN III.15 | [Fotografía de Darren Bradley]. Villa Savoye, Poissy, Francia. 2003. En: <http://www.archdaily.com/574981/material-masters-le-corbusier-s-love-for-concrete>

IMÁGEN III.16 | [Fotografía de Xavier Delory]. Elevación N.O., Villa Savoye, Poissy, Francia. 2014. En: <http://www.xavierdelory.com/blank-k71rl>

IMÁGEN III.17 | [Fotografía de Museo Casa Estudio Diego Rivera]. Casa Juan O’Gorman. 1932. En: <http://www.archdaily.mx/mx/626495/clasicos-de-arquitectura-casa-ogorman-juan-ogorman/5216438be8e44e4ee300014c>

IMÁGEN III.18 | [Fotografía de Paul L.]. Casa Estudio Diego Rivera-Frida Kahlo. En: https://www.yelp.ca/biz_photos/museo-casa-estudio-diego-rivera-m%C3%A9xico?select=9KUZnh4bWD7A-tn5im4Q1w

IMÁGEN III.19 | [Fotografía de Paul L.]. Casa Estudio Diego Rivera-Frida Kahlo 2. En: https://www.yelp.com/biz_photos/museo-casa-estudio-diego-rivera-m%C3%A9xico?select=8rfC-GGbCJ9Ja1LhXNleffQ

IMÁGEN III.20 | [Fotografía de Iwaan Baan]. Ningbo Museum. Wang Shu. En: <https://nicolacheungyoung.com/2012/08/02/more-surprises-in-ningbo/>

IMÁGEN III.21 | [Fotografía de Alejandro Espinoza]. Estación de Oficios. Baja California. TAC. En: <http://www.archdaily.mx/mx/02-355288/reciclaje-de-materiales-en-mexico-estacion-de-oficios-el-porvenir/535918d3c07a80db4500000b>

IMÁGEN III.22 | [Fotografía de Gordon Matta-Clark]. Splitting [Exterior]. 1974. En: <http://exeuntmagazine.com/wp-content/uploads/2.-Pioneers-Gordon-Matta-Clark-Splitting.jpg>

IMÁGEN III.23 | [Fotografía de Gordon Matta-Clark]. Deconstructing Reality. En: <https://dprbcn.wordpress.com/2012/01/26/gordon-matta-clark/>

IMÁGEN III.24 | [Fotografía de Gordon Matta-Clark]. Conical Intersect. París, Francia. 1975. En: <http://slcvisualresources.tumblr.com/post/70810788679/gordon-matta-clark-conical-intersect-near-the>

IMÁGEN III.25 | [Fotografía de Gordon Matta-Clark]. Conical Intersect, Paris, Francia. 1975. En: https://cici4080.files.wordpress.com/2013/09/sfmma_3131.jpg

IMÁGEN III.26 | [Fotografía de Gordon Matta-Clark]. Circus Caribbean Orange. 1978. En: https://dprbcn.files.wordpress.com/2012/01/4128_mg_8938.jpg

IMÁGEN III.27 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. Vista de las ruinas de Kamiros. Rodas, Grecia. 6 de mayo de 2015.

IMÁGEN III.28 | [Fotografía de Biblioteca cívica/Comune di Belluno, Italia]. Vista aérea. Campochiaro, Eleousa, Rodas, Grecia. En: <http://biblioteca.comune.belluno.it/files/2016/01/EGEO050-1024x766.jpg>

IMÁGEN III.29 | [Fotografía de Autor Desconocido]. Vista hacia fuente. Campochiaro, Rodas, Grecia. 1950. En: http://images.delcampe.com/img_large/auction/000/312/774/833_001.jpg?v=2

IMÁGEN III.30 | [Fotografía de Autor Desconocido]. Vista desde fuente hacia conjunto Campochiaro, Eleousa., Rodas, Grecia. En: Campochiaro - ein landwirtschaftliches Dorf auf Rhodos - gegründet 1936 - Quelle- Besana u.a. -Hg. 2002 - S. 253

IMÁGEN III.31 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. Cuarto interior rosado. Casa del Fascio. Conjunto Campochiaro, Eleousa, Rodas, Grecia. 4 de mayo de 2015.

IMÁGEN III.32 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. Cuarto interior azul. Casa del Fascio. Conjunto Campochiaro, Eleousa, Rodas, Grecia. 4 de mayo de 2015.

IMÁGEN III.33 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. Vista frontal Casa del Facio. Conjunto Campochiaro, Eleousa, Rodas, Grecia. 4 de mayo de 2015.

IMÁGEN III.34 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. Vista frontal. Antigua escuela. Conjunto Campochiaro, Eleousa, Rodas, Grecia. 4 de mayo de 2015.

IMÁGEN III.35 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. Vista lateral. Sanatorio. Conjunto Campochiaro, Eleousa, Rodas, Grecia. 4 de mayo de 2015.

IMÁGEN III.36 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. Vista frontal Iglesia Sant Nektarios. Único edificio del conjunto con mantenimiento y actualmente en uso. Conjunto Campochiaro, Eleousa, Rodas, Grecia. 4 de mayo de 2015.

IMÁGEN III.37 | [Plano: Autor Desconocido. Fuente: Archivos del Dodecaneso. Departamento regional del Archivo General del Estado. Rodas, Grecia]. Fachada frontal Casa del Fascio. Plano original a mano. Conjunto Campochiaro, Eleousa, Rodas, Grecia. 1939-1947.

IMÁGEN III.38 | [Plano: Juan Carlos Calanchini González Cos]. Fachada frontal propuesta con modificaciones. Conjunto Campochiaro, Eleousa, Rodas, Grecia. 15 de junio de 2015.

IMÁGEN III.39 | [Maqueta: Juan Carlos Calanchini González Cos]. Maqueta conceptual. Propuesta para | re / . treat |. Sección de intervención en primer piso. Casa del Fascio. Conjunto Campochiaro, Eleousa, Rodas, Grecia. 22 de junio de 2015.

IMÁGEN III.40 | [Fotografía de Autor Desconocido]. Boutique Hacienda Puerta Campeche, México.

En: <http://www.viajabonitomx.com/2014/05/haciendas-campeche-hoteles-turismo-tips.html>

IMÁGEN III.41 | [Fotografía de Autor Desconocido]. Crecimiento de raíces de árboles rodeando las arca-das. Ex Hacienda de Ixtoluca. Tlaquiltenango, Morelos, México. En: <http://gto.travel/morelos-el-des-tino-turistico/>

IMÁGEN III.42 | [Fotografía de Schalkwijk-Troche-Reyes-Patrón]. Bacoc Hacienda / Reyes Ríos + Larraín Arquitectos. Seye, Yucatan, Mexico. En: <http://www.archdaily.com/414396/bacoc-hacienda-reyes-rios-larrain-arquitectos/50f4c74fb3fc4b262a0000f9-bacoc-hacienda-reyes-rios-larrain-arquitectos-photo>

IMÁGEN III.43 | [Fotografía de María Fernanda Alonso]. Hacienda Uayamón, Campeche, México. Foto cortesía de la fotógrafa. 2016.

IMÁGEN III.44 | [Fotografía de Gianluca Gelmini]. Torre del Borgo. Villa D'Adda, Italia, CN Architet-ti. 2015. En: <http://www.archdaily.com/628411/torre-del-borgo-gianluca-gelmini/554ad4bce58ece-423b00010a-torre-del-borgo-gianluca-gelmini-image>

IMÁGEN III.45 | [Fotografía de Hannes Henz]. B2 Boutique Hotel + Spa. Althammer Hochuli Archite-kten. Zurich, Suiza. 2011. En: <http://www.caandesign.com/b2-boutique-hotel-by-althammer-hochu-li-architekten/>

IMÁGEN III.46 | [Fotografía de Fernando Guerra]. Detalle interior. Musealización en Área Arqueológica de Praça Nova do Castelo São Jorge. Lisboa, Portugal. João Luís Carrilho da Graça. En: http://www.archdaily.com.br/br/01-20123/musealizacao-da-area-arqueologica-da-praca-nova-do-castelo-de-s-jor-ge-carrilho-da-graca-arquitectos/20123_20152

IMÁGEN III.47 | [Fotografía de Fernando Alda Calvo]. Vista patio de ingreso al baño medieval. Baños Árabes Baza. Ibañez Arquitectos. Granada, España. En: http://www.juntadeandalucia.es/cultura/web/html/sites/consejeria/areas/bbcc/Galerias/Imagenes/conservacion/banos_arabes_baza/Baza_4643_09.JPG

IMÁGEN III.48 | [Fotografía de Hannes Henz]. B2 Boutique Hotel + Spa. Althammer Hochuli Archite-kten. Zurich, Suiza. 2011. En: <http://www.caandesign.com/b2-boutique-hotel-by-althammer-hochu-li-architekten/>

IMÁGEN III.49 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. Sala de proyecciones sin interven-ción, previo al ejercicio. Casa del Fascio. Campochiaro, Rodas, Grecia. 4 de mayo de 2015.

IMÁGEN III.50 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. | re / . treat |. Intervención de la sala de proyección como alberca techada en segundo piso. Casa del Fascio. Campochiaro, Eleousa, Rodas, Grecia. 4 de mayo de 2015.

IMÁGEN III.51 | [Fotografía de Autor Desconocido]. Análogo de referencia para la intervención de | re / . treat |. Hacienda Uayamón. Campeche, México. En:

[http://image1.urlforimages.com/Images/6575/\\$Original/1275564334_2880x1988.jpg](http://image1.urlforimages.com/Images/6575/$Original/1275564334_2880x1988.jpg)

IMÁGEN III.52 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. | re / . treat |. Intervención de la sala de proyección con el análogo mexicano anterior. Casa del Fascio. Campochiaro, Eleousa, Rodas, Grecia. 4 de mayo de 2015.

IMÁGEN III.53 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. Habitación rosa, esquinada. Casa del Fascio. Campochiaro, Eleousa, Rodas, Grecia. 4 de mayo de 2015.

IMÁGEN III.54 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. Vestíbulo superior. Casa del Fas-cio. Campochiaro, Eleousa, Rodas, Grecia. 4 de mayo de 2015.

IMÁGEN III.55 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. Cuarto principal, piso superior. Casa del Fascio. Campochiaro, Eleousa, Rodas, Grecia. 4 de mayo de 2015.

IMÁGEN III.56 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. Vista hacia el interior. Sala de proyec-ción de cine, piso superior. Casa del Fascio. Campochiaro, Eleousa, Rodas, Grecia. 4 de mayo de 2015.

IMÁGEN III.57 | [Maqueta: Juan Carlos Calanchini González Cos]. Propuesta habitación rosa esquinada, intervección con muro. Casa del Fascio. Campochiaro, Eleousa, Rodas, Grecia. 22 de junio de 2015.

IMÁGEN III.58 | [Maqueta: Juan Carlos Calanchini González Cos]. Propuesta habitación dos, intervección con muro y asiento. Casa del Fascio. Campochiaro, Eleousa, Rodas, Grecia. 22 de junio de 2015.

IMÁGEN III.59 | [Maqueta: Juan Carlos Calanchini González Cos]. Propuesta habitación observación, inter-vección con muros y banca. Casa del Fascio. Campochiaro, Eleousa, Rodas, Grecia. 22 de junio de 2015.

IMÁGEN III.60 | [Maqueta: Juan Carlos Calanchini González Cos]. Vista hacia interior de habitación 3. Propuesta con intervención de muro y bancas. Casa del Fascio. Campochiaro, Eleousa, Rodas, Grecia. 22 de junio de 2015.

IMÁGEN III.61 | [Maqueta: Juan Carlos Calanchini González Cos]. Casa en completo abandono de entre 1930 y 1940. Eleousa, Rodas, Grecia. 4 de mayo de 2015.

IMÁGEN III.62 | [Fotografía de The Pruitt-Igoe Myth Documentary/Unicorn Stencil/The Missouri Arts Council/Chad Freidrichs]. Pruitt-Igoe Housing Project. Vista de pasillo interior en deterioro y abando-no. 1972. En: <https://www.youtube.com/watch?v=xKgZM8y3hso>

IMÁGEN III.63 | [Fotografía de Marco Antonio Cruz]. Edificio demolido después del sismo de 1985. Ciu-dad de México, México. En: https://oscarenfotos.files.wordpress.com/2015/09/terremoto_19_septiembre_1985_ciudad_de_mexico_marco_antonio_cruz_144.jpg

IMÁGEN III.64 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. Acuarela. Bodega en abandono. Obsequio para Johanna González Cos Rocha. Francisco Artigas. México. 1985.

IMÁGEN III.65 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. Acuarela. Casa en abandono. Ob-sequio para Juan Carlos Calanchini Gasque. Francisco Artigas. México. 1985.

IMÁGEN III.66 | [Fotografía de Matin Milinski]. Reichstag. Fotomontaje antes y después de la guerra, Berlín, Alemania. En: <https://kitatatsumi.com/tag/reichstag/>

IMÁGEN III.67 | [Fotografía de Matin Milinski]. Brandenburgertor. Fotomontaje antes y después de la guerra, Berlín, Alemania. En: <https://kitatatsumi.com/tag/brandenburg-gate/>

IMÁGEN III.68 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. Pabellón de Barcelona. Mies van der Rohe. Barcelona, España. 24 de julio de 2015.

IMÁGEN III.69 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. Construcción I. Cuernavaca, Morelos, México. 2016.

IMÁGEN III.70 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. Resignificación I. Malla de alambre electrosoldada y cimbra. Cuernavaca, Morelos, México. 2016.

IMÁGEN III.71 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. Edificio I. Malla de alambre electrosoldada y cantera. Cuernavaca, Morelos, México. 2016.

IMÁGEN III.72 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. Edificio II. Malla de alambre electrosoldada y cantera. Cuernavaca, Morelos, México. 2016.

IMÁGEN III.73 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. Serie: Memorias de las huellas. 24 tablas de madera. 190 cm x 60 cm. Ciudad de México, México. 2016.

CONCLUSIÓN

IMÁGEN IV.1 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. Pirámide de Keops. Pirámides de Giza. El Cairo, Egipto. 10 de marzo de 2015.

IMÁGEN IV.2 | [Fotografía de Daily Overview]. Pirámides de Giza. El Cairo, Egipto. Coordenadas: 29°58'34"N 31°7'58"E. 28 de febrero de 2016. En: <http://www.dailyoverview.com/fortyfive/>

APÉNDICES

IMÁGEN V.1 | [Fotografía de Autor Desconocido]. Colapso del Campanario de la plaza de San Marcos. Venecia, Italia. 14 de julio de 1902. En: <https://buildingfailures.wordpress.com/1902/07/14/st-marks-campanile/>

IMÁGEN V.2 | [Fotografía de Arwed Messmer]. Ruinas del Palast der Republic. Berlín, Alemania. 26 de junio de 2007. En: <http://www.anonyme-mitte-berlin.de/presse.html>

IMÁGEN V.3 | [Fotografía de Autor Desconocido]. Los almacenes Schocken. 1926. Erich Mendelsohn. Stuttgart, Alemania. En: <https://www.flickr.com/photos/49501684@N02/5348329079>

IMÁGEN V.4 | [Fotografía de Marco Antonio Cruz]. Derrumbe del Edificio Nuevo León en la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco. Ciudad de México, México. Terremoto de 1985. En: <http://cuartoscuro.com.mx/2015/09/solidaridad-a-30-anos-del-sismo/>

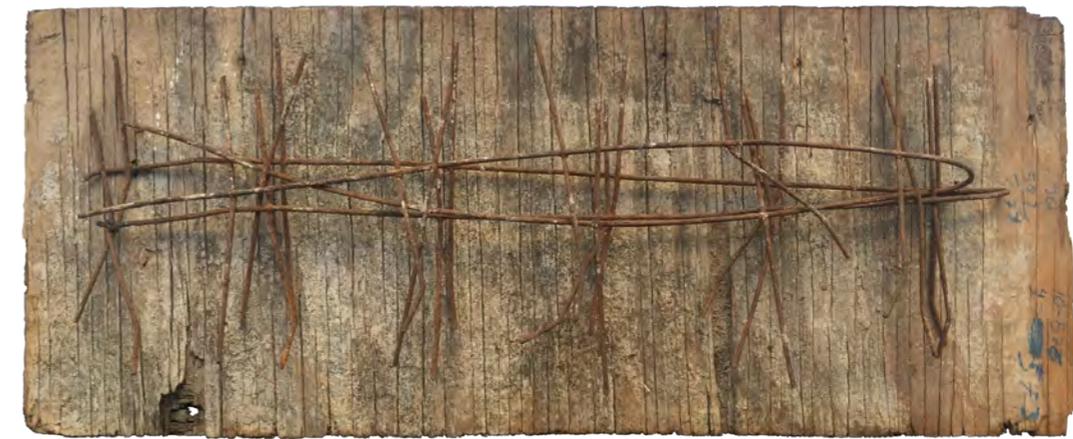
REFERENCIAS

IMÁGEN VI.1 | [Fotografía de Juan Carlos Calanchini González Cos]. Resignificación II: Última cena reinterpretada. Intervención de malla de acero oxidada sobre tabla de madera. Cuernavaca, Morelos, México. 2016.

DIAGRAMAS

DIAGRAMA 1. | Organización de conceptos de tesis. Elaborado por Juan Carlos Calanchini González Cos.

DIAGRAMA 2. | Elaborado por Juan Carlos Calanchini González Cos, basado en diagrama de Stewart Brand. [Stewart Brand. How Buildings Learn: What Happens After They Are Built. (Nueva York: Penguin Books, 1994)].



VI.1

NOTAS

En algunos casos no ha sido posible encontrar los créditos de las imágenes que ilustran este documento. Del mismo modo ha sido complicado encontrar a aquellas personas que poseen los derechos de autor de algunas de las propias imágenes. Se sugiere a los propietarios de tales derechos que se pongan en contacto con el autor de esta tesis. Es importante mencionar que éstas han sido utilizadas con el único fin de complementar la investigación académica desarrollada dentro de la Universidad.

AGRADECIMIENTOS

Al igual que la arquitectura, este trabajo forma parte de un proceso, el cual no pretendo que llegue a su fin. Hasta ahora, en este maravilloso proceso, en esta experiencia extraordinaria, han participado muchas personas, contribuyendo directa e indirectamente en su formación. Para mí, ustedes son un regalo increíble y selecto. Todos ustedes ocupan un lugar especial y único en mi vida, al igual que en estas líneas, sin importar el orden en que los mencione. Por otro lado, no es mi intención dejar a nadie fuera de estos agradecimientos.

Johanna González Cos Rocha | Por creer en mí. Por ser mi guía y empuje siempre. Te amo.
Juan Carlos Calanchini Gasque | Por ser mi gran ejemplo. Te admiro mucho.
Johanna Calanchini González Cos | Por tu sincero, aunque silencioso, apoyo. Te adoro.

Francisco González Cos Matute† | **Edmundo Dante Calanchini Valverde†** | En su memoria.
Yolanda Rocha Ludewig | Por tu inmenso apoyo y por tu indudable cariño.
Yolanda Gasque Rachó | Por tus oraciones y pensamientos.

Francisco González Cos Rocha / Victoria Márquez-Mees | Por su presencia franca y cercana.
Yvonne González Cos Rocha | Por siempre tenerme presente.
A mis primos | Por todo su apoyo.

Sergio Pérez-Grovas / María Zapiain Videgaray | Con su apoyo y cariño todo esto fue posible.
Paloma Torres Estrada | Por tus recorridos, enorme sensibilidad y pasión contagiabile.
Estudio MMX | Por haberme iniciado en arquitectura con increíbles experiencias.
R-Zero Studio | Por compartir su arquitectura, experiencias, y siempre tomarme en cuenta.
Mariana de la Fuente / Alonso de la Fuente | Por acompañarme con sus enseñanzas.

Cristina López Uribe / Salvador Lizárraga Sánchez | Por las enseñanzas de arquitectura que más he disfrutado. **Coordinación Editorial** | Por los consejos, empuje y acompañamiento en esta gran etapa.
Amaranta Aguilar Escalona / Ana Paula Hernández Carrillo / Marissa Manzanilla López / Landi Cirse Pérez Morales | Por toda su ayuda y cuidado, que permitieron el diseño de esta tesis.
Gonzalo Mendoza Morfín / Karen Arzate Quintanilla | Porque estudiar arquitectura fue la decisión correcta: los conocí a ustedes, aprendí de ustedes y disfruté con ustedes.

Luis Eduardo De La Torre Zatarain / Mauricio Trápaga Delfín / Ronan Bolaños Linares / Gabriel Villalobos Villanueva / Óscar Enríquez Delgado | Por su paciencia, tiempo y empuje.
Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Arquitectura | Eternamente agradecido.

A los que no creyeron / A los que no me apoyaron | Gracias a ustedes encontré mi camino.
A todos los aquí mencionados | Infinitas gracias.

TODO ES UNA SERIE DE CICLOS,
TODO ES UNA SERIE DE PROCESOS,
TODO ES UNA SERIE DE PREGUNTAS,
TODO ES UNA SERIE DE SUPUESTOS,
TODO ES UNA SERIE DE AMBIGÜEDADES,
PERO SOBRE TODO ES UNA SERIE DE INCONCLUSIONES.



POSIBILIDADES DE VIDA DESPUÉS DE LA MUERTE DE LA ARQUITECTURA

Tesis teórica de licenciatura

JUAN CARLOS CALANCHINI GONZÁLEZ COS

Se terminó de imprimir el lunes, 9 de enero de 2017, en:
Office Print, Calle 5 de febrero 476, Col. Algarin, Del. Cuauhtémoc, C.P. 06880
Ciudad de México, México

Diseño a cargo de Juan Carlos Calanchini González Cos con apoyo de
Amaranta Aguilar Escalona, Ana Paula Hernández Carrillo y Marissa Manzanilla López

Diseño de tapas hecho a mano en el taller de Paloma Torres
con cartón gris de 3.5 mm. Interior: Papel Opalina ahuesado 120 gr.

Se utilizaron las tipografías **Adobe Caslon Pro**, Futura Std, NEUTRA y **Presidencia base**

La edición de ésta tesis cuenta con un tiraje de 12 ejemplares firmados y foliados

Ejemplar No.