Pensar en la ciudad y en la arquitectura es pensar en lo que hay, pero también es proponer nuevas maneras de afrontar lo que está apareciendo. A partir del análisis de lo existente, los artículos recopilados en este libro intentan entender cuáles son los mecanismos a través de los que se produce la arquitectura y la ciudad contemporánea. El conjunto de reflexiones que constituyen este libro, intentan acuñar algunos conceptos y categorías de la arquitectura metropolitana actual. Dichas reflexiones nacen con el fin de contribuir a entender, y posteriormente actuar, en uno de los campos sometido a los grandes cambios y a los decisivos retos con los que se enfrenta nuestra civilización.

Ignasi de Solà-Morales (Barcelona,1942/ Amsterdam, 2001), arquitecto y filósofo, fue catedrático de Teoría e Historia de la Arquitectura en la Escuela de Arquitectura de Barcelona y profesor invitado en numerosas universidades americanas y europeas. Miembro fundador de la revista *Any*, formaba parte de comités editoriales de varias revistas internacionales. Autor de diversos libros y artículos de crítica, publicados en las principales revistas especializadas del mundo, compaginaba su actividad teórica y docente con su despacho profesional como arquitecto.

ISBN 84-252-1864-0

Editorial Gustavo Gili, SA
08029 Barcelona. Rosselló, 87-89
Tel. 93 322 81 61 - Fax 93 322 92 05
e-mail: info@ggili.com
http: //www.ggili.com

Ignasi de Solà-Morales **territorios**

GG

Ignasi de Solà-Morales

territorios

Prólogo de Saskia Sassen

GG®

Editorial Gustavo Gili, SA
08029 Barcelona Rosselló, 87-89. Tel. 93 322 81 61
México, Naucalpan 53050 Valle de Bravo, 21. Tel. 55 60 60 11
Portugal, 2700-606 Amadora Praceta Notícias da Amadora nº 4-B. Tel. 21 491 09 36

territorios

Ignasi de Solà-Morales
Prólogo de Saskia Sassen

GG®

terrain vague

Publicado en *Anyplace*, Anyone Corporation, Nueva York/ The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1995, págs. 118-123.

David Plowden, *Industrial Landscape*, Chicago, 1985.

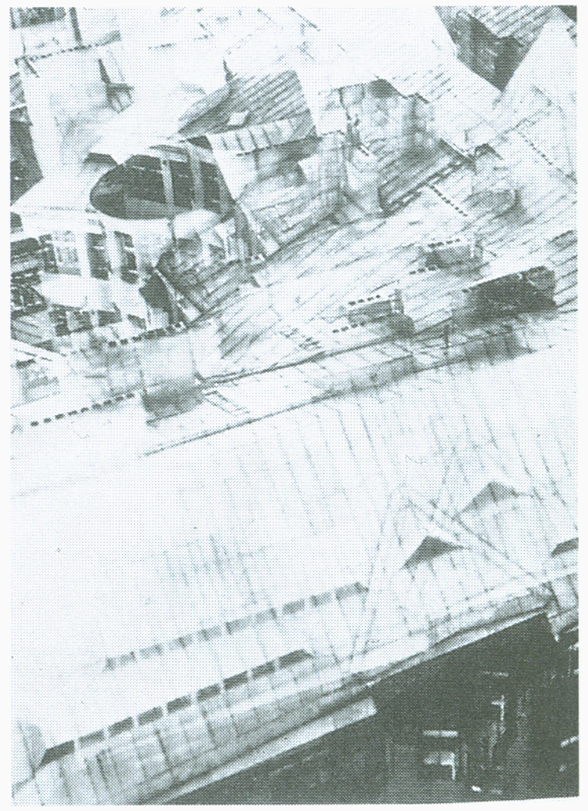
La representación de la metrópoli en los distintos medios ha encontrado desde su origen un instrumento privilegiado: la fotografía. Nacidas técnicamente en el momento de la expansión de las grandes ciudades, las imágenes de París, Berlín, Nueva York, Tokio, o las de los continuos habitados en el primer, segundo y tercer mundo, entran en nuestra memoria y en nuestra imaginación a través de la fotografía. Fotografías paisajísticas, aéreas, de los edificios, de las gentes que viven en las grandes ciudades, todas ellas constituyen uno de los principales vehículos a través de los cuales recibimos informaciones que intentan darnos a conocer esta realidad construida y humana que es la moderna metrópoli.

En su desarrollo técnico y estético, la fotografía ha desplegado distintas sensibilidades en relación a la representación arquitectónica hasta el punto de que, en los últimos años, ha sido posible establecer la relación inseparable entre nuestro conocimiento de la arquitectura moderna y la mediación que en dicho conocimiento han introducido los fotógrafos. Las manipulaciones de los objetos captados por la cámara fotográfica, su encuadre, la composición y el detalle, tienen una incidencia decisiva en nuestra percepción de las obras de arquitectura. No es posible hacer hoy una historia de la arquitectura del siglo XX sin referirse a los nombres de los fotógrafos de arquitectura. Ni siquiera en la experiencia directa de los objetos edificados escapamos a la mediación fotográfica, de modo que carece de sentido la idea maniqueísta según la cual habría una experiencia directa, honesta y verdadera de los edificios y otra manipulada y perversa a través de las imágenes fotográficas. Por el contrario, la percepción que tenemos de la arquitectura es una percepción estéticamente reelaborada por el ojo y la técnica fotográfica. La imagen de la arquitectura es una imagen mediatizada que, según los recursos de la representación plana de la fotografía, nos facilita el acceso y la comprensión del objeto.

Sucede lo mismo con la ciudad. No sólo la posibilidad de acumular experiencias personales directas es problemática en los lugares en los que no hemos vivido por un largo tiempo. También nuestra mirada ha sido construida y nuestra imaginación prefigurada a través de la fotografía. Por supuesto, existen la literatura, la pintura, el vídeo o el film. Pero la incidencia de lo fotográfico, este arte menor según lo calificase Pierre Bourdieu, sigue siendo primordial en nuestra experiencia visual de la ciudad.

En los años del proyecto metropolitano, de su teorización y de la propaganda de la gran ciudad como motor indispensable de modernización, la fotografía ejerció un papel decisivo. Los fotomontajes de Paul Citroën, Man Ray, Georg Grosz o John Heartfield presentaban la acumulación y yuxtapuesta de grandes objetos arquitectónicos para explicar la experiencia de la gran ciudad.

Paul Citroën, *Metrópolis* (fotomontaje), 1923.



László Moholy-Nagy, *Techos*, Helsinki, 1930.

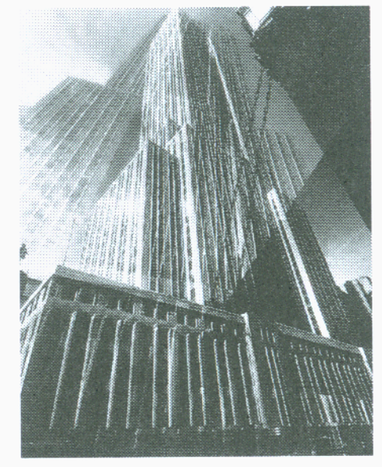
Como ha explìcado Rosalind Krauss, la fotografía no actúa semiológicamente como un *icono* sino como un *índice*. Esto quiere decir que aquello que constituye su referente no está inmediatamente relacionado, como figura, con las formas que la fotografía desarrolla. Por el contrario, no es una analogía formal la que hace posible

la transmisión del mensaje fotográfico, sino la contigüidad física entre el significado y su significante fotográfico. A través de las fotografías no estamos *viendo* las ciudades. Menos aún a través de los fotomontajes. Sólo vemos las imágenes, en su estática y encuadrada impresión. Pero 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. Porque ya hemos visto o porque vamos a ver algunos de estos lugares, el mecanismo semiológico de la comunicación a través de indicios se consuma, y la memoria que acumulamos por experiencia directa, por narraciones o por simple acumulación de nuevos indicios es la que, indefinidamente, produce nuestra imaginación de la ciudad, de una o de muchas ciudades.

Más tarde, después de la II Guerra Mundial, la fotografía desarrolló un sistema de signos completamente distinto del de la densidad llena de los fotomontajes. Era el de la vivacidad humanística de los relatos urbanos construidos a partir de imágenes de personajes anónimos, en pasajes carentes de toda grandilocuencia arquitectónica. *The Family of Man*, la exposición organizada por Edward Steichen en el MoMA en 1955, se producía después de la fundación de la agencia Magnum, con Henry Cartier-Bresson, Robert Capa y David Seymour en 1947, e iniciaba la lectura existencialista de la ciudad y del paisaje, en el desarrollo y en el subdesarrollo, que alcanzaría su apoteosis en el libro *The Americans* de Robert Frank (1962). Pero el fenómeno que nos interesa es el que se produce con posterioridad, ya en los años setenta, inaugurando una sensibilidad distinta que comenzaba a desplegar una mirada diversa a las grandes ciudades.

Los espacios vacíos, abandonados, en los que ya han sucedido una serie de acontecimientos parecen subyugar el ojo de los fotógrafos urbanos.

Son los lugares urbanos, que queremos denominar con



Edward Steichen, *New York*, 1932.

Louis Faurer, *Fifth Avenue*, Nueva York, 1948.

Louis Faurer, *Atlantic City*, Nueva Jersey, 1942.

la expresión francesa *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 estos lugares, vistos o imaginados, un juicio de valor.

No es posible traducir con una sola palabra inglesa la expresión francesa *terrain vague*. En francés el término *terrain* tiene un carácter más urbano que el inglés *land*, de manera que hay que advertir que *terrain* es, en primer lugar, una extensión de suelo de límites precisos, edificable, en la ciudad. Si no me equivoco, en cambio, la pervivencia en inglés de la misma palabra *terrain* tiene significados más agrícolas o geológicos. Pero la palabra *terrain* francesa se refiere también a extensiones mayores, tal vez menos precisas; está ligada a la idea física de una porción de tierra en su condición expectante, potencialmente aprovechable pero ya con algún tipo de definición en su propiedad a la cual nosotros somos ajenos.

En cuanto a la segunda palabra que forma la expresión francesa *terrain vague*, debemos fijarnos que el término *vague* tiene un doble origen latino además de uno germánico. Este último, de la raíz *vagr-wogue*, se refiere al oleaje, a las ondas del agua, y tiene un significado que no es ocioso retener: movimiento, oscilación, inestabilidad y fluctuación. Wave, en inglés es, evidentemente, la palabra de la misma raíz.

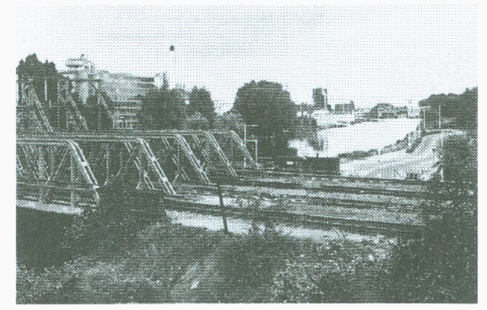
Pero nos interesan todavía más las dos raíces latinas que confluyen en el término francés *vague*. En primer lugar, *vague* como derivado de *vacuus, vacant, vacuum* en inglés, es decir *empty, unoccupied*; pero también *free,*

available, unengaged. La relación entre la ausencia de uso, de actividad y el sentido de libertad, de expectativa es fundamental para entender toda la potencia evocativa que los *terrain vague* de las ciudades tienen en la percepción de la misma en los últimos años. Vacío, por tanto, como ausencia, pero también como promesa, como encuentro, como espacio de lo posible, expectación.

Hay un segundo significado que se superpone al de *vague* en francés como vacant. Éste es el del término *vague* procedente del latino *vagus*, *vague* también en inglés, en el sentido de *indeterminate, imprecise, blurred, uncertain*. De nuevo la paradoja que se produce en el mensaje que recibimos de estos espacios indefinidos e inciertos no es necesariamente un mensaje sólo negativo. Ciertamente, parece que los términos análogos que hemos señalado están precedidos por una partícula negativa *in-determinante, im-precise, un-certain*, pero no es menos cierto que esta ausencia de límite, este sentimiento casi oceánico, para decirlo con la expresión de Sigmund Freud, es precisamente el mensaje que contiene expectativas de movilidad, vagabundeo, tiempo libre, libertad.

La triple significación de la palabra francesa *vague* como *wave, vacant* y *vague* está recogida en multitud de imágenes fotográficas a través de las cuales la fotografía más reciente, de John Davies a David Plowden, de Thomas Struth a Jannes Linders, de Manolo Laguillo a Olivio Barbieri, ha captado la condición interna a la ciudad de estos espacios, pero al mismo tiempo externa a su utilización cotidiana. Son 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. Son, en definitiva, lugares externos, extraños, que quedan fuera de los circuitos, de las estructuras productivas. Desde un punto de vista económico, áreas industriales, estaciones de ferrocarril, puertos, áreas residenciales inseguras, lugares contaminados, se han convertido en

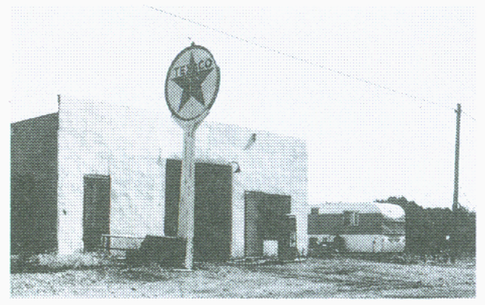
John Davies, *Urban Landscape*, Rotterdam, 1970.



Jannes Linders, *Urban Landscape*, Rotterdam, 1970.

áreas de las que puede decirse que la ciudad ya no se encuentra allí.

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 simplemente *des-habitadas, inseguras, im-productivas*. En definitiva, lugares extraños al sistema urbano, exteriores mentales en el interior físico de la ciudad que aparecen como contraimagen de la misma, tanto en el sentido de su crítica como en el sentido de su posible alternativa.



David Plowden, *Common Places*, Zoortman, Montana, 1973.

La fotografía contemporánea cuando mira estos *terrain vague* y los fija en las películas no actúa inocentemente. ¿Por qué lo urbano parece visualizarse de manera primordial en este tipo de paisajes? ¿Por qué ya no cabe en el ojo del fotógrafo exigente la apoteosis de los objetos ni la contundencia formal de los volúmenes construidos, ni los trazados geométricos de las grandes infraestructuras que construyen los tejidos de la metrópoli? ¿Por qué hay una sensibilidad paisajista, ilimitada por tanto, hacia esta naturaleza artificial poblada de sorpresas, de límites imprecisos, carente de formas fuertes que representen el poder?

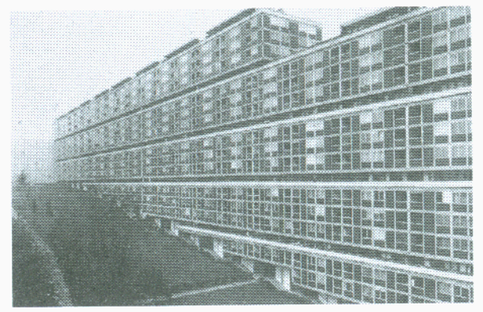
La imaginación romántica que pervive en nuestra sensibilidad contemporánea se nutre de recuerdos y de expectativas. Extranjeros en nuestra propia patria, extraños en nuestra ciudad, el habitante de la metrópoli siente los espacios no dominados por la arquitectura como reflejo de su misma inseguridad, de su vago deambular por espacios sin límites que, en su posición externa al sistema urbano, de poder, de actividad, constituyen a la vez una expresión física de su temor e inseguridad, pero también una expectativa de lo otro, lo alternativo, lo utópico, lo porvenir.

Manolo Laguillo, *Barcelona*, 1980.

Odo Marquand ha caracterizado la situación presente como "la época de la extrañeza ante el mundo". Lo que caracterizaría el tardocapitalismo, la sociedad del tiempo

libre, la época poseuropea, la época posconvencional, etc., sería la fugaz relación entre el sujeto y su mundo, condicionada por la velocidad con la que el cambio se produce.

Los cambios en la realidad, en la ciencia, en las costumbres y en la experiencia producirían inevitablemente una permanente situación de extrañeza. El desamparo del sujeto, la pérdida de consistencia de los principios tiene una correspondencia a la vez ética y estética. Siguiendo los pasos de Hans Blumberg, Odo Marquand reorienta su análisis en torno a un sujeto poshistórico que es, fundamentalmente, el sujeto de la gran ciudad. Un sujeto que vive permanentemente en la paradoja de construir su experiencia desde la negatividad. La presencia del poder invita a escapar de su presencia totalizadora; la seguridad llama a la vida de riesgo; el confort sedentario llama al nomadismo desprotegido; el orden urbano llama a la indefinición del *terrain vague*. Lo característico del individuo de nuestro tiempo es la angustia ante aquello que le salva de la angustia, la necesidad de asimilar la negatividad cuya eliminación, parece que socialmente constituye el objetivo de la actividad política.



Thomas Struth, *Typologies*, Le Lignon, Ginebra, 1984.

Al enfrentarse al mismo tiempo a la percepción de los mensajes que nos llegan a través de nuestra apertura al mundo y a los comportamientos en esta situación, el pensamiento de Marquand, como en general el de la hermenéutica posheideggeriana más radical, apunta a la superación de la escisión entre estética y ética, entre interpretación del mundo y acción sobre el mundo.

"La época de la extrañeza ante el mundo" retoma el tema freudiano de la *unheimlich* glosado en los últimos años por quienes han querido encontrar en la experiencia individual de la dislocación y del desplazamiento, el punto de partida para la construcción de una política. En *Étrangers à nous-mêmes (Extranjeros para nosotros mismos)*, Julia Kristeva ha intentado reconstruir la problemática de la extranjería en la vida pública de las sociedades avanzadas. El discurso para entender el problema de la xeno-

fobia que renace peligrosamente en Europa acaba convirtiéndose, por una parte, en un texto filosófico sobre el significado del otro, de aquello que radicalmente me es extraño.

Pero Kristeva, por otra parte, en su recorrido por los grandes hitos de la cultura occidental, de Sócrates a san Agustín y de Denis Diderot a G. W. Friedrich Hegel, acaba remitiéndose al texto freudiano por el cual la extrañeza de los hombres y mujeres contemporáneos es la extrañeza ante ellos mismos, su radical imposibilidad de encontrarse, de localizarse, de asumir su interioridad como identidad.

El tema del extrañamiento, desde la perspectiva política de la multiculturación creciente en Europa, con el conflicto de los nacionalismos, con el renacer de toda suerte de particularismos acaba llevándonos también del discurso político, al discurso urbano. De la *polis* a la *urbs*, ha dicho Françoise Choay, y de la noción de pertenencia a un colectivo a los peligros de esta identificación con la raza, el color, la geografía o la ciudadanía. *Extranjeros para nosotros mismos* descubre al individuo como portador de un conflicto en sí mismo, entre su consciencia y su inconsciencia, entre el desamparo y la inquietud. De esta manera no es el individuo portador de derechos, libertades o principios universales quien se constituye en sujeto histórico. Imposible pensar en el individuo de la ilustración y la Declaración de los Derechos del Hombre. Por el contrario, estamos hablando de una política para un individuo enfrentado a sí mismo, desolado por la celeridad con la que el mundo en que le rodea se transforma y, sin embargo, necesitado de convivir con los otros, con el otro.

Las imágenes fotográficas del *terrain vague* se convierten de este modo en indicios territoriales de la misma extrañeza, y los problemas estéticos y éticos que plantean envuelven la problemática de la vida social contemporánea.

¿Qué hacer ante estos enormes vacíos, de límites imprecisos y de vaga definición? Al igual que ante la naturaleza, de nuevo la presencia de lo otro ante el ciudadano urbano, la reacción del arte es la de preservar estos espacios alternativos, extraños, extranjeros a la eficacia productiva de la ciudad. Si el ecologismo lucha por preservar los espacios incontaminados de una naturaleza mitificada como madre inalcanzable, también el arte contemporáneo parece luchar por la preservación de estos espacios *otros* en el interior de la ciudad. Los realizadores cinematográficos, los fotógrafos, los escultores de la *performance* instantánea buscan refugio en los márgenes de la ciudad precisamente cuando esta ciudad les ofrece una identidad abusiva, una homogeneidad aplastante, una libertad bajo control. 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.

En esta situación, el papel de la arquitectura se hace inevitablemente problemático. 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 hacerlo reconocible, idéntico, universal. Pertenece a la esencia misma de la arquitectura su condición de instrumento de organización, de racionalización, de eficacia productiva capaz y de transformar lo inculto en cultivado, lo baldío en productivo, lo vacío en edificado.

De este modo, la arquitectura y el diseño urbano cuando proyectan su deseo ante un espacio vacío, un *terrain vague*, parece que no pueden hacer otra cosa 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.

Utilizando una terminología usual en la estética subyacente al pensamiento de Gilles Deleuze, la arquitectura estaría siempre del lado de las formas, de lo distante, de lo óptico y de lo figurativo. Mientras que, por el contrario,

el individuo escindido de la ciudad contemporánea buscaría las *fuerzas* en lugar de las *formas*, lo *incorporado* en lugar de lo *distante*, lo *áptico* en lugar de lo *óptico*, lo *rizomático* en lugar de lo *figurativo*.

La intervención en la ciudad existente, en los espacios residuales, en sus intersticios plegados ya no puede ser confortable ni eficaz tal como postula el modelo eficiente de la tradición iluminista del movimiento moderno.

De la misma manera que Odo Marquand en el texto citado con anterioridad propone, polémicamente, la noción de continuidad frente a la claridad y distinción con la que el mundo extraño se nos presenta, también el tratamiento de la ciudad residual debería producirse desde la contradictoria complicidad de no romper los elementos perceptivos que mantienen la continuidad en el tiempo y en el espacio.

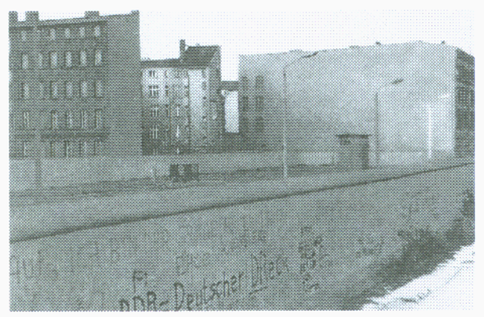
¿Cómo puede actuar la arquitectura en el *terrain vague* para no convertirse en un agresivo instrumento de los poderes y de las razones abstractas?

Sin duda a través de atenciones a la continuidad. Pero no de la continuidad de la ciudad planeada, eficaz y legitimada, sino, todo lo contrario, a través de la escucha atenta de los flujos, de las energías, de los ritmos que el paso del tiempo y la pérdida de los límites han establecido.

Nuestra cultura abomina del monumento cuando éste es la representación de la memoria pública, de la presencia de lo uno y lo mismo.

Sólo una arquitectura del dualismo, de la diferencia de la discontinuidad, instalada en la continuidad del tiempo puede hacer frente a la agresión angustiosa de la razón tecnológica, del universalismo telemático, del totalitarismo cibernético del terror igualitario y homogeneizador.

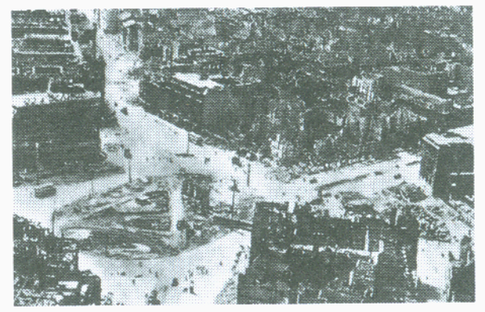
Tres imágenes nos muestran tres momentos de un mismo lugar en el centro de una gran metrópoli europea: Alexanderplatz en Berlín. La primera imagen, la última en el tiempo, es la construida en los años del posestalinismo



Elisabeth Lennard, *The Wall*, Berlín, 1980.

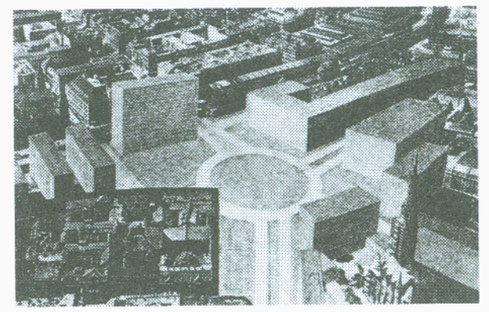
a través del poder onnímodo del Estado. El Gran Hermano realiza la utopía moderna. La forma del lugar no es más que la repetición de una ordenación universal, radicalmente genérica, por la que la geometría de los edificios, el pavimento del espacio público, la plaza, se consolidan como un principio construido. Aquí, teóricamente, los derechos del ciudadano moderno, del trabajador infatigable, encuentran el escenario de su felicidad perdurable. Se trata del espacio del horror, de la primacía de lo político abstracto convertido en dominio absoluto.

La segunda imagen es la de Alexanderplatz en 1945, después del bombardeo continuado de la aviación aliada. Lo urbano convertido en ruina, la ciudad desfigurada, el espacio dislocado, el vacío, la imprecisión y la diferencia. A través de la violencia bélica un espacio urbano se convierte en *terrain vague*, la contradicción de la guerra hace aflorar a la superficie lo extraño, lo incalificable, lo inhabitable.



Alexanderplatz tras el bombardeo de Berlín, 1945.

La tercera imagen, que es la primera en el tiempo pero es la última en esta secuencia deliberadamente establecida de forma anticronológica, es la del proyecto de Mies van der Rohe para la Alexanderplatz en el concurso de 1928.



Mies van der Rohe, proyecto para la Alexanderplatz, Berlín, 1926.

Ninguna intención de ejemplificar la nueva ciudad. Ninguna hipótesis que signifique la discontinuidad con la ciudad existente. Acción; producción de un acontecimiento en un territorio extraño; casual despliegue de una propuesta particular que se superpone a lo ya existente; repetido vacío sobre el vacío de la ciudad; silencioso paisaje artificial tocando el tiempo histórico de la ciudad pero sin cancelarlo y tampoco sin imitarlo. Flujo, fuerza, incorporación, independencia de las formas, expresión de las líneas que las atraviesan. Más allá del arte que desvela nuevas libertades. Del nomadismo al erotismo.