

¿QUÉ EDIFICIO DE LA CIUDAD QUISIERAS VER DEMOLIDO?

RAÚL CÁRDENAS

Es la pregunta que hace el artista Gustavo Artigas a la ciudad de Los Ángeles como parte del desarrollo de un proyecto para la galería LAXART de la misma ciudad. En *Voto para demolición* se invita a la gente a participar en una votación abierta para elegir un edificio que por su falta de valor estético deba ser demolido. A esto se agregan quizá las idiosincrasias y (pre)juicios de un grupo de arquitectos locales que ayudan a elegir la terna que decidirá sobre el voto por demolición. Si el público quiere participar lo puede hacer por medio de una página Web¹ donde cada persona puede emitir su voto. El resultado es documentado de tal manera que, acompañado de una carta formal, se manda a la agencia de gobierno local competente.

No es la primera vez que Gustavo organiza este ejercicio de participación ciudadana, generando una plataforma para que la gente pueda decidir de qué forma su paisaje urbano puede mejorar con la desaparición de hitos urbanos. Este proyecto se presentó por primera vez en la Trienal de

¿QUÉ EDIFICIO DE LA CIUDAD QUISIERAS VER DEMOLIDO?

RAÚL CÁRDENAS

Arquitectura de Lisboa en 2007, cuyo eje curatorial se estructuraba alrededor de la idea de los “vacíos urbanos”. La participación de México fue organizada por un joven grupo de arquitectos que habían estado involucrados en el pabellón de México para la Bienal de Arquitectura y Urbanismo de Venecia el año anterior.² Este grupo, que estaba liderado por Enrique Martín Moreno³, decidió convocar a un grupo de artistas –que en mayor o menor medida tuvieran una relación directa con el espacio urbano y con distintas esferas de lo social– y de arquitectos que tuvieran una visión de revaloración de la misma profesión que estudiaron. Entre los representantes de México estaban: Jonathan Hernández, Gustavo Artigas, Tercerunquinto, Teddy Cruz, Iván Hernández / Ludens, Homeless, Minerva Cuevas, María Alos, Rodrigo Alcocer, Taro Zorrilla, Raúl Cárdenas / ToroLab.

Quizá lo más interesante de la propuesta del equipo curatorial fue explorar de qué forma los proyectos que se desarrollaron rompían con el contexto mismo de la Trienal que dentro de la dinámica de su propia

presentación era tan conservadora como los proyectos que presentaban los pabellones de los países participantes.

Ante la costumbre (más bien fama) de la profesión arquitectónica de planificar y calcular hasta el último detalle algorítmico de sus obras y la decisión del grupo curatorial de aventurarse a trabajar con artistas de los cuales muchos desarrollan proyectos que se traducen en procesos de participación con “el usuario”, Guillermo Ruiz de Teresa⁴, del equipo de curaduría y producción del pabellón de México, respondió a la pregunta sobre la motivación de escoger a gente fuera del entorno establecido de la arquitectura en México:

“La selección de participantes en términos de artistas o arquitectos, más bien la veíamos como una forma de usar la crítica y reflexión como elemento de injerencia y transformación directa, así como las herramientas y manera de aproximarse a las problemáticas implícitas en la ciudad”.

Quizá Guillermo nos va delimitando un territorio de contienda con su propia formación profesional. La arquitectura históricamente se define, e inclusive se re-evalúa, con renovadas zonificaciones en conflicto.

En América Latina éstas están relacionadas con un entorno de geopolíticas económicas contrastadas por la elusiva pero poderosa y exclusiva casta económica, más que social, del “cliente”.

Recurrentemente, y quizá con razón, las artes están pobladas de lugares comunes, apreciaciones elaboradas a partir de quién las consume, quién es el usuario/cliente. Este no debe ser el razonamiento que articule una práctica como la arquitectura ya que ésta, a diferencia de las artes y ante los ojos de las mismas instituciones, responde a las funciones mismas que hacen marchar la ciudad y está ligada a la misma supervivencia humana. Sin embargo, quedan tantos cabos sueltos e incongruencias en este discurso de las escuelas-negocio que se genera una cierta porosidad de fronteras permeadas de diálogos con el arte; y los arquitectos terminan haciendo lo que hasta arte parece y en muchos casos quizá es.

Doscientos años de historia medio linear o forma, función y lo demás

No intento escribir sobre historia pero hay paralelismos que son difíciles de esquivar. El más evidente es el de los movimientos de emancipación de la corona española en 1810 que estos países latinoamericanos iniciaron: México, Argentina, Bolivia, Ecuador, Chile, Colombia, Paraguay y Venezuela. Como también los hay en las respuestas activas a cambios estructurales en los poderes europeos y el nacimiento casi instantáneo de la inmensa empresa de los “proyectos interminables” de construcción de países soberanos, lo que, simplificando, Klaus Dodds describe como “las ideas y prácticas asociadas con la soberanía son críticas para moldear las arquitecturas geopolíticas basadas en estados, fronteras y territorios nacionales... y mientras se avala la importancia de estas ideas, frecuentemente se violan sus propios principios”⁵. Todo suele complicarse mucho más después de la euforia inicial de la “victoria” en los movimientos de independencia, más aun bajo la condición geográfica de este continente donde reside un poder también naciente como lo son los Estados Unidos de Norteamérica.

El modernismo toma una de las rutas más extrañas para llegar a Latinoamérica; para mí, nace en Estados Unidos pero nos llega vía Europa décadas después. Iniciamos este recorrido con Horatio Greenough escultor norteamericano conocido por una estatua de George Washington⁶, pero fundamental por sus ensayos de arte donde fervientemente ataca los convencionalismos de su época en la arquitectura y detona una bomba que posteriormente se llamará funcionalismo⁷ cuando enuncia que las formas deben de ser una respuesta a la función de los diseños.⁸ Las teorías de Greenough, acompañadas con los escritos de nuevos modelos de economías sociales y casi espirituales de John Ruskin, con el tiempo, generarían el advenimiento de las vanguardias modernas en Europa. Dentro de este contexto (favorito de muchos historiadores de arte contemporáneo), las nuevas tecnologías y los cambios radica-

les en la geopolítica europea dan paso a una de las épocas de mayor desarrollo artístico de toda la historia universal, donde el maridaje de los medios en el arte, de las disciplinas, del concepto, la función y las formas, produce nuevas estéticas que tienen sabor a revoluciones. Con la inocencia de la infancia y la arrogancia que da la razón, nace la época de los manifiestos.

Con algunos de los más importantes manifiestos ya digeridos -como mínimo uno ya publicado⁹-, a cien años de la primera época de la emancipación, habiendo perdido más de la mitad de su territorio a los Estados Unidos y sobreviviendo una pésimamente estructurada invasión francesa, empieza en territorio mexicano la primera revolución social del siglo XX, de condiciones similares al movimiento bolchevique ruso pero siete años antes que éste empezara en su octubre rojo. Este dato es relevante sólo por el caso de dos personajes, Hannes Mayer y Leon Trotsky, quienes dentro de la política y las artes dan un acento especial a toda la historia de migraciones europeas en torno a una aventura Latinoamericana. Esto teñido de un toque moderno y rearticulado dentro del cuadro de las vanguardias.

Un punto de convergencia en esta época se marca entre 1919 y 1933 con la breve pero influyente escuela de la Bauhaus, que con sus maestros y conferencistas invitados creó una red de recursos pedagógicos no sólo dedicados a la arquitectura sino también a una formación integral que respondía al proyecto modernista. En 1933 cuando, bajo presiones del Partido Nacional Socialista Alemán, se cierra la escuela, sus tres directores emigran a América.¹⁰ Walter Gropius se establece en Boston, Ludwig Mies Van Der Rhoe en Chicago y, en 1938, Hannes Meyer, el más cercano a las ideas de izquierda y de fuertes convicciones de reformas sociales a partir del diseño, llega a México donde es recibido por el Presidente Lázaro Cárdenas, se suma al Instituto Politécnico Nacional y asume diferentes posiciones a nivel gubernamental.

En ese año de efervescencias se forma el colectivo de vanguardia UAS (Unión de Arquitectos Socialistas) en México, en el cual sus miembros establecían conexiones directas entre los campos de las ciencias y las artes en función de una práctica arquitectónica ligada directamente a políticas sociales en la que se veían los proyectos como sistemas de cambio y donde bien se podían presentar proyectos arquitectónicos no con planos o perspectivas sino con diagramas de máquinas que respondían a la eficacia y la metáfora poética del contexto. También Louise Noelle¹¹ menciona como en ese momento Juan O’Gorman publica un fogoso artículo en la revista Frente a Frente donde critica al Gobierno del Distrito Federal Mexicano por incurrir en la penosa práctica, poco revolucionaria, de apoyar arquitecturas neoclásicas en detrimento de la vanguardia modernista nacional. En ese mismo artículo se adherían a esta denuncia “los arquitectos más avanzados de México” donde figuraban miembros de la UAS como Alberto T. Arai y por supuesto Ricardo Rivas, del cual hablaremos más adelante por su proyecto del Cárcamo del Lerma con Diego Rivera.

La otra figura es el líder revolucionario León Trotsky que un año antes llegaría a México donde empezaría una relación de amor y odio con los muralistas mexicanos, viviría con Frida Kahlo y Diego Rivera quien se alejaría completamente de él en el 39; el mismo Siqueiros trataría de matarlo en el 40. Pero es por medio de Diego y Frida que conoce a André Breton y el 25 de Julio de 1938 escriben juntos el *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*, que por cuestiones “tácticas” sólo lo firman Diego y Don André y pedía: “La independencia del arte – por la revolución; La revolución – por la independencia del arte”

Y es de todos conocido como Diego fue pieza angular en la construcción del muralismo dentro del movimiento de nacionalismo mexicano y sus lógicas integraciones plásticas con el funcionalismo.¹² Es el caso del proyecto del edificio del Cárcamo del Sistema Hidráulico del Lerma que

realizó con el arquitecto Ricardo Rivas con obras como *El agua en la evolución de la especie* (1951),¹³ que tiene la particularidad de nublar fronteras entre disciplinas, tecnologías y expresiones, conduciendo a prácticas donde cada vez fue más fácil establecer bases no escritas pero sí inscritas a tendencias de colaboración multidisciplinar que llevaron a proyectos transdisciplinares, sentando bases para encuentros entre arte y arquitectura, sin verse en la necesidad de redefinir prácticas sino más bien establecer un territorio natural donde transitar y operar.

Pero había un imán especial que ejercía el México postrevolucionario ya que la revolución era un proyecto modernista, la creación de la Ciudad Universitaria no sólo era un ejemplo de arquitectura, sino de un programa de creación del nuevo ciudadano moderno mexicano, como menciona el antropólogo Tarek Elhaik¹⁴ “Se necesita la noción de cultura antropológica isomórfica/euclidiana para definir un proyecto revolucionario y nacionalista como el mexicano, situado a través del proyecto de modernización con un desfase de atraso con objetivos definidos de lo rural a lo urbano”¹⁵. Esto hace que los modelos establecidos para un país como México tengan un peso a partir de la esquizofrenia de la realidad, produciendo ilusión de modernidad a partir de realidades territoriales y políticas, de lo que menciona José Castillo “como la combinación de modernidad al margen del control de discursos espaciales, hay Tlatelolco y hay Chimalhuacán, hay UNAM y hay Neza, esto se acompaña de la salida del arte de los espacios de galería de los 60’s”¹⁶, tratando de parafrasear a Néstor García Canclini: paradoja del modernismo, cultura exuberante con una modernidad deficiente; al fin y al cabo seguimos siendo premodernos. Aquí las vanguardias y sus ideas se hacen o destruyen a partir de la necesidad a flor de piel, de los modelos que recurren a formas que van más allá del lenguaje de la arquitectura. Las normativas que se establecen entre una población, su demografía, el urbanismo y el cuidado de esa población como proyecto de ciudadanía deja puntos intermedios entre diferentes negociaciones y transacciones

que ni instituciones o convenciones atienden. La libertad de movimiento dentro de este territorio fluido es una acción natural, y a partir de una práctica artística no sólo se puede redefinir sino apuntar para diagnosticar y explorar.

Así, vemos actualmente en México trabajos como los de Francis Alÿs que estudió urbanismo, haciéndolo evidente en sus caminatas; o las definiciones espaciales de Gabriel Orozco; Teresa Margolles con sus articulaciones del cuerpo humano y el cuerpo de los edificios y sus ciclos de vida, por mencionar algunos ejemplos. En Estados Unidos encontramos a Rick Lowe con su proyecto *Row Houses*; a Gordon Matta-Clark, o Vito Hannibal Acconci quien crea, junto con Steven Holl, el proyecto del *Storefront for Art and Architecture* donde el programa mismo del espacio da lugar a estos terrenos de diálogo entre profesiones. Éstos nacen de la misma necesidad que veía Ayn Rand en su libro *El Manantial*, cuando su personaje sigue adelante a pesar de su expulsión de la escuela de arquitectura del Instituto Tecnológico de Stanton, a quien el director del programa le recrimina antes de darle de baja que: “...todos los proyectos que ha tenido que dibujar ... los ha hecho ... contraviniendo los principios que tratamos de inculcarle, contrariando todos los precedentes establecidos y las tradiciones artísticas. Usted cree ser lo que se llama un modernista...se trata de mera locura.”

1 Página Web proyecto *Voto para la demolición*: <http://www.votodemo.com/>

2 Ciudades, arquitectura y sociedad. X Bial de Arquitectura de Venecia, 2006.

3 Enrique Martín-Moreno (México 1974). Maestro en Arquitectura por la Universidad de Harvard. Curador de los pabellones de México en la Trienal de Arquitectura en Lisboa 2007, Bial de Arquitectura de Venecia en 2006 y la Bial de Arquitectura de Rotterdam en 2005.

4 Guillermo Ruiz de Teresa (México 1982). Arquitecto. editor del suplemento de arte, arquitectura y diseño del periódico *ExcélsiorTOMO*; miembro fundador de *Pase usted*. Guillermo Ruiz de Teresa entrevistado por Raúl Cárdenas Osuna, abril 2010

5 Klaus Dodds. *Geopolíticas de soberanía nacional y el sistema Internacional*. Oxford University Press: 56-57

6 *George Washington* (1840), por Horatio Greenough. Actualmente exhibida en la segunda planta del National Museum of American History.

7 Cabe mencionar que la frase “La forma surge de la función” nace como tal años después con el arquitecto americano Louis Sullivan, maestro de Frank Lloyd Wright. FLW trabajó como aprendiz en Adler & Sullivan de 1888-1893; en una extensa relación con Sullivan al que llegó a referirse posteriormente como Lieber Meister (Querido Maestro) (*Years With Frank Lloyd Wright: Apprentice to Genius*, Edgar Tafel, Mineola, N.Y. 1985, Dover Publications. p. 31). *Architectural Research Quarterly* 7, Cambridge. Cambridge University Press, p. 157-167.

8 Las ideas de Horatio Greenough quedan plasmadas en sus ensayos que en 1947 fueron retomados y publicados bajo el nombre: *Form and Function: Remarks on Art by Horation Greenough*. Editado por Harold A. Small. Berkeley, University of California Press.

9 Manifiesto Futurista. Filippo Tommaso Marinetti 1908, publicado por el diario francés Le Figaro el 20 de febrero de 1909.

10 Walter Gropius después de una breve temporada en Londres, emigra a Boston, fue maestro en la Escuela de Diseño de Harvard y forma el Colectivo TAC.

Ludwig Mies Van Der Rohe emigra a Chicago donde fue nombrado Director de la Facultad de Arquitectura del Illinois Technology Institute.

Hannes Meyer partió a Moscú donde lo nombraron profesor en la Escuela Superior de Arquitectura, posteriormente viajó a México contratado por el Instituto Politécnico Nacional.

11 *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, primavera, año/vol. XXIII, número 078, Universidad Nacional Autónoma de México, D.F. México: 189-202.

12 *Ibíd.*

13 Orlando S. Suárez. *Inventario del muralismo mexicano*. México, UNAM, 1972. 280.

14 Tarek Elhaik. Doctor por la Universidad de California en Berkeley, es profesor de Antropología de la Universidad de Rice y UC Berkeley.

15 Según las nociones de antropología cultural del s. XIX el vínculo isomórfico básico para el entendimiento de la cultura moderna tiene una correspondencia euclidiana en el vínculo de territorio, pueblo y series de costumbres. Tarek Elhaik entrevistado por Raúl Cárdenas Osuna, abril 2010.

16 José Castillo (México, 1969). Licenciado en Arquitectura por la Universidad Iberoamericana, Master en arquitectura y PhD en M.Arq and Ph.D., Architecture and Urban Planning, Universidad de Harvard. Investigador, comisario de exposiciones y Catedrático en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Iberoamericana y en University of Pennsylvania's School of Design. Entrevistado por Raúl Cárdenas Osuna, abril 2010.