

16

Aguas inciertas: más allá de un sublime metropolitano

Michael Stanton

La desaparición de las Torres Gemelas infló grotescamente lo sublime. La inclusión de Edmund Burke del miedo y el temor como elementos estéticos ha llegado a dominar los cánones de la representación, pero el efecto extremo del 11-S hizo del concepto algo intolerable, mientras que la arquitectura posterior parece haber reaccionado con la proliferación de contorsiones extremas, y a menudo inquietantes, voladizos vertiginosos y perfiles desequilibrados. Representando las maquinaciones del milenio anterior, tras su extirpación estos monolitos mínimos se convirtieron en los auspicios más potentes para el siguiente. Antes de caer, eran extraordinariamente puras formalmente al mismo tiempo que provocaban la ira sectaria hacia las instituciones que representaban: Nueva York, Estados Unidos y el comercio multinacional. La improbable historia de la desaparición violenta de sus edificios contagió también a su diseñador. El colapso los convirtió en verdaderos monumentos, en el sentido fúnebre de la palabra, profundamente significativos mientras el mundo deriva hacia la distopía, favoreciendo a la plutocracia y destilando sentimientos malignos en muchas culturas.



La fascinación que siempre ha despertado en la gente la destrucción de una ciudad puede ser en parte una expresión de satisfacción por la destrucción del emblema de un conflicto irresoluble.

Burton Pike, "The City as Image," *The Image of the City in Modern Literature*¹

Quizá la mayor contribución de la ciudad industrial fue la reacción que produjo contra sus mayores delitos; ...

Lewis Mumford, "The Counter-Attack," *The City in History Its Origins, Its Transformations and Its Prospects*²

Caminaba hacia el norte por la ciudad de los escaparates brillantes, la ciudad de los alfabetos enrevesados, la ciudad de los letreros dorados. John Dos Passos, "Skyscraper", *Manhattan Transfer*³

INATURA MORTE!

La vida sólo promete una certeza. Al igual que los soldados y los artistas cuyo breve paso adquiere importancia a título póstumo, los edificios pueden vivir significativamente como ausencia palpable después de que su uso o, a veces, su materialidad haya desaparecido.

En 1925, Dos Passos veía una ciudad de alfabetos oscuros; de significados confusos y expresiones entrecortadas; afasia, coprolalia, síndrome de Tourette, disfemia. "Letreros dorados"

refractan una culpa impenitentemente negada. Medio siglo después, las Torres Gemelas, más enfáticas en la cacofonía, formaban un entrecomillado fraternal, un 11 que se elevaba hacia lo imposible. Al carecer de una semántica evidente, abiertas por tanto a una interpretación maleable, permanecían en un silencio rotundo. Esta pareja comercial confundía inevitablemente la totalidad, desplazando la simple certeza fálica del rascacielos convencional, resistiéndose al cierre. Formalmente mínimas, conformaban un texto envevesado, como la obra de Donald Judd, maestro de la reticencia y la repetición. La orientación oblicua de los ejes de este diapason sesgado daba una nota discordante de fuerza, resonando con atronadora autoridad, el código perfecto para el poderío anónimo del comercio transnacional, al estilo estadounidense. Formaban una valla publicitaria de las promesas neoliberales de "libre mercado", artificio destinado a aumentar la desigualdad económica. Como mecanismos metropolitanos, las torres delineaban el capitalismo tardío. Vívido e imperioso objetivo para antagonistas diversos, reificaban la omnipotencia sin rostro de multinacionales cada vez más impermeables e invertidas en una expansión maniaca, al tiempo que se declaraban inocentes respecto a las redes internas independientes, los holdings autónomos y la suscripción militar de las políticas.

Enormes incluso en la ciudad más alta del mundo, antes del 11-S el perfil de las torres proyectaba la imagen de la metrópoli encarnada. Extraordinariamente puras formalmente, antes de su destrucción las torres provocaban la ira sectaria hacia las instituciones que representaban: Nueva York, Estados Unidos y el comercio multinacional. Siempre políticas, se inflaron ideológicamente de forma grotesca en el momento en que desaparecieron. Su presencia bulliciosamente taciturna fue sustituida cuando las gemelas se fundieron finalmente como insignificante polvo y escombros. De repente eran exponencialmente más representativas, sobrecargadas por su negación. El cráter embrujado por los espectros que las habían ocupado, apropiadamente llamado Cero, las superó. Representando las maquinaciones del milenio anterior, en su caída, estos monolitos neutrales se convirtieron en potentes auspicios para el siguiente.

Manhattan desde el piso 110 del World Trade Center. Bajo la bruma agitada por los vientos, la isla urbana, un mar en medio del mar... En este escenario de hormigón, acero y cristal, recortado entre dos océanos (el Atlántico y el Americano) por una masa de agua gélida, las letras más altas del mundo componen una gigantesca retórica del exceso tanto en el gasto como en la producción.

Michel de Certeau, "Walking in the city", *The Practice of Everyday Life*⁴

De Certeau leía la metrópolis dorada desde lo alto de las torres. Siguiendo a Dos Passos, sus dos "letras más altas" inscriben un "alfabeto" económico y político resentido por la mayor parte del planeta. Agitada por los restos movedizos de poblaciones nómadas, América es una extensión precaria de aguas turbulentas e inciertas, asolada por tornados y huracanes, e igualmente por la ideología y la ambición. Como un faro, a los pies de las torres se agitaban las corrientes de la empresa estadounidense, consumiendo innumerables iniciativas fallidas, los sueños rotos decretados por el efecto paralizante/embruteecedor de la plutocracia.

Su arrogancia fue percibida por una comunidad global que, como era de prever, se sentía perjudicada por el intenso comercio mundial. Si una torre hubiera caído al ser atacada en 1993, la otra habría permanecido como un holding extranjero dispuesto a continuar el comercio, incluso a emigrar de una nación de importancia decreciente, o de control creciente, a otra. La hidra multicéfala multinacional es, en efecto, resistente. Su emblema bicéfalo no lo era, ¡como tampoco lo eran las miles de vidas que se llevó por delante! Por último, no fue su forma sino su marca lo que atrajo a los atacantes en más de una ocasión. En el 93, el trágico minué de la arrogancia, la impotencia y el terror se representó en

el campo semántico que es la ciudad estadounidense. El intento de derribar una de las dos torres y hacerla caer sobre Wall Street apuntó al corazón comercial de la nación, pasando así de la analogía al acto y ajustando el orden mundial hacia la distopía, favoreciendo la riqueza y destilando sentimientos malignos en muchas culturas. Aparentemente realizado por fundamentalistas, este asalto, semántico y físico, fue un vívido golpe contra lo que consideraban excesos impíos del imperialismo mercantil armado y el globalismo sin rostro, en última instancia tan inútil como golpear el propio "océano" estadounidense. La extirpación en 2001 los convirtió en verdaderos monumentos en el sentido mortal original.

La negación en la abundancia puede leerse como el efecto de anulación que es posible cuando uno se enfrenta a más de lo que es comprensible, a lo que adormece la mente, a más de lo que uno puede soportar. Renée Green, "Survival: Ruminations on Archival Lacunae", *Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*⁵

Diana Agrest ve la brecha enmarcada por las dos torres como una puerta, a escala urbana, a Manhattan⁶. El significado clásico de las columnas pareadas que anuncian la entrada a escala tanto doméstica como urbana es arquetípico; como en Venecia, donde las columnas romanas monolíticas de la *Piazzetta* marcan la entrada a la *Piazza*, o a otra escala, los *campanili* de San Giorgio y San Marco dirigen los barcos que llegaban al almacén de la Dogana, donde se realizaban los trámites aduaneros necesarios. En San Luis, las torres se elevan parabólicamente para unirse como el Arco de la Puerta, un componente del Jefferson National Expansion Memorial, que conduce al infinito territorio comprado a Napoleón en 1803 duplicando el tamaño de una nación codiciosa.

Nueva York es una ciudad de monumentos como no creía que pudiera existir.

Aldo Rossi, *The Architecture of the City*⁷

...objetos enormes que imitan una danza abstracta y sublimada de contradicciones".

Manfredo Tafuri, "The Crisis of Utopia: Le Corbusier at Algiers", *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*⁸

ELOGIOS AL EJE Z Y A SUS PIONEROS

El término monumento es conmemorativo, abiertamente fúnebre. Si bien su raíz latina remite a la memoria, su subtexto recuerda la ausencia, la tumba o el sepulcro. Acumulado durante milenios en el Viejo Mundo. Tal hermenéutica fue inicialmente ignorada por el WTC. En el Nuevo Mundo, escenario de la inmortalidad imaginada, al igual que otros rascacielos, estos particulares monolitos se deleitaban con la permanencia. Inicialmente emblemáticos de la megalópolis, eran postes de meta mudos que invitaban a la ambición al tiempo que manifestaban emociones extremas y diversas entre comunidades nacionales y extranjeras para las que bastaban las explicaciones dogmáticas entre las que se filtraba el resentimiento. Como claves, enmascaraban el oportunismo a la vez que participaban en el final de la arquitectura modernista. El intento de formalidad abstracta de los diseñadores cayó con estos edificios, desafiando todas las lecturas disponibles, neutralizando cualquier sentido, como los sonidos, las explosiones por ejemplo, que se amplifican tanto que la audición falla. Como los mártires, pero a diferencia de la mayoría de los edificios, son más "reales" en la muerte dada su falsa ambivalencia cuando están vivos. Declarando objetividad, de repente se volvieron enfáticamente figurativos. El 11-S materializó todas las contradicciones que habían representado regias desde el 73, autorizando el aventurerismo económico como una cruzada farisaica contra *el otro*, fomentando los conflictos tribales y sectarios para consolidar nuevos mercados. En ausencia siguen siendo dolorosamente tangibles. La herida que dejaron se unió a las ruinas horriblemente dolorosas de Guernica, Hamburgo, Tokio y Nagasaki,

vastos campos de escombros, de madera carbonizada, piedra rota y vidas imperiosamente arrebatadas, provocando la aflicción incalculable de los supervivientes.

George W. Bush y Osama bin Laden, dos hijos del privilegio petrolero de mediados de siglo, se enzarzaron en una muda y mortal lucha simétrica en la que se erigieron en actores principales... Esta competición se escenificó como un trágico acertijo de conflictos y fallas fatales. Los personajes parecían llevar a cabo represalias involuntariamente programadas y consolidaciones autoprotectoras. Sin embargo, de dentro de este círculo perfecto de autorreflexividad surgían los más convincentes gritos de inocencia.

Keller Easterling, "Subtraction", *Enduring innocence: global architecture and its political masquerades*⁹

Tras el 11-S, la simpatía inicial de los europeos se agrió rápidamente debido a la reacción belicosa e islamófoba de Estados Unidos y a la retórica fanfarrona de un presidente al que, a los pocos días, los franceses empezaron a llamar *Roi Georges*. "Vivos o muertos" y "sáquenlos de sus agujeros", posturas de vaquero machista de este pijo de Connecticut/Texas recordaban el genocidio romántico de las poblaciones indígenas estadounidenses. Oriente se inundó de reacciones intensas. La euforia y cierta simpatía se vieron inmediatamente desbordadas por el miedo a las represalias asimétricas, que era la respuesta previsible de Estados Unidos, y la macabra fascinación por la indignación sin autocrítica, la santurronería vengativa y la xenofobia, haciendo inevitable que el excepcionalismo occidental tuviera un efecto devastador en una región asustada, con cicatrices terminales, cuya población, que había soportado repetidamente horribles masacres de inocentes que conmocionaron al Norte Global, sabía que volvería a verse sometida a la repetición exponencial de la carnicería estadounidense¹⁰.

... si el dolor no se lleva a la violencia, y el terror no se refiere a la destrucción presente de la persona, en tanto que estas emociones limpian las partes, ya sean finas o gruesas, de un estorbo peligroso y molesto, son capaces de producir deleite; no placer, sino una especie de horror delicioso, una especie de tranquilidad teñida de terror; que, como pertenece a la autoconservación, es una de las más fuertes de todas las pasiones. Su objeto es lo sublime. Su grado más alto lo llamo asombro; los grados subordinados son temor, reverencia y respeto, los cuales, por la misma etimología de estas palabras, muestran de qué fuente se derivan y cómo se distinguen del placer positivo.
Edmund Burke, "Of the Sublime" & "Exercise Necessary for the Finer Organs," 1757, en *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the SUBLINE and BEAUTIFUL*¹¹

LA ARQUITECTURA RESPONDE

La afirmación retroactiva de lo sublime durante la Ilustración, la integración del asombro en los vocabularios artísticos, institucionalizó el papel activo que desempeña el miedo en los cánones de representación. En las artes, ha superado por completo "el placer positivo" de la belleza y lo pintoresco. Tal y como lo concibieron Burke y los artistas anteriores y posteriores, lo sublime se encarnaba en una "naturaleza" sobrecogedora (tormentas montañosas, erupciones, barcos consumidos por el hielo o las olas, ríos impasiblemente violentos, estragos silvestres en general) que infundía un pavor excitante. En la actualidad, lo sublime es el medio dominante del arte consagrado en el Romanticismo, el Expresionismo y la Modernidad, reificado en diversos matices de la instalación, la performance y el cine.

Del mismo modo que Frederick Law Olmsted tomó como modelo para el diseño de parques el arte de paisajistas como Claude Lorrain a la hora de evocar un interior de las Américas aún virgen, los arquitectos medio siglo posteriores a él, Raymond Hood, Cass Gilbert y Harvey Wiley Corbett entre otros muchos, vencieron a la "naturaleza" en su propio juego estructurando en Manhattan un impresionante paisaje montañoso que emulaba las Montañas de Adirondack al norte del estado. En la escalada de

construcción de torres en Manhattan, la emulación de esos perfiles escarpados y su consumada sublimidad se trasladó al agitado contexto de la ciudad industrial. A medida que el río se alejaba del mar, esta sublimidad metropolitana agrupaba picos aún más espectaculares que los que había registrado la Escuela del Río Hudson de mediados del siglo XIX, cuya obra encarnaba tanto la armonía pastoral fisiocrática prometida por Jefferson como la fuerza dinámica implícita en la economía hamiltoniana. Las escenas industriales —barcos de vapor, ferrocarriles y fábricas— se yuxtaponían a menudo a los paisajes bucólicos de la nación benévolamente autoproclamada "virgen". El frenético mecanismo cautivó la imaginación estadounidense. Capturando la excitación ansiosa y oscura del renacimiento industrial de principios del siglo XX, la Escuela Ashcan representó una visión humeante de la ciudad musculosa a medida que alcanzaba su plenitud y empezaba a denotar un imperio americano en expansión. El atractivo de tales imágenes se vio agravado por la colisión de la densa necesidad tecnológica con el sublimado delirio casi sagrado de la Revolución Industrial victoriana. El deseo de grandeza pictórica eclipsó la necesidad de luz y aire que fue la razón ostensible de las leyes de retranqueo de 1916, ya que codificaban el deseo de que los edificios altos fueran pináculos. A menudo, lo que pueden parecer estatutos pragmáticos, también expresan anhelos figurativos¹². Por ejemplo, el cambio legislativo de posguerra de los retranqueos a torres prismáticas lisas asentadas sobre plazas retranqueadas, como el WTC, formalizó el cambio de apetito arquitectónico entre el naturalismo decó y la pureza miesiana.

El caos sustituye al tejido conectivo.

Los edificios en llamas son los símbolos de esta comunidad: sus arcos de triunfo invertidos, sus siniestros Taj Mahal (sic). Los edificios en llamas desempeñan ahora un papel simbólico equivalente. La gente puede construir con estilos diferentes, pero las explosiones son universales. Aunque cada una de ellas tenga una causa diferente, nuestra percepción las vincula a un terrible gran diseño.

Herbert Muschamp, "Things Generally Wrong in the Universe", en Peter Lang ed. *Mortal City*¹³

La reacción de Muschamp al atentado del 93 resultó clarividente el 11-S, cuando lo sublime se infió hasta alcanzar proporciones letales. Los acontecimientos de aquel día recordaron a la multitud el peso fatal de los edificios y su impresionante potencial para perturbar y matar. El potencial de catástrofe afectó al diseño arquitectónico, fomentando contorsiones extremas y a menudo inquietantes, voladizos vertiginosos y perfiles desequilibrados en la década posterior. La amenaza se convirtió en un tópico. Abundaron las estructuras colgantes, inclinadas, desportilladas, agrietadas y partidas, los *tours de force* de la ingeniería. El inmenso y flotante CaixaForum de Madrid, con su ingravidez imposible; el ICA de Boston, que apila clichés concurrentes, voladizos vertiginosos y plantas contorsionadas; la Torre Mare Nostrum del Edificio Gas Natural de Barcelona; la torre CCTV de Pekín, otra puerta ciclópica: estas extravagancias arquitectónicas supersublimas proliferaron.

La arquitectura moderna murió en St. Louis, Missouri, el 15 de julio de 1972 a las 3:32 p.m. (o por ahí) cuando el infame esquema Pruitt-Igoe, o más bien varios de sus bloques de losas, recibieron el golpe de gracia final con dinamita. Anteriormente había sido vandalizado, mutilado y desfigurado por sus habitantes negros, y aunque se inyectaron millones de dólares para intentar mantenerlo con vida, finalmente se puso fin a su miseria. Boom, boom, boom... Otro factor: fue diseñado en un lenguaje purista en desacuerdo con los códigos arquitectónicos de los habitantes". Charles Jencks, *The Language of Post Modern Architecture*¹⁴

El caos provocado por la agitación política, la movilidad, la explosión demográfica y por el tremendo impacto de la máquina exige... un entorno sereno.

Minoru Yamasaki, *Architects on Architecture*¹⁵

UNA CARRERA PLAGADA DE CATÁSTROFES

Yamasaki fue el diseñador de dos de los complejos de edificios más notorios de la época moderna, ambos conocidos más por sus violentos finales registrados que por sus cortas vidas. Irónicamente, el primero fue detonado el mismo año en que se construyó el otro. La sustitución volumétrica estaba impregnada de una macabra inevitabilidad. Tras su formación, se unió a los diseñadores del Empire State Building⁶. Poco después fue alcanzado por un bombardero B-25. Un año después, otro avión militar impactó contra la torre 40 Wall, diseñada por el mismo despacho. Trasladado a Detroit en 1949, Yamasaki fundó la empresa que procedió a salpicar el paisaje urbano internacional con enormes objetos lisos, muchos de ellos torres. Su primer encargo importante, muy alabado en sus inicios, fue el infame complejo de viviendas públicas Pruitt-Igoe de San Luis, terminado en 1955. Menos de 20 años después, el proyecto fue dinamitado, proclamado símbolo del fracaso del propio Modernismo. Su descarnado funcionalismo fue acusado junto al carácter y, extraordinariamente, el gusto de sus residentes afroamericanos. En 1956, su empresa terminó el U.S. Military Personnel Records Center, cerca de St. Louis. Este coloso de hormigón y aluminio era uno de los veinte edificios más grandes del mundo. Durante los turbulentos años 60 se convirtió en símbolo del servicio militar obligatorio y de la guerra de Vietnam. A principios de los años 70 se prendieron más de una docena de pequeños fuegos en el edificio en un intento de negar la dolorosa historia y el papel actual que representaba. El fin de semana en que terminó oficialmente el servicio militar obligatorio, en 1973, un incendio arrasó el edificio y ardió durante dos días. Casi el 80% de los archivos de 1912 a 1960 quedaron destruidos. Ese año Yamasaki and Associates terminaron lo que se convirtió, en 2001, en la estructura más rotunda de los últimos tiempos. La historia del 11-S se cuenta con elocuencia y con frecuencia a pesar de que hubo gente que perdió su trabajo por contemplar siquiera sus causas. "Nos odian porque somos libres", era la única explicación aceptable. En 1999, el grupo separatista vasco ETA vio frustrado su intento de volar la Torre Picasso de Madrid, también diseñada por Yamasaki. La torre, el edificio más alto de España, se terminó de construir en 1988, dos años después de la muerte de su diseñador. Compartía la elegante neutralidad de las Torres Gemelas. ETA acumuló 2.000 kilos de explosivo de gran potencia, una bomba mayor que la que destruyó el edificio Murrah de Oklahoma City unos años antes, pero la Guardia Civil interceptó las dos furgonetas que transportaban la bomba.

Todos monumentos. ¿Extraña coincidencia? ¿Supernaturalmente desafortunados? Su escala y su lenguaje minimalista parecen imbuir una semántica que llevó a los extremistas —reaccionarios posmodernos, radicales anti-Vietnam, fundamentalistas o separatistas— a identificar los edificios como objetivos sinédoques. Como cenotafios siguen siendo singularmente infames, no por su presencia, sino por la extrema animadversión manifestada en su destrucción real o prevista, racista en el caso de Pruitt-Igoe, identificado displicentemente como un fracaso por el desacreditado panegírico de Charles Jencks sobre el Modernismo. La antipatía nacional y extranjera hacia la arrogancia destructiva y el imperialismo económico de Estados Unidos condenaron al gigantesco almacén militar y a las igualmente grandilocuentes torres gemelas.

Estos edificios eran el producto de la euforia sobre la sociedad, sobre la capacidad infinita de las técnicas de construcción, sobre el ciclo económico, sobre la capacidad del arte del diseño arquitectónico, sobre el hombre y su dominio sobre el mundo que habita... nos vimos arrastrados a una carrera por la altura y la declaración dramática de la que las Torres Gemelas de Nueva York son un ejemplo estelar... ricas, excéntricas en su forma y empáticamente, incluso violentamente declarativas del gobierno centralizado.

Phoebe Stanton, "Architectural Dinosaurs: The end of a new age of 'dinosaurs'", *The Baltimore Sun*⁷

La palabra 'fuerte' en este contexto parece connotar 'poderoso', es decir, cada edificio debería ser un monumento a la virilidad de nuestra sociedad... Hay otro aspecto mucho menos deseable de este esfuerzo hacia la monumentalidad... El resultado de este pensamiento termina inevitablemente en la crudeza, hasta el punto de la brutalidad... Estos nunca pueden ser apropiados para una sociedad democrática; son mucho más adecuados como imagen de los principios totalitarios que aborrecemos... El World Trade Center debería, debido a su importancia, convertirse en una representación viva de la creencia del hombre en la humanidad... y a través de esta cooperación su capacidad para encontrar la grandeza.

Minoru Yamasaki, *Architects on Architecture*⁸

...en esta lucha por el poder del saber, por el poder a través del saber, por el monopolio de la violencia simbólica legítima...

Pierre Bourdieu, "Symbolic Power and the Political Field", en *Language and Symbolic Power*⁹

Manfredo Tafuri se refiere a lo sublime como "la idea del poder, de dominación"²⁰. Inequívocamente políticos, los monumentos y conjuntos urbanos manifiestan una voluntad potente, anónima y despreocupada. Puede que la hegemonía sea su materia más firme. Revisando en particular el WTC tras su finalización a mediados de los años 70, Stanton identificó elementos simbólicos y materiales que, en efecto, podían proyectar una envergadura capaz, en consecuencia, de provocar. La elegante simplicidad y la escala masiva vinculan los proyectos de Yamasaki, desde las notorias destrucciones en EE.UU. hasta el intento de atentado en España. Estos elegantes símbolos que Yamasaki imaginaba representaban el igualitarismo y las normas democráticas humanas, desplegaban significantes inconcebibles para este *Nisei* que estuvo a punto de ser alistado durante la Segunda Guerra Mundial, pero que avanzó profesionalmente en los años posteriores en una alabada versión del Sueño Americano. Como una imagen especular, la autoevaluación del arquitecto es antitética a su obra. La disparidad entre el ideal y la realización de sus proyectos no hace sino trazar la trayectoria polarizada de la propia nación, lejos de la "cooperación" y hacia la exacerbación de la violencia, tanto "simbólica" como horriblemente real. Los edificios eran "fuertes", hasta el punto de la coacción. En la mente de sus atacantes y de gran parte del mundo, los "principios" económicos que representaban parecen estar lejos de ser "democráticos", para ser simplemente el último nivel del control "totalitario". Al morir, las gemelas se convirtieron irónicamente en "una representación viviente", aunque el resentimiento recalcitrante hacia el dominio explotador, hacia lo exactamente opuesto a la "grandeza", acusó insistentemente tanto a los asaltantes como a las instituciones que creían estar atacando metonímicamente. Su destrucción produjo terror más allá de lo sublime... pero poca introspección. Las represalias sembraron más caos y dolor en una "humanidad" trágicamente vulnerable con la seguridad como excusa para maquinaciones draconianas. Las represalias imprecisas y voluntariamente inmerecidas a escala mundial también apalancaron el aventurerismo financiero, en particular el control de los recursos: petróleo, minerales y mercados. Sin embargo, estos signos arquitectónicos y su liquidación políticamente cargada señalan el camino hacia un futuro aterrador. La excusa de viejas atrocidades para justificar otras nuevas parece más que habitual y no exclusiva de la región de la que proceden los perpetradores. El fotograma final de *Munich*²¹, de Steven Spielberg, estrenada cinco años después de 2001, se centra en las torres, vistas desde Long Island City. El ciclo de violencia que comenzó en Oriente hace un siglo y que sirvió de excusa para la masacre olímpica en Alemania y el posterior asesinato de palestinos no implicados culminado en 2001 queda así retratado a un nivel que parece perpetuo.

En la medida en que hay rastros de violencia y muerte, negatividad y agresividad en la práctica social, la obra monumental los borra y los sustituye por un poder y una certeza tranquilos que pueden abarcar la violencia y el terror.

Henri Lefebvre, *The Production of Space*²²

Es norma en la vida estadounidense que el comercio empequeñezca a la conmemoración... Mammon y la memoria entraron en guerra en la Zona Cero y, pequeña sorpresa, Mammon ganó: ... Adam Gopnik, "Stones and Bones: Visiting the 9/11 memorial and museum", *The New Yorker*, Julio 7 & 14, 2014²³

VANITAS

Instaladas en marzo de 2002, las luces se elevaban desde la Zona Cero en un conmovedor monumento temporal a las torres caídas. Esta extraordinaria evocación tanto de la ausencia como de la ascensión ha sido lamentablemente

sustituida ahora por sus huellas, perpetuamente enrojecidas, la nueva e insignificante torre que sólo alcanza sus declarados 1.776 metros añadiendo una antena como los primeros televisores, el trillado centro de tránsito de 4.000 millones de dólares, estéril a pesar de su intento de pirotecnia y su extravagante precio, y el igualmente predecible museo. Todos ellos pretenden evocar el recuerdo mientras que, como un ático de moda en un folleto inmobiliario de lujo, en realidad reflejan la descarada economía y las actitudes lujosas del cercano Wall Street y de un Manhattan cada vez más plutocrático.

Explotar para cualquier fin la erradicación de las torres y sus ocupantes es censurable, pero el sector inmobiliario, las finanzas, los mismos fenómenos para cuyo servicio fueron bautizadas las Torres Gemelas, han explotado la Zona Cero en un ciclo previsible de tópicos y especulación. Más allá de la destrucción y las muertes que se produjeron el 11-S, la tragedia hizo metástasis otorgando ventajas posteriores a las políticas neoconservadoras de las que se benefició sin escrúpulos el nuevo régimen en nombre de los acontecimientos de aquel día, intimidando a la población estadounidense, silenciando cualquier debate crítico sobre sus complejas causas, mediante protocolos represivos que aprovecharon el clima político/económico a escala local y mundial. El consiguiente golpe de estado de unos pocos sobre la mayoría parece ahora cada vez más arraigado. Las imágenes verdaderamente horribles de destrucción y muerte persiguen el presente y no pueden borrarse. Una generación ha quedado marcada, empobrecida emocional y a menudo fiscalmente por aquel día y por lo que vino después.

Casi todas las películas ambientadas en Nueva York utilizaron las torres como localizador. La búsqueda de un sustituto lúcido ha sido relativamente infructuosa, ya que los marcadores contextuales se basan en vistas genéricas de Manhattan que casi podrían ser São Paulo, Shanghai, Chicago. Duplicados y, por tanto, siempre equívocos, el anonimato de los monolitos entraba en contradicción directa con la cornucopia de torres de antes de la guerra que anticipa Dos Passos. Estos edificios arcaicos, Woolworth, Equitable, Rockefeller, Chrysler, Empire State, flamantes escenarios de la danza macabra de los magnates y la hegemonía, ya no son suficientes. Considerados inadecuados como talismán instantáneo de la aglomeración moderna y sus tenebrosas maquinaciones internas, se marcan a sí mismos, suscitando un reconocimiento único, que no es el de la fuerza universal de la metrópolis del siglo XXI. Autoengrandecidos y estentóreos, dicen "Nueva York" sólo después de "yo", como tonos de llamada específicos extraídos de canciones pop en lugar de un timbre de teléfono genérico. Las imágenes de la ciudad afirman ahora el anonimato de la plutocracia contemporánea manifestada en una ascendente horda dorada de nuevos ricos internacionales.

Esta unión entre el yo y el objeto (no estamos lejos de la "sensación oceánica" del bebé, pero en adelante remodelada y redescubierta...) Julia Kristeva, "The Adolescent Is a Believer," citando Sigmund Freud, *Civilization and Its Discontents*²⁴

El mar es la materia de los relatos épicos, la madre y la femme fatal, el escenario de los heroicos historiadores de los sistemas mundiales o el disolvente capaz de disolver las lógicas terrestres... Al igual que las costas, estas zonas de intolerancia entre mundos sostienen y son sostenidas por

la piratería del error, o las contiendas de la democracia. Como interfaz entre mundos, forman un páramo perpetuo de superficie ilimitada, siempre recién acuñada y a menudo subexplorada. Por muy agitados que sean, estos mares también son espaciosos, en los que se mezclan diferentes aguas y diferentes constituciones políticas.

Keller Easterling, "Contemplation: Seas", *Enduring innocence: global architecture and its political masquerades*²⁵

Vistos desde su base a finales de verano, su tamaño, la forma en que los resplandecientes pilones se inclinaban retorciéndose unos hacia otros en diagonal en perspectiva, los numerosos y esbeltos pilares de aluminio que se ensanchaban incongruentemente en la parte inferior en arcos góticos donde la estructura abogaba por lo contrario, la pura claridad colosal -minimalista, geométrica, suave, intratable-, la serenidad prometida por Yamasaki mezclada con una sublime inquietud rayana en el vértigo. Pasando de Judd a Eva Hesse, dos semanas después eran un desastre postminimalista, habiendo esparcido papel como confeti diabólico, enturbiando el cielo puro de septiembre y volviendo tóxico el bajo Manhattan con polvo sepulcral gris. El mortífero polvo orgánico/mineral obligó a la consiguiente retribución brutal y a la piratería del mercado. El mar oscuro se cierra sobre toda empresa, venal y humana, mientras sus aguas permanecen turbias y continuamente más turbulentas.

El rascacielos que finalmente, mediante un acto de extrema violencia, consigue purificar, al tiempo que restaura su propio poder de expresión, el lugar del asesinato colectivo: la metrópolis...

Manfredo Tafuri, "The New Babylon: The 'Yellow Giants' and the Myth of Americanism (Expressionism, Jazz Style, Skyscrapers, 1913 - 1930)", *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*²⁶

Cuando se examina con atención esta realidad fugaz y permanente, se tiene la impresión de explorar el lado nocturno de las sociedades, una noche más larga que su día, un mar oscuro del que emergen sucesivas instituciones, una inmensidad marítima en la que las estructuras socioeconómicas y políticas aparecen como islas efímeras.

Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*²⁷

Los viajes, esos cofres mágicos llenos de promesas oníricas, ya no volverán a entregar sus tesoros impolutos. Una civilización proliferante y sobreexcitada ha roto definitivamente el silencio de los mares.

Claude Lévi-Strauss, "The Quest for Power", en Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, trad. John and Doreen Weightman²⁸

Michael Stanton

La obra de Michael Stanton ha sido galardonada en cuatro ocasiones por la ACSA, y reconocida por el Young Architect's Award de la Architectural League de Nueva York, el Premio Steedman Bienal y seleccionada para los premios Progressive Architecture, además de premiada varios concursos de arquitectura. Ganó una beca en Arquitectura en la Academia Americana de Roma y fue el primer Aga Kahn Travelling Fellow. Ha publicado dos capítulos de libros y 70 artículos y artículos arbitrados sobre arte y arquitectura y está completando dos volúmenes sobre el poder de la paradoja que da forma a la ciudad en las Américas. Ha impartido conferencias y expuesto su obra en América, Oriente Medio y Europa. Recientemente ha sido profesor en el Maryland Institute College of Art, en Tulane, en la Universidad de Miami, en las Universidades de Texas Austin y Arlington, en la Universidad de Minnesota en Venecia, en la Universidad de Maryland, en la ETSAM de Madrid, en la Real Academia de Copenhague y fue Profesor Asociado y Decano del Departamento de Arquitectura y Diseño de la Universidad Americana de Beirut. Ha dirigido programas de estudios en Italia y cofundado y dirigido 11 talleres internacionales en Venecia y Barcelona. Como crítico invitado, ha participado en 60 escuelas de arquitectura y arte de cuatro continentes. Afiliación actual: Maryland Institute College of Art E-Mail: michaelstanton22@gmail.com

Notas

01. PIKE, Burton, en *The Image of the City in Modern Literature*, (Princeton: PU Press, 1981).
02. MUMFORD, Lewis, en *The City in History Its Origins, Its Transformations and Its Prospects*, (New York: Harcourt, Brace, 1961) p. 474.
03. DOS PASSOS, John Roderigo, en *Manhattan Transfer*, Chapter IV, (New York: Harper and Brothers, 1925).
04. DE CERTEAU, Michel, *The Practice of Everyday Life*, trad. Steven Rendall (Berkeley: U Cal Press, 1984) p. 91.
05. GREEN, Renée, en *Interarchive. Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*, eds. von Bismarck, Feldman, Obrist, Stoller, Wuggenig, (Lüneberg: Kunstraum der Univeristät, Cologne, 2002) p. 147.
06. Ver AGREST, Diana, *Architecture from Without*, (Cambridge, MA: MIT, 1993). pp. 79-105.
07. ROSSI, Aldo, "Introduction to the Frist American Edition (1978)," en *The Architecture of the City*, trad. Diane Ghirardo y Joan Ockman, (Cambridge, MA: MIT, 1982) p. 19.
08. TAFURI, Manfredo, en *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*, trad. Barbara Luigia LaPenta (Cambridge: MIT, 1979) p. 129; original *Progetto e utopia: Architettura e sviluppo capitalistico*, (Bari, Guis. Laterza & Figli, 1973).
09. EASTERLING, Keller, en *Enduring innocence: global architecture and its political masquerades*, (Cambridge: MIT, 2005) p. 173.
10. Este párrafo refleja una experiencia personal, el autor tenía su residencia en Beirut en aquel momento pero se encontraba en Italia el 11-S, y en Francia las semanas siguientes.
11. BURKE, Edmund, en *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the SUBLIME and BEAUTIFUL with AN INTRODUCTORY DISCOURSE CONCERNING TASTE, and Several Other Additions* (London: R. and J. Dodsley en Pall Mall, 1757) Note 1. Part II. sect 2., p. 45 & pp. 196-197.
12. En una conversación con el autor, Alan Colquhoun señaló que los retranqueos obedecían más al deseo que a la utilidad.
13. MUSCHAMP, Herbert," en *Mortal City*, ed. Peter Lang, (New York: Princeton Architectural Press & Storefront Books, 1995) p. 104 & 105. Primera edición en *The New York Times*, May 30, 1993, responding to the first World Trade Tower bombing, Feb. 26, 1993.
14. JENCKS, Charles, *The Language of Post Modern Architecture*, (London: Academy Editions, 1977) p. 9, text & cap. 3.
15. YAMASAKI, Minoru, citado en Heyer, Paul, *Architects on Architecture*, (New York: Walker, 1966) p. 187.
16. Shreve, Lamb and Harmon, New York.
17. STANTON, Phoebe B., en *The Baltimore Sun*, February 8, 1976.
18. YAMASAKI, Minoru, *op. cit.*, p. 186, 187 & 195.
19. BOURDIEU, Pierre, en *Language and Symbolic Power* (Cambridge, MA: Harvard, 1991) pp. 241-242.
20. TAFURI, Manfredo, "The Wicked Architect: G. B. Piranesi, Heterotopia and the Voyage", en "Apocalipsis cum Figuris," en *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*, trad. Pellegrino d'Acierno and Robert Connolly (Cambridge: MIT, 1987) p. 30; original *Sfera e Il Labirinto*, (Turin, Einaudi, 1980).
21. SPIELBERG, Steven, dir., *Munich*, Universal Pictures, 2005
22. LEFEBVRE, Henri, *The Production of Space*, trad. Donald Nicholson-Smith, (Oxford: Blackwell, 1991) p. 63
23. GOPNIK, Adam, en *The New Yorker*, July 7 & 14, 2014, pp. 38 & 41.
24. KRISTEVA, Julia, en *This Incredible Need to Believe*, trad. Beverley Bie Brahic (New York: Columbia University, 2009) p. 15; "oceanic felling" cit. Freud, Sigmund, *Civilization and Its Discontents*, (New York: Norton, 1961) pp. 24-25, 36.
25. EASTERLING, Keller, "Contemplation: Seas," *op cit.*, pp. 64 & 71

17

Skanderbeg, Tirana. A Section Full of Nothing (Static Shot)

Urtzi Grau Magaña
Guillermo Fernández-Abascal
Christina Deluchi

Belgian photographer Maxime Delvaux's images of Skanderbeg Square, Tirana, completed in 2017 by Belgian architectural office 51N4E and Albanian artist Anri Sala, have at least three different readings. Their content allows us access to the complex history of the project by revealing the connections between design decisions, urban transformation policies, the city's leaders, and, in some cases, the political imagination of Albania vis-à-vis the European Union. Their format, a combination of traditional photographs and still frame videos, helps us to understand not only how 51N4E explains their projects, but also the reorganisation of their office and their design processes. Lastly, examining the images as architectural photographs reveals the effects that the eruption of digital imaging processes has had on the documentation of architectural projects.



In 2008, the Belgian architectural office 51N4E and Albanian artist Anri Sala won the project for the plan of Skanderbeg Square in Tirana. The hyperbolic title of the competition, 'call for help', implied both the urgent need for an intervention and the ambitions of its organiser, Mayor Edi Rama, currently the country's prime minister. Rama, leader and champion of Albania's reconciliation with the European Union, has been immersed in an urban transformation campaign recognised globally for repainting the city's facades with brightly coloured murals. The shift from this project's vertical surfaces, to the horizontality of the square, was not free of trouble. The enormous 40,000 sqm surface of the square in the centre of the capital had to be negotiated. While it seemed like an empty space, the square contained the remnants of Tirana's multiple pasts that the Balkan country, and by extension Europe, had traversed throughout the 20th century.

Skanderbeg Square was opened in 1917, five years after Albania's independence from the Ottoman Empire during the Austro-Hungarian occupation of World War I. It was born of the impetus to become a space for institutional representation for the future capital, but it would not become such until 1920. Resulting from successive renovations, the historic bazaar and the Mahmud Muhsin Bey Stërmasi mosque that surrounded the square would disappear by 1959 when Nikita Khrushchev – the first secretary