

**representaciones:
de la ciudad-capital
a la metrópoli**

Barrio de La Chacarita, Asunción,
Paraguay, 1986.

Las formas de representación de la experiencia urbana no son resultado de una técnica o de los cambios físicos que experimenta la ciudad a lo largo del tiempo.

La percepción es un fenómeno cultural y, por lo tanto, la representación de esta experiencia perceptiva está ligada a los valores que la cultura establece como primordiales en determinado momento histórico.

Es evidente que en los dos últimos siglos las ciudades, primero las del mundo occidental y después las de otras regiones del globo, han cambiado radicalmente: sus dimensiones, sus edificios y sus espacios públicos, así como las relaciones que los individuos y los grupos establecen entre sí y el medio físico en que se generan estas relaciones.

El arte y el pensamiento averiguan estas relaciones y las explican mediante lenguajes en los que figuras y formas configuran los moldes, es decir, los *Modos de ver*, como diría John Berger, que caracterizan una situación cultural¹.

Lo que pretendo explicar en este texto es cómo en los últimos doscientos años se han sucedido maneras de ver las grandes ciudades que no pueden explicarse sólo por la aparición de nuevos medios técnicos: estas innovaciones deben entenderse en un campo más amplio en el que la representación dominante del fenómeno urbano está vinculada a la representación artística y filosófica.

Con la expresión "ciudad-capital" me refiero a esas ciudades que, con la industrialización, pueden entenderse en el doble sentido de la palabra *capital*. Capital, del latín *caput-itis*. La cabeza, el centro del poder y de las decisiones. El lugar donde se acumula la capacidad organizativa y donde se representa a la nación. Sin embargo, capital procede también de la palabra latina *capitalis-ae*, es decir: caudales, bienes, riquezas, patrimonio y denota,

La ciudad-capital y el realismo

¹ Berger, John, *Ways of seeing*, Penguin Books, Harmondsworth, 1972 (Versión castellana: *Modos de ver*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2000²).

por tanto, el fenómeno de concentración de bienes y recursos que constituye un inmenso capital. Fruto de la acumulación, el capital es el motor de una nueva forma de economía de la que se desprende una nueva forma social. El capitalismo no es sólo un sistema de relaciones económicas basado en el libre mercado sino también un sistema de relaciones públicas y privadas que tienen su sede privilegiada en la ciudad-capital a la que aquí me estoy refiriendo.

Al naciente capitalismo del mundo occidental, una vez liquidadas otras formas de producción —feudales, mercantilistas, fisiocráticas—, le corresponde la eclosión de un tipo de ciudad en la que tienen su sede estas relaciones y en la que son objeto de determinadas estrategias en su formalización.

Las ciudades-capital dejan de ser recintos limitados para configurarse como aglomeraciones continuas y siempre inacabadas. Las ciudades-capital, por otra parte, son escenario de los intereses privados, de los capitales que buscan en la concentración urbana nuevas posibilidades de rentabilidad. La ciudad-capital es ilimitada y débilmente planeada, porque su principal objetivo consiste en dar juego a las fuerzas productivas y financieras que tienen en ella sus energías y su mercado.

París, Berlín, Londres, Viena son los nombres de las ciudades-capital por antonomasia. Son los centros neurálgicos de territorios nacionales, son su capital administrativa y política. Pero son, asimismo, grandes capitales en la medida que lo más complejo y elaborado que el capitalismo es capaz de producir se da en ellas de forma innovadora. Las ciudades-capital del capitalismo del siglo XIX, valga el juego de palabras, no tienen nada que ver con las grandes ciudades anteriores a la revolución francesa. Sevilla o Amsterdam, Roma o Constantinopla podían haber sido, o eran todavía, grandes ciudades a principios del siglo XIX, pero no eran ya la punta de lanza de la innovación urbana que el capitalismo era capaz de generar².

Aymonino, Carlo; Fabbri, Gianni; Biondi, Angelo, *Le città capitali del XIX secolo*, Officina Edizioni, Roma, 1975.

Joseph Proudhon publica en 1865 *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. Se trata de un libro póstumo que recoge sus pocos escritos dedicados al arte en relación con la sociedad³. En esta obra, Proudhon no es sólo un analista de la sociedad capitalista a las puertas del Segundo Imperio, sino también un analista de la gran ciudad, concretamente de París. Los monumentos y las acciones de *embellissement*, es decir, de cualificación del espacio público —calles, plazas, parques y jardines— son un testimonio estético de la conciencia nacional. El pensamiento de Proudhon es, en este punto, hijo del positivismo. Una plena confianza en la ciencia y la técnica le lleva, por una parte, a abominar de toda la farfolla historicista que puebla las actuaciones urbanísticas de París. Por la otra, su confianza progresista, no ya en los hombres sino sobre todo en los objetos, le lleva a aplaudir las nuevas Halles centrales, los bancos de los bulevares, las nuevas plazas ajardinadas y las lámparas de gas.

El positivismo como doctrina crítica y a la vez empírica constituye la otra cara del discurso escatológico sobre el hombre y la sociedad. Como señaló Michel Foucault en *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, el discurso de Marx y el de Comte, es decir, los dos principales ingredientes del pensamiento proudhoniano, son inseparables y complementarios, de forma que en la concepción de la sociedad, y de igual modo en la de la ciudad, el orden de los hechos y el orden de los deseos tienden no sólo a superponerse sino a confundirse⁴. Por ello en el sistema social de Proudhon la confianza en una nueva humanidad, urbana, está organizada en primer lugar por los sabios; los científicos son quienes adivinan los objetivos de la nueva sociedad. Pero los científicos dan paso a los industriales. Es la apoteosis del ingeniero y, sobre todo, del capitalista como técnico social. Son ellos quienes realmente harán la ciudad.

¿Cuál es el papel de las artes? La pintura, la arquitectura y la literatura no son inútiles. No son la clase estéril de la que hablaban los profetas del capitalismo como, por

3. Proudhon, Pierre-Joseph, *Du Principe de l'art et de sa destination sociale*, Garnier Frères Ed., París, 1865.

4. Foucault, Michel, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, París, 1966 (Versión castellana: *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, Ciudad de México/Madrid, 1997).

ejemplo, Adam Smith. Tienen una función de servicio. Las artes deben estar sometidas a las necesidades y a los objetivos fijados por la ciencia y la industria. En el sistema del positivismo, el arte ocupa un espacio siempre y cuando esté en la buena dirección productiva y ofrezca un soporte eficaz para la aparición de los nuevos objetos que pueblan la ciudad capitalista. Utilidad, verdad desnuda, precisión: son los ideales de un arte que encuentra en el llamado realismo su definición más precisa.

Es la doctrina que el amigo de Proudhon, el pintor Gustave Courbet, había publicado en 1855 en el *Manifeste du Realisme*.

El realismo en pintura, en literatura y en arquitectura o en teatro y música, representa la plasmación estética de los ideales positivistas. Linda Nochlin ha señalado muy claramente que en las bases del realismo del siglo XIX se encuentran ya las convicciones progresistas y positivistas según las cuales sólo si se deja paso a la realidad se puede generar un arte preciso, crítico y transformador de la realidad misma⁵.



Gustave Courbet, *El estudio del artista* (1855), Museo Quai d'Orsay, París.



Gustave Courbet, *Mujer con loro* (1866), Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Volviendo a la afirmación foucaultiana, para el positivismo es el discurso de los objetos lo que debe dirigir la acción de transformación social o urbana. El realismo tal como lo profesa Courbet, narra una realidad que, crudamente, salta a la vista, se impone como una evidencia. Sean los grandes retratos sociales, sean las representaciones crudas de la naturaleza o el desnudo femenino, la pintura de Courbet no hace concesiones a los estilos his-

tóricos ni a los apriorismos morales. La integración del arte y la vida, el gran tema suscitado por el romanticismo, no se debe producir desde una idealización de la realidad o desde una selección apriorística de lo que se considera mejor frente a lo que se considera peor. El realismo parte de la convicción, en primer lugar, de que todo lo que hay está ante nuestros ojos y, en segundo término, de que lo que tenemos delante se percibe con claridad y precisión si no nos dejamos obnubilar por doctrinas subjetivas e idealistas. La representación de la realidad de los objetos y de los hombres y las mujeres de la sociedad, también como objetos, es perfectamente factible porque la pintura, en este caso, es capaz de componer unos instrumentos de descripción que cuentan con la validez objetiva que le otorgan sus procedimientos, basados en conocimientos científicos tanto de la historia del arte como de la psicología de la percepción.

Curiosamente, el movimiento del realismo en pintura coincide con el despliegue de la fotografía como medio de representación. Retratos, fotos de grupos, paisajes, desnudos, naturalezas muertas, imágenes sociales, proliferan a mediados del siglo XIX sin que ello se vea como una amenaza por parte de los pintores realistas. Muy al contrario, la fotografía, cree Courbet, es una ayuda para la pintura: documenta, fija, precisa, de forma que el cuadro del pintor está mucho más cerca de conseguir el ideal positivista de hacer de la obra de arte un espejo de la realidad, del mundo de objetos que pueblan la gran ciudad.

Courbet es un pintor urbano, de la ciudad-capital. No porque represente escenas de calles y plazas, de monumentos y edificios públicos. No lo hace. Su obra es de documentación social, por una parte, y de fijación de fragmentos de la realidad, precisamente no urbana, por la otra, para ofrecerlo como una aportación complementaria a los limitados paisajes en que viven los habitantes de la ciudad-capital.

La fotografía fija las reglas de la pintura. Exacerba la precisión de los detalles, exalta la perspectiva, fija el

5. Nochlin, Linda, *Realism*, Penguin Books, Hardsmondworth, 1971 (Versión castellana: *El realismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1991). Véase también: Rubin, James H., *Realism and Social Vision in Courbet and Proudhon*, Princeton University Press, Princeton (Nueva Jersey), 1980; y Clark, T. J., *The Absolute Bourgeois. Artist and Politics in France 1848-1851*, Thames & Hudson, Londres, 1973.

tiempo en una instantánea, dando a la representación fotográfica y pictórica la condición de documento perfectamente datado.

Esta relación entre realismo y fotografía lleva a una representación de la ciudad-capital por medio de visiones pictóricas que la fotografía puede dar desde lugares privilegiados, desde momentos singulares.

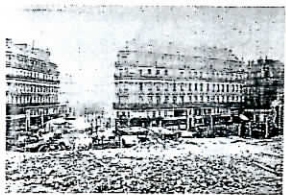
Un archivo completo de los grandes monumentos de la arquitectura de todos los tiempos como, por ejemplo, el de Alinari, de Florencia, es inseparable de esta condición reporteril de la pintura-fotografía. Visiones perspectivas, desde puntos de vista privilegiados donde la instantánea fotográfica o pictórica puede captarse en un instante. Espacios vacíos donde sólo una figura sirve para mostrar la escala del monumento pero también imágenes instantáneas de los *grands travaux*, de las transformaciones de la ciudad, de su modernización, cuando pasan de ciudades a capitales.

Imágenes, finalmente, de la acumulación, de la aglomeración, de las masas en las calles, llenándolo todo. Imágenes elevadas que rebasan los límites entre lo público y lo privado, con un ojo que cada vez sobrevuela con mayor autonomía hasta convertirse en reportero, cronista, o espía, clara forma de nuevos despliegues de poder.

La ciudad-capital se exhibe de estas maneras. Perspectivas largas y focalizadas en un monumento de utilidad pública: una estación de ferrocarril o un teatro de ópera sustituyen al pintoresquismo de las *vedutte* del siglo XVIII. Visiones aéreas, no sólo desde el globo, sino desde las *tours Eiffel* o las norias del Prater demuestran la nueva importancia de la visión del realismo pictórico que la fotografía ha acabado por asumir. El espacio representado de la ciudad tiene otro orden: el de las personas cuidadosamente colocadas en una foto de estudio o el de la panorámica ofrecida desde un punto de observación que busca, en la distancia, la persistencia de las imágenes de conjunto o, mejor aún, para decirlo con la expresión de la



Las últimas barricadas (daguerrotipo), París, 1848.



Demolición de Les buttes des Moutins para la apertura de la avenida de la Ópera, París, 1877.

época, que propone las imágenes globales como representación idónea de la ciudad capital.

El gran Berlín, la gran Barcelona y tantas otras expresiones similares que anteponen el calificativo "gran" al nombre de la ciudad, constituyen otra situación a la que acompañarán percepciones distintas, captadas por el pensamiento y el arte y representadas por las nuevas maneras de ver estas aglomeraciones urbanas.

Las teorías de la *Großstadt*, de la gran ciudad, se desarrollan simultáneamente a la crisis de la ciudad liberal, la del *laissez-faire* del primer capitalismo que cierra su ciclo con la Gran Guerra Europea (1914-1917). Si la ciudad capital era el escenario de la libre competencia capitalista, la *Großstadt* debe ser el lugar de la racionalización total de los recursos y la productividad del conjunto de la gran ciudad como centro productivo.

La gran ciudad se extiende más allá de un límite en un territorio que se ocupa como una mancha de aceite siempre en crecimiento desde el centro hacia la periferia.

Ya no se trata de una fase de pura acumulación sino de que esta acumulación originaria que es la gran ciudad por sí misma sea rentable. Es necesario, por tanto, planearlo todo. No sólo el espacio público y los monumentos del poder. También el transporte y la vivienda, la enseñanza y el ocio, las áreas propiamente industriales y las reservas de suelo libre en calidad de verde público.

La mancha de aceite se convierte en estrella. Un dinámico organismo extiende sus tentáculos en una multiplicidad de puntos, núcleos y áreas especializadas. La ciudad-capital era la de los bulevares de Haussmann en París o del *Ring* en Viena. La gran ciudad es la de las grandes redes de autopistas periféricas de la descentralización del Gran Londres, la del sistema de barrios satélite de las *Siedlungen* de Berlín o Frankfurt.

La gran ciudad: figuración versus abstracción

A pesar de todo, la gran ciudad conserva la noción de un centro único y de una jerarquía férrea. Resulta necesario, por tanto, reordenar estos centros global, totalmente. Establecer sobre la ruina de la ciudad histórica o sobre la arqueología de la ciudad del primer capitalismo nuevas ordenaciones, nuevas tipologías, nuevos estándares.

Posiblemente quien mejor intuyó esta dimensión negativa, destructiva, del proyecto de la gran ciudad, fue Walter Benjamin.

Leer a Benjamin simplemente como intérprete de la ciudad del diecinueve resulta completamente ingenuo. En efecto, su proyecto, inacabado, que duró al menos los últimos diez años de su vida, es la obra de los *Passagen-Werk* también titulada *Paris, Hauptstadt des 19. Jahrhunderts*⁵.

Una recreación aguda y llena de sugerencias en torno a la ciudad capital por antonomasia. Sin embargo, el brillante trabajo benjaminiano no sería más que pura nostalgia si hubiéramos de creer que su pensamiento, insoslayablemente ligado a la experiencia de la gran ciudad, no hace sino añorar una forma social y culturalmente acabada.

Benjamin es el pensador no sólo de los pasajes y los daguerrotipos, sino también del cine, del arte de vanguardia y de la experiencia productivista de *El arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Es el Berlín de entreguerras, y no París, la ciudad que representa su centro de gravedad espiritual. En la gran ciudad, Benjamin no se mueve a través de los bulevares baudelerianos sino por las *Einbahnstraße*, "las calles de dirección única abiertas por su amiga Asja Lacis, como un ingeniero, en el Moscú pos-revolucionario".⁷

La reiterada evocación del París del siglo XIX no es sino la afirmación de que el ángel de la historia avanza mirando atrás, es decir, pasando por encima de las ruinas del pasado. El trabajo benjaminiano sobre París es un trabajo destructivo o, mejor, es el minucioso despliegue de un proceso de destrucción que se cumple



Postal de los alrededores de las Halles Centrales, París, hacia 1905.

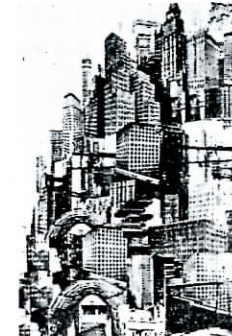
inexorablemente a medida que la gran ciudad, con una lógica nueva y diferente, se abre camino por medio del desarrollo capitalista. Contra el simplismo de los manifiestos vanguardistas anunciando *ex-novo*, un mundo, un arte y una ciudad mejores, Benjamin subraya el componente agresivo que todo proyecto de innovación comporta e incluso el riesgo y la incertidumbre de ese mismo proyecto. Benjamin no se alimenta del optimismo iluminado e iluminista de constructivistas, neoplasticistas o puristas. No participa de la profecía de un cambio progresista lineal. Lo que le interesa es aquello que el surrealismo ha suscitado mejor. En lo anticuado, obsoleto, inútil, hay una energía negativa. La miseria se aboca en nihilismo y la revolución no es, en muchos aspectos, sino revuelta.

La visión de la gran ciudad no tiene puntos de vista privilegiados ni lugares emblemáticos que representen el poder de forma inequívoca. El poder está en todas partes, mientras la gran ciudad empieza a ser un cúmulo de partes inconexas, de innovaciones y residuos en los que el sentido de totalidad se encuentra sólo negativamente.

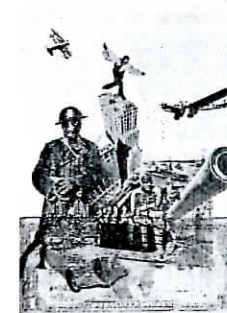
Los fotomontajes desarrollados por Paul Citroën, László Moholy-Nagy, El Lissitzky, Man Ray, Georg Grosz y tantos otros artistas del período de entreguerras, tienen en común la liberación de la imagen en fragmentos. Los fotomontajes



Kazimierz Podsadecki, *La ciudad moderna: alla fundida de vida* (fotomontaje), 1928.



Fritz Lang, fotomontaje a partir de la película *Metropolis*, 1926.



Lajos Lengyel, *C'est l'Amerique* (fotomontaje), 1933.

⁵ Benjamin, Walter, *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp Verlag, Francfort, 1982.

Benjamin, Walter, *Einbahnstraße*, Suhrkamp Verlag, Francfort, 1955. Versión castellana: *Dirección única*, Laguarda, Barcelona, 1988).

de John Heartfield son, como dijo Louis Aragon, "cuchillos que penetran en todos los corazones".

Visiones procedentes de tomas distintas tienen la capacidad de producir nuevos paisajes y nuevas imágenes. En ellas la significación ya no puede apoyarse en el realismo ni en la reproducción veraz de imágenes que nosotros mismos hemos podido ver o que podemos, transitivamente, imaginar como vistas⁸. En el fotomontaje, el principio de asociación constructiva va acompañando del de disociación surreal.

Los fotomontajes son constructivos porque hay una sabiduría que transforma las experiencias de composición abstracta en montajes de elementos, cada uno de ellos con su propia carga icónica. Junto a tantos experimentos con líneas y círculos, con colores y movimientos, capaces de generar espacios literalmente nuevos, la técnica del fotomontaje traspasa el banco de pruebas de la abstracción y abre, en otro registro, la posibilidad de significados producidos por colisión, por sorpresa, conflicto y destrucción. No es accidental el carácter panfletario, de denuncia radical y de simplificación agresiva de estas imágenes. Esto se debe entender no como una desviación del proyecto armónico de la gran ciudad, con su aparente carga utópica y reformista, sino como algo que está en el centro mismo de este proyecto.



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



Alexanderplatz tras el bombardeo de Berlín, 1945.

Las conexiones entre arte y propaganda, entre arquitectura y los nuevos poderes autoritarios, dictatoriales, no son desviaciones, errores causados por una desacer-

tada aplicación de unos buenos principios.

El proyecto de la gran ciudad es el del lugar del capitalismo avanzado y trasluce su violencia intrínseca siempre que queramos analizarlo con algún esmero.

¿Son, quizá, agresivos los planteamientos de innovación arquitectónica de Mies van der Rohe para el centro de Berlín? ¿No hay una explícita carga destructiva en las propuestas urbanísticas de Hilberseimer o de Le Corbusier? ¿No constituyen un conflicto, precisamente por omisión, las propuestas de Ernst May para Francfort, de Josep Lluís Sert para Barcelona, de Le Corbusier para Argel? Sólo el fantasma y la realidad de la guerra habían de allanar el camino para la expansión real de las propuestas del movimiento moderno.

La reorganización de Rotterdam, Le Havre, Coventry, Francfort, Dresde o San Petersburgo se lleva a cabo sobre las ruinas y la destrucción más violenta que hasta ahora ha vivido la humanidad. La asociación que John Heartfield, como otros, hizo entre la modernización de la gran ciudad y la violencia destructiva no era gratuita. Las imágenes de la ciudad de los fotomontajes, igual que las imágenes de guerra, superponían la destrucción y la estructura de las ciudades existentes. Las imágenes aéreas no son sólo bélicas por el hecho de que muchas fueron tomadas por motivos militares o porque la aviación y la fotografía aérea tuvieron un desarrollo muy importante a partir de las acciones de guerra de los años treinta y cuarenta.

La sustitución de las vistas y perspectivas de la gran ciudad por imágenes aéreas está ligada directamente a su condición fragmentaria, extendida por un territorio sólo abarcable desde unos puntos de vista situados fuera de la mirada convencional y en el juego entre abstracción y figuración que el fotomontaje ya había explorado tan eficazmente.

Las imágenes aéreas de la ciudad, no sólo las que fascinaron a Le Corbusier, que al fin y al cabo era un aficio-

⁸ Heartfield, John, *Krieg im Frieden*. *Fotomontagen zur Zeit 1930-1938*, Carl Hanser Verlag, Múnich, 1973 (Versión castellana: *Guerra en paz: fotomontajes sobre el período 1930-1938*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1976).



Panorama, Exposición Universal de Nueva York, 1939.

La Metrópoli y el informalismo

nado a la avioneta, sino las que se conseguían, verticales o al sesgo, desde aeroplanos que volaban a 2.000 metros de altura, eran una mezcla de planimetrías geométricas, de visiones insólitas y de asociaciones constructivas propiciadas por el reconocimiento icónico de algunos elementos aislados en medio de unos paisajes cada vez más abstractos.

La década de los sesenta constituye el punto culminante de un ciclo expansivo del capitalismo mundial, con modificaciones sustanciales en las relaciones económicas y en la traducción física de esta nueva situación mediante la expansión, por todo el planeta, de una multitud de ciudades por encima de los cinco millones de habitantes que ya no pueden entenderse con el concepto de la gran ciudad.

Este proceso es paralelo a la liquidación de los imperios coloniales francés, inglés, belga y holandés, por una parte, y de los *milagros* económicos que la misma destrucción de la II Guerra Mundial ha posibilitado, por la otra. Rejuvenecimiento de la población, renovación profunda de las ciudades y los territorios, avances tecnológicos importantes en las comunicaciones y la telemática han producido efectos totalmente incomparables con situaciones anteriores.



Arata Isozaki, Hiroshima (instalación), Trienal de Milán, 1968.

La aparición de Japón como nueva potencia económica de primer orden y su sucesiva expansión en otros centros productivos en el sureste asiático; la urbanización acelerada en los países del tercer mundo, lo que ha pro-

ducido crecimientos brutales en ciudades latinoamericanas, del mundo islámico y de los grandes países asiáticos; y la urbanización acelerada, *manu militari* de la URSS, son fenómenos que corresponden a los últimos cuarenta años de la historia del mundo.

En esta situación las grandes expansiones urbanas se deben calificar con una terminología distinta a la utilizada en el período de la reorganización prusiana de la ciudad como centro productivo.

En la literatura anglosajona y, especialmente, en la norteamericana ha tenido cierta fortuna el término *megápoli*. Lo utiliza frecuentemente Lewis Mumford con un significado claramente negativo. Su última gran obra *The City in the History* (*La ciudad en la historia*, 1961)⁹ más que una historia de la ciudad a lo largo del tiempo es una seria advertencia del peligro de la macroubanización, ya entonces evidente, y un llamamiento a pensar políticas para combatir esta tendencia. Surge este esfuerzo, parece, más bien imposible, en un proceso mundial en el que la urbanización de la creciente población es un hecho incontrovertible.

Me parece más oportuno adoptar el tradicional término metrópoli. Aun a pesar de la vaguedad que su etimología comporta y el variado uso que de esta palabra se ha hecho, parece el término más evidente para designar de forma genérica las grandes concentraciones urbanas de nuestro fin de milenio.

Si el término metrópoli está ligado, desde su origen helenístico en el Bajo Imperio romano, a la posición dominante de una gran ciudad frente a un vasto territorio, también en la nomenclatura eclesiástica la sede metropolitana o el arzobispo metropolitano designan una superestructura de poder y control que con los tentáculos extendidos mantiene bajo su férula un amplio sistema de centros con autonomía propia.

La literatura sociológica de Werner Sombart, Max Weber y Georg Simmel recuperó, a principios del siglo XX,

9. Mumford, Lewis, *The City in the History: its Origins, its Transformations, and its Prospects*, Harcourt, Brace & World, Nueva York, 1961; (versión castellana: *La ciudad en la historia: sus orígenes, transformaciones y perspectivas*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1966).

la noción de metrópoli sobre todo para destacar su multiplicidad, dispersión, interacción y su directa relación con el flujo abstracto de la economía financiera¹⁰.

Saskia Sassen, en su celebrado libro *The Global City* (*La ciudad global*, 1991), ha intentado caracterizar los nuevos rasgos de estas grandes metrópolis tal como se presentan en la actualidad¹¹.

Dispersión, desde el punto de vista espacial, y concentración, desde el punto de vista de las relaciones, parecen, para esta autora, los rasgos dominantes de las nuevas grandes ciudades que ejercen una verdadera función metropolitana.

Una vez liquidados los imperios coloniales, las metrópolis ya no ejercen ni la dirección ni la explotación de los territorios de ultramar. Pero un poderoso neocolonialismo domina la escena mundial. En primer término por medio de los bloques políticos enfrentados en la guerra fría y sus áreas de influencia no sólo militar; últimamente por la más desvergonzada lucha por los mercados mundiales a través de la banca y las grandes empresas multinacionales.

Las metrópolis son en la actualidad centros de mando mundial. Por ello es acertada la expresión *global city* utilizada por Sassen. Las metrópolis contemporáneas son centros de una sofisticada red de información acumulada y distribuida en un sistema disperso en el territorio. Resulta difícil pensar esta ciudad como una unidad cuando sus economías de escala son, según lo que se considere, de tan variables magnitudes.

Por otra parte, la moderna metrópoli es un centro de innovación. La producción de la metrópoli más que reflejarse en los objetos o bienes materializables es una producción inventiva. Nuevas relaciones, nuevas posibilidades, nuevas imágenes son la auténtica producción de la metrópoli que la exporta hacia centros industriales eficaces y de costes reducidos, a menudo alejados miles de kilómetros del centro metropolitano.

Porque en la metrópoli lo que encontramos, pese a su multimillonaria concentración de personas, son, por una parte, centros financieros y sedes de corporaciones altamente especializadas, servidas por trabajadores altamente cualificados y bien remunerados; y, por la otra, lo que exige esta macroconcentración es una multitud de servicios variados y complejos nutridos por una mano de obra poco especializada y barata.

Las metrópolis actuales van más allá de los límites de las fronteras nacionales y establecen en todo nuestro planeta una red transnacional donde, cada vez más, las decisiones tomadas en los quince o veinte centros mundiales son las que verdaderamente perfilan los cambios en la economía, las costumbres y la cultura de una parte mayoritaria de la población mundial.

Ahora bien, estas concentraciones metropolitanas ya no se pueden representar con los medios convencionales con que se visualizaba la gran ciudad.

Fenómenos de desterritorialización combinados con potentes sistemas de flujos forman una estructura espacial inédita en las formas urbanas anteriores. La metrópoli se extiende en galaxias difusas que habrá que considerar en función del tipo de relaciones que queramos detectar. No hay centro sino multiplicidad de centros. No hay zonificación de funciones sino, a menudo, una alta especialización funcional combinada con una permanente mixtura de actividades. Los espacios de conexión, vías, transporte, puntos de intercambio e intercambio telemático son, en cierto sentido, los verdaderos soportes de la identidad metropolitana.

Probablemente no hallaremos tantas sugerencias en relación con la situación urbana actual como las que ofrecen algunos autores de lo que se puede llamar el pensamiento posestructuralista. Jacques Derrida, desde la

¿Cómo pensar la multiplicidad metropolitana?

desconstrucción desarrollada por la crítica literaria, ha podido elaborar una serie de nociones ligadas a la memoria, la reproducción del significado y su transmisión que tienen un valor evidente también en la discontinuidad con la que la experiencia espacial y comunicacional se produce en la metrópoli.¹² Jean François Lyotard y Paul Virilio han explorado la comunicación, la realidad inmaterial que forma, cada vez más, el verdadero entorno intangible pero poderosísimo en el que se despliega la vida metropolitana. Una realidad virtual que es cada día más densa, y que evalúa, por una parte, los conceptos tradicionales de lugar, permanencia y continuidad pero, al mismo tiempo, ese entorno informacional es autoexpansivo y, por lo tanto, se convierte, de forma constante, en invasor de nuevas áreas de la vida pública y privada hasta ahora construidas con sistemas arquitectónicos y de objetos, a la manera tradicional¹³.

Pero, a mi parecer, quien más estimuladamente está dando en los últimos años claves teóricas para pensar la multiplicidad metropolitana es Gilles Deleuze.

Différence et répétition (Diferencia y repetición, 1968) es el texto básico en el que se explora el mundo de la multiplicidad, evidentemente del pensamiento, a la par que de los espacios donde hoy habitamos. A partir, sobre todo, de este texto, se suceden las obras en las que Deleuze, él solo o en colaboración con Félix Guattari, desarrolla todo un pensamiento en el que las nociones topológicas y figurativas desempeñan un papel central¹⁴. Términos como "pegamiento", "grieta", "nomadismo", "plataforma" o "base" son no sólo metáforas geográficas y geológicas sino un intento de organizar la diversidad espacial. "Instalación", "flujo", "producción" o "intempestivo", son también términos que procediendo de las experiencias estéticas contemporáneas se convierten en verdaderas categorías filosóficas.

Deleuze es un lector y conocedor atento de la literatura, el arte y el cine actuales. En consecuencia, no resulta extra-

ño, pues, que existan estos vasos comunicantes entre la construcción de su pensamiento, siempre provisional, cambiante y estratégico y las aportaciones que en los terrenos estéticos está produciendo el arte contemporáneo.

Porque si uno de los problemas aún no resueltos es el de la forma de la metrópoli, es evidente que en el pensamiento figurativo deleuziano y en las experiencias estéticas contemporáneas es donde podemos encontrar indicios para pensar esta multiplicidad aparentemente informe, de la moderna ciudad metropolitana.

Hay que volver a mirar la corriente informalista que en Europa y, con otros nombres, en América, constituye, a mi entender, un audaz intento de representación de la experiencia metropolitana. Wols, Jean Fautrier, Hans Hartung, Georges Mathieu, si bien es cierto que en un sentido más extensivo, Jackson Pollock, Philip Guston, Willem De Kooning y Sam Francis, así como Antoni Tàpies, Manolo Millares o Alberto Burri significan una atención no encerrada en el laboratorio de la abstracción de las formas puras sino el intento de figurar en sus piezas lo que hay de dominante y abrumador en la experiencia de la gran metrópoli. Flujos y energías, multiplicación de colores y de relaciones, superposiciones, rastros y huellas son elementos de una construcción formal mucho más cercana a la evanescente pero reiterativa experiencia de la ciudad global que la que representan las ingenuas figuraciones de grandes avenidas o rascacielos.

En la obra de Jean Dubuffet el retorno a la figuración alienada, el arte autre, es también una forma de captar la fluidez magmática de imágenes, recuerdos, estereotipos y monstruos imposibles de domesticar que pueblan la memoria y la visión del hábitat de la moderna metrópoli.

¿Podemos sorprendernos de que la representación *objetiva* de la metrópoli sea problemática? Es indudable que lo es. Ni la fotografía ni el *cinema vérité* son capaces de acercarnos a un tejido informe en el que sólo el tiempo y las redundancias son capaces de construir, uno por

2. Derrida, Jacques, *L'écriture et la différence*, Éditions de Seuil, París, 1967 (Versión castellana: *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989); también: *De la grammatologie*, Éditions de Seuil, París, 1967 (Versión castellana: *De la gramatología*, Siglo XXI, Buenos Aires/ Madrid, 1998⁹); y *La dissémination*, Éditions de Seuil, París, 1972 (Versión castellana: *La diseminación*, Fundamentos, Madrid, 1975).

3. Lyotard, Jean-François, *Le différend*, Éditions de Minuit, París, 1983 (Versión castellana: *La diferencia*, Gedisa, Barcelona, 1988); también: *Les inmatériaux*, Centre Georges Pompidou, París, 1985. Virilio, Paul, *La machine à vision*, Gallée, París, 1988 (Versión castellana: *La máquina de visión*, Cátedra, Madrid, 1989); también: *Esthétique de la disparition*, Gallée, París, 1989 (Versión castellana: *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 1998²).

4. Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, PUF, París, 1968 (Versión castellana: *Diferencia y repetición*, Ediciones Lucar, Madrid, 1988). También (con Félix Guattari): *Mille plateaux*, Capitalisme et schizofrénie, Éditions du Minuit, París, 1980 (Versión castellana: *Mil mesetas*, Capitalismo y esquizofrenia, Pre-Textos, Valencia, 1997⁴); y *Qu'est-ce que la philosophie?*, Éditions du Minuit, París, 1991 (Versión castellana: *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1999⁹).

uno, para cada individuo, una cartografía subjetiva que represente nuestra percepción de la metrópoli.

De esta extrema subjetividad, es difícil escapar. Lo logran otros artistas, al ser capaces de hacer universal, y por tanto en algún sentido transmisible una experiencia particular. Nos acercan a ello también las imágenes cada vez más remotas que, desde el cielo, más que fotografiar, radiografían la piel del planeta. Las imágenes transmitidas vía satélite son de la máxima abstracción porque se ha perdido visiblemente el detalle, el grano, *la escala humana* en la que estamos acostumbrados a reconocernos. Pero, pese a que no se ve, está allí, existe, sabemos que, ampliándolo, conseguiríamos aproximaciones sedantes y gratificadoras.

La abstracción de las imágenes aéreas, tan cercana a las tramas de los informalistas y a los grumos de la pintura matérica es, sin embargo, el retrato de la estructura que importa. Si queremos entender la metrópoli en que estamos inmersos no lo podemos hacer construyendo una imagen, ni siquiera un plano. Desde centenares de kilómetros de altura lo que se nos muestra es la simbiosis entre territorio y operaciones de ocupación, de colonización, de intercambio. Los colores no son los de nuestra percepción. Vemos cosas que nunca veríamos con nuestros ojos, pero también perdemos lo que es nuestro fragmentario paisaje cotidiano.



Jean Dubuffet, *Extase au Ciel. Paysages du mental*, 1952.



La Défense, París, 1984.



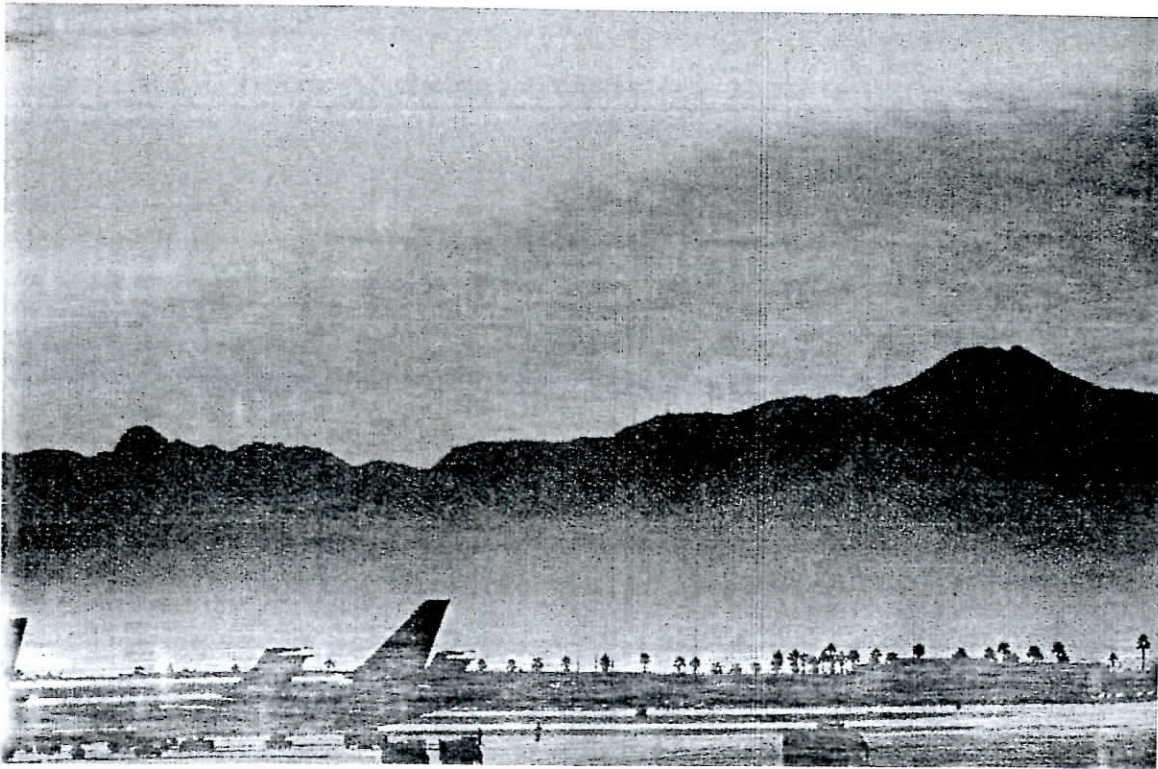
Centro espacial J. F. Kennedy, Rocquet Garden, Florida, 1933.

La distancia entre nuestra percepción y la información obtenida a través de sofisticados medios de reproducción ha llegado a ser inmensa. Para decirlo con la famosa frase de Pascal: "el silencio de estos espacios infinitos nos aterra".

mediaciones en la arquitectura y en el paisaje urbano

Publicado en inglés: Graafland,
Arie; Hauptmann, Deborah (eds.),
Cities in transition, 010 Publishers,
Rotterdam, 2001, págs. 276 -
287, y *Mediations in Architecture
and in The Urban Landscape*,
Quart Publishers, Lucerna, 2001.

in Baudrillard (fotógrafo), Las
jas, 1996.



Frente a mi casa, en las farolas de la calle, han estado colgando durante un tiempo unas banderolas de publicidad de un interesante y nuevo canal local de televisión. BTV, Barcelona-Televisión, es el nombre de un canal que, con una dosis importante de experimentación, reúne información y entretenimiento de un modo inteligente y renovador.

Su publicidad muestra la imagen ambigua de un ojo que parece la lente de una cámara o, al revés, confundiendo deliberadamente la mirada "natural" del ojo humano con la visión "artificial" del ojo televisivo.

El texto que acompaña a esta imagen publicitaria es también deliberadamente ambiguo. Escrito en catalán dice así: "*Tot el que passa a Barcelona passa per BTV*". En castellano la traducción es inmediata pero difícilmente mantiene la misma ambigüedad: "Todo lo que ocurre en Barcelona, pasa por BTV. El primer uso de la palabra "passa", en catalán, o "pasa" en castellano, tiene que ver con lo que sucede, acontece. Se refiere a los eventos que, se supone, se "producen en la realidad". La segunda acepción es la que es ambigua. *Passar per BTV*, significa suceder, acontecer, también en las pantallas de televisión de BTV gracias a la capacidad de reproducir, repetir, que la televisión es capaz de realizar. Existiría algo así como unos eventos "primarios", "de facto", "reales", que serían también accesibles a través de un mecanismo "secundario", reproductor, transmisor, que facilitaría la tecnología televisiva.

Pero en catalán, también en castellano, la expresión *pasar por, passar per*, tiene un significado de necesidad ineludible. *Passar en, pasar por*, es no sólo transitar, sino la condición necesaria para que el evento se produzca plenamente. En otras palabras: los acontecimientos sólo existen verdaderamente, socialmente, informativamente, etc., si se conducen a través de, mediante la tecnología que los hace transitar, discurrir; en definitiva: existir social y culturalmente.



Publicidad de la cadena
de televisión BTV.

Esta referencia, aparentemente inocua, sirve para ejemplificar la cuestión que queremos tratar en las próximas páginas.

Durante por lo menos tres décadas, desde los años inmediatamente posteriores a la II Guerra Mundial hasta finales de los años sesenta, el paisaje urbano y el arquitectónico se concibieron como el conjunto de *lugares* en los que *vive, existe y sucede* la vida urbana.

A partir de una noción existencial de la experiencia se pensaba que había lugares porque había experiencia directa, corpórea, contigua, afín entre los lugares y nuestra percepción de los mismos.

Las representaciones que podemos hacer de estos lugares, gráficas, literarias, fotográficas, etc., son aproximaciones, imitaciones, reproducciones *de las cosas mismas o de los hechos mismos* que están y suceden verdaderamente en el lugar en el que ciertamente están.

Nada puede sustituir plenamente a la vida misma en sus escenarios. Todo proceso de representación es una segunda versión, una imitación sustitutoria.

Pero cabe una concepción distinta de nuestra relación experimental y cognoscitiva con lo que está fuera de nosotros. Tal vez la veracidad que podamos conceder a los medios a través de los cuales conocemos las arquitecturas y los paisajes urbanos son datos ineludibles, necesarios, en nuestra aproximación a esta realidad.

Gilles Deleuze habla de que el conocimiento avanza mediante el "establecimiento de ficciones en ciencia, arte y filosofía". Para el pensador francés no hay experiencia estética, científica o filosófica si no hay mediación y mediadores¹. De la misma manera que las hipótesis teóricas son un instrumento de mediación para la producción del conocimiento científico o filosófico, también en la creación artística los lugares, los relatos o las imágenes no existen en sí mismos esperando que sean sólo desvelados sino que son pro-puestas, posiciones preparadas

previamente, para producir una determinada experiencia y, por tanto, un determinado conocimiento arquitectónico, paisajístico, literario o pictórico.

Los medios enmarcan el flujo turbulento de la realidad, lo recortan y lo pro-ponen como una posibilidad de hipótesis inteligible. La realidad no existe previamente esperando que nosotros nos acerquemos a contemplarla, sino que se produce a través de los medios que construimos para acceder a ella. Producción del medio y producción de la experiencia son dos caras de un mismo proceso. La arquitectura y el paisaje urbano son a la vez el medio y el resultado de esta mediación para hacer de los no lugares, lugares; de lo informe, forma; de lo ininteligible, inteligible; de lo fluido, consistente.

Así no sólo nuestro acceso a la experiencia de los lugares pasa necesariamente por los medios que nos los hacen accesibles, sino que esta mediación es la arquitectura misma. En otras palabras, lo que pretendo explicar es, no sólo la necesidad de la mediación, sino también la condición mediática, establecimiento de ficciones, que es propia de la arquitectura y del paisaje urbano.

La cultura arquitectónica occidental de mediados del siglo xx ha descansado sobre hipótesis teóricas procedentes de la fenomenología. Al empirismo positivista que fundamentó la teoría arquitectónica de entreguerras, le siguió el auge avasallador de la fenomenología para la definición de lo específicamente arquitectónico.

El pensamiento de Martin Heidegger y de Maurice Merleau-Ponty fueron especialmente afortunados a la hora de estructurar toda una teoría de la experiencia arquitectónica basada en el husserliano acercamiento a las cosas mismas.

Lo que se consideró pensamiento abstracto debía sustituirse por una conmovión directa producida por el esfuer-

ANALISTA como
MEDIO
→ como
PUBLICIDAD
PROGRAMA

Intenciones

zo de acercarse a los objetos, a los lugares y a los espacios.

La arquitectura como totalidad no podía diseccionarse en sus aspectos funcionales, técnicos o formales, sino que era necesario bucear hacia un fondo más profundo en el que era posible vislumbrar la totalidad arquitectónica como síntesis esencial y como origen del sentido.

La influencia de Heidegger ha sido amplísima a través de sus conocidos textos relacionados con la arquitectura, y las trazas de su capacidad inspiradora las podemos encontrar, por ejemplo, en los textos de Joseph Rykwert, Ernesto N. Rogers, Kenneth Frampton o Christian Norberg-Schulz. Es este último, prolífico autor, quien, posiblemente, ha desarrollado una amplia literatura teórica que fija lo que en otra ocasión he llamado existencialismo arquitectónico. Un modo de explicar lo esencial de la arquitectura a través de la noción de intencionalidad acuñada en la tradición fenomenológica de los discípulos de Edmund Husserl.

No es casualidad que el primer intento de formular una teoría arquitectónica completa, por parte de Norberg-Schulz, fuese en el libro *Intenciones* publicado en 1961². Si para la fenomenología la acción de la conciencia se realiza intencionadamente en el mundo (Brentano), para la arquitectura ésta se hace inteligible como *Lebenswelt*, como espacio existencial en el que se despliega nuestro estar-en-el mundo. Ni una lógica, ni una forma, ni una economía son capaces de explicar la experiencia viva, existencial y directa de los lugares que la arquitectura forja. La vida como totalidad está recogida en espacios y lugares que sólo nos son accesibles experimentándolos, viviéndolos.

A lo largo de sus libros más significativos, Norberg-Schulz ha elaborado nociones clave que se han convertido en tópicos convencionales a la hora de explicar lo esencialmente arquitectónico.

La antigua noción de espacio, elaborada por la tradición purovisualista, desde Aloïs Riegl a Paul Frankl, desde Heinrich Wölfflin a Siegfried Giedion, se reformula con coordenadas fenomenológicas como *espacio existencial*

al tiempo que la *Gestalt-Psicologie* deriva hacia las investigaciones de la psicología estructural dinámica de Jean Piaget y la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty. La casa, la ciudad y el paisaje son espacios para ser vividos, para transcurrir en ellos la experiencia del existir y nuestra relación con el mundo.

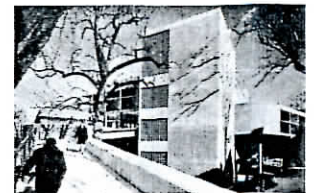
La noción de lugar no designa simples determinaciones fotográficas o geométricas sino el entorno en el que se produce el encuentro con un mundo habitado por sentidos, por memorias, por divinidades. La noción latina de *genius loci* se hace término común para designar experiencias de desvelamiento y encuentro a través de los cuales el construir, el hacer la arquitectura constituye un verdadero acto iniciático, único e irrepetible en el espacio y en el tiempo.

El evidente arcaísmo, cuasi religioso, que acompaña la construcción de estas nociones está, por supuesto, ligado a la reflexión metafísica de Heidegger y a la posibilidad del fundamento que su filosofía se propone como objetivo primordial.

El modo de pensar fenomenológico-existencial ha tenido multitud de consecuencias no sólo en el entendimiento de la arquitectura y su experiencia, sino también en los modos de su representación.

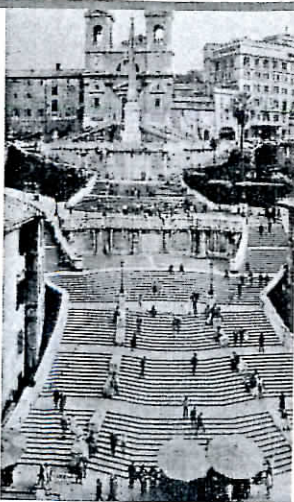
Para seguir con la referencia a la amplia obra de Norberg-Schulz es imprescindible fijar nuestra atención en la construcción física y visual de sus libros. El autor no es sólo autor de un texto, sino de una narración en la que las imágenes —esquemáticas, diagramáticas y, sobre todo, fotográficas—, son esenciales.

Puesto que la experiencia de la arquitectura es existencial, vivida, las imágenes fotográficas que nos muestran este aprendizaje del vivir el paisaje arquitectónico tienen que proceder de una experiencia temporal, en movimiento, no exenta de casualidad, como un acontecimiento que se produce en un momento preciso, biográfico, de nuestra propia experiencia.

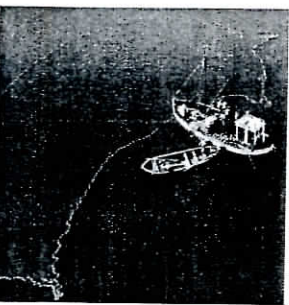


Le Corbusier, Carpenter Center, Cambridge (Mass.), 1961. Fotografía de Christian Norberg-Schulz para su libro *Existencia, espacio y arquitectura* (1971).

². Norberg-Schulz, Christian, *Intenciones en arquitectura*, Universitetsforlaget, Oslo, 1967 (Versión castellana: *Intenciones en arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1979). También: *Existence, Space and Architecture*, Studio Vista, Londres, 1971 (Versión castellana: *Existencia, espacio y arquitectura*, Blume, Barcelona, 1979), y *Genius loci: paisaje, ambiente, architettura*, Electa, Barcelona, 1979.



Plaza de España, Roma. Fotografía de Christian Norberg-Schulz para su libro *Existencia, espacio y arquitectura* (1971).



Extendiendo las redes. Fotografía de Christian Norberg-Schulz para su libro *Existencia, espacio y arquitectura* (1971).

Al igual que otros importantes maestros del saber ver la arquitectura de una determinada manera, Norberg-Schulz ha sido ilustrador de sus propios textos. Cuidadoso e *intencionado* fotógrafo, la mayoría de sus libros están hechos con materiales gráficos cuidadosamente elegidos y, en más de un cincuenta por ciento, realizados por el propio autor en su experiencia personal y directa de los lugares, de los paisajes, de los edificios.

Son imágenes caracterizadas por su indiferencia histórica gracias a la cual la experiencia esencial de la arquitectura se produce en escenarios arquitectónicos de cualquier época, período, área geográfica, estilo, etc. La cámara, el ojo del observador, parece moverse al ritmo pausado del caminar, sin rehuir la presencia de las personas que deambulan ni las anécdotas que siempre nos salen al encuentro en el momento de mirar cualquier lugar.

Una fotografía de reportero, de viajero atento y curioso, documentado pero liberado de puntos de vista singulares, parece ser el modo de operar de este testimonio de la experiencia, en el límite, insustituible.

Las imágenes existencialistas, la fenomenología fotográfica, son prioritariamente reportajes que nos invitan también a la experiencia, al viaje, al contacto vivo con la cosa misma.

La visión moderna se caracteriza por ser una construcción exterior e indirecta, mediatizada.

La ilusión de la fenomenología existencialista consistió en suponer una mirada esencial, depurada, capaz de hacer posible el contacto directo entre el sujeto y el mundo.

Por lo menos desde el siglo XVIII, la cultura visual construye los dispositivos con los que organizar la mirada y con los cuales mediar, hacer posible, de una determinada manera, la mirada organizada a través de un aparato.

La primera aproximación al paisaje "natural" hecha por los pintoresquistas se hace mediante dispositivos tales como el llamado espejo de Claude: un pequeño retrovisor que el pintor de *plein air* utiliza para pintar lo que se ve a través del recuadro limitado del espejo que, de esta manera, media entre el paisaje *natural*, ilimitado, y su representación en la tela del cuadro.

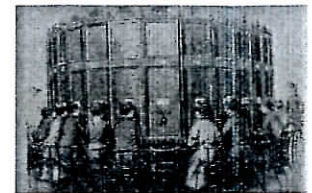
Los panoramas, la cámara lúcida, los daguerrotipos, la fotografía y el panóptico son algunos de los nuevos dispositivos a través de los cuales es posible ver y fijar paisajes, ciudades, retratos de individuos, espacios de organización del trabajo, etc.³

La visión nunca es algo que pueda sumergirse en el interior de los paisajes, de los edificios o de los cuerpos. Es, por el contrario, algo externo, separado, cuya capacidad de aprehensión de la realidad depende ineludiblemente del medio que organizará la visión.

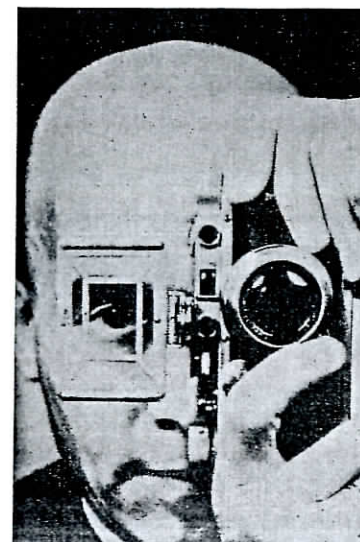
Por supuesto la visión fotográfica, panorámica, panóptica, etc., es una visión condicionada por un dispositivo técnico que se interpone entre un ojo *en bruto* y una rea-



Thomas Gainsborough, artista utilizando el espejo de Claude, 1779.



Panorama Kaiser, Berlín, 1883.



Umbo, Autorretrato, 1948.



Andreas Feininger, *El foto-periodista*, 1955.

3. Cray, Jonathan *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1991.

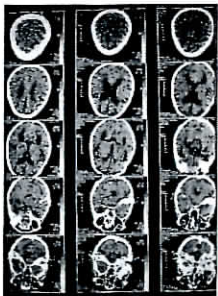
lidad de algún modo inaccesible directamente, ingenuamente. La tecnificación de la mirada y su mediación no representa una pérdida de realidad, autenticidad o viveza. Por el contrario, representa la concreción de nuestro campo visual, la multiplicación de sus posibilidades.



Marc Boyle, imagen de los fluidos corporales; red sanguínea realizada con micro-proyectos, 1966.

El ojo y el cerebro extienden cada vez más los ámbitos a los que pueden acceder mediante prótesis que perfeccionan y especializan diversos tipos de accesos a la realidad. Las simples gafas o el microscopio son ya un ejemplo claro de cómo accedemos a mundos visuales inaccesibles a nuestros ojos gracias a la mediación de la tecnología óptica de estos aparatos. Pero en el mundo moderno, tecnología y acceso visual se encuentran en permanente proceso de diversificación y expansión. Acumulamos, reducimos, ampliamos y modificamos con técnicas que son por completo ajenas al proceso *natural* del ojo y que, sin embargo, nos proporcionan acceso a mundos visuales que forman parte de la realidad y sobre los que operamos permanentemente.

Entre el cuerpo y el repertorio visual de imágenes al que denominamos realidad se reconoce una distancia *naturalmente* insalvable. Sabemos que, de algún modo, estamos fuera, construimos desde un observatorio que no es parte del interior mismo de las cosas.



Imágenes de scanner del cerebro humano, 1990.

Frente a la ilusión realista de la tradición fenomenológica hay una larga tradición apoyada por los avances de la ciencia y de la técnica que explica que en el mundo moderno la apropiación de visiones, sonidos y percepciones de toda índole se producen gracias a fenómenos de mediación, y que, esta mediación, tiene siempre un soporte técnico que la caracteriza y la diferencia de otras posibles mediaciones.

La acción del arte, en lo figurativo, como la del pensamiento en lo conceptual, es la de construir formas y conceptos que organicen lo informe a partir de una cierta extrañeza y de una cierta necesidad.

En el océano de las percepciones y de las informaciones, toda operación constructiva consiste en la producción de paisajes y de arquitecturas. En el principio está el desorden y lo informal. La construcción mediatizada de miradas y percepciones, seductoras, con algún marchamo de necesidad, aunque sea provisional y efímera, es la que produce el traspaso de la pura navegación a la definición de mallas, relaciones, estables o lábiles, a través de las cuales la realidad tiene nuevos envoltorios, trazos.

Gilles Deleuze decía que no le interesaban los autorretratos, pretensión imposible la de establecer los rasgos definitorios de un sujeto, de un en-sí-mismo, sino sólo los trazos, las huellas, las imágenes a través de las cuales recibimos oleadas sucesivas de información estructurada relativa a un determinado asunto.⁴

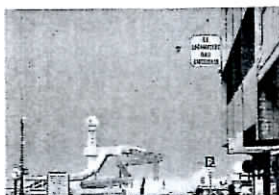
Desarrollar prácticas que estructuran imágenes provisionales, sucesivas, multiplicadas, constituye un modo no esencialista de entender la práctica por la cual el paisaje y la arquitectura son deliberada y conscientemente una producción de externalidades, un derroche de imágenes en el cual cada una de las hipótesis necesarias a las que hemos hecho alusión constituyen un modo contingente y discreto (en el sentido de separado, por partes) de mostrar mediatizadamente la superficie de las cosas.

"Yo no tengo otra sustancia que mi apariencia", afirmaba Baltasar Gracián en *El Criticón*.⁵ La sabiduría barroca, desengañada y artificiosa, sólo veía posibilidades de asidero en el desacreditado mundo de la apariencia. Todos los discursos esencialistas han rechazado lo aparente frente a lo sustancial, la imagen frente a la esencia. También para el paisaje y la arquitectura se han rechazado las apariencias, las imágenes, el espectáculo en nombre de lo esencial, profundo, permanente.

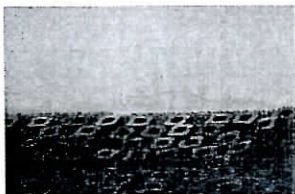
Una concepción mediática de estas realidades camina, por el contrario, por una senda conceptual totalmente distinta. Los medios, múltiples, interpuestos, técnicos, son el procedimiento de acceso, parcial, provisional, con-

4. Burdens, Mireille, "La forme dévorée. Pour une approche deleuzienne d'internet", en Lenain, Thierry (ed.), *L'image. Deleuze, Foucault, Lyotard*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1997.

5. Citado en Burdens, Mireille, *op. cit.* pág. 62.



Jean Baudrillard (fotógrafo), Le Havre, 1994.



Jean Baudrillard (fotógrafo), Zeebrugge, 1991.



Jean Baudrillard (fotógrafo), Toronto, 1994.

dicionado, a estos mundos externos a los que no accederíamos de ningún otro modo.

Una teoría del paisaje urbano debe ser hoy una teoría de los medios sin el temor ni la angustia de que estemos propagando procedimientos múltiples carentes de rigor y permanencia.

Introducir la contingencia y la operatividad permanente sobre lo informe aproxima mucho más nuestros métodos de definición de la forma urbana y arquitectónica que la búsqueda esencial, mínima o existencial. Pensar los paisajes y las arquitecturas como envoltorios provisionales no significa renunciar a la tensión, la energía y la invención, sino sólo orientar los esfuerzos en la única dirección posible: la de la mediatizada producción de formas, imágenes, simulacros como parte de un contingente donde la distinción entre real y virtual deja de tener un significado metafísico para convertirse en un permanente desafío a la imaginación productiva.

En enero de 1998, Jean Baudrillard publicaba un pequeño libro con el título *Photographies. Car l'illusion ne s'oppose a la réalité...*⁶. Consistía en un breve pero intenso ensayo sobre la fotografía que acompañaba a un centenar de imágenes fotográficas realizadas por el propio Baudrillard. El libro era una suerte de catálogo realizado por iniciativa del Musée Nicéphore Niépce de la villa de Chalon-sur-Saône.

El crítico de la sociedad de la simulación y de la apariencia retornaba sobre sus pasos y reflexionaba sobre una práctica que él conocía por propia experiencia: la

fotografía. No era el sociólogo-antropólogo lanzando sus apocalípticas diatribas contra la sociedad del espectáculo sino el fotógrafo que intentaba entender qué relación existe entre lo que han visto sus ojos y lo que muestran las imágenes fotográficas.

"Fotografiar no es tomar el mundo como objeto sino construirlo, hacerlo devenir a través de mil facetas" (*mil feuilles*), escribía Baudrillard.

La fotografía, dispositivo técnico característico de la mirada moderna, es una construcción parcial, elaborada y técnica, capaz de proporcionarnos acceso a estratos de la realidad, a capas distintas donde ninguna de ellas podrá atribuirse la captación de la totalidad o de lo esencial. La misma condición expansiva, multiplicada, de las imágenes fotográficas abona la idea de que no existe una imagen única, sino aproximaciones, segmentos de una apropiación discontinua de la que la separación de las imágenes fotográficas es una prueba evidente.

Cada imagen fotográfica es un relato a la vez insuficiente pero real, una toma, una descarga sobre algo que no se deja agotar de una vez por todas porque mantendrá siempre su condición huidiza, inatrapable.

"Pero esta construcción ni se contrapone a la realidad ni la agota. Puesto que la ilusión no se opone a la realidad; se trata de otra realidad más sutil que envuelve a la primera con el signo de la desaparición". Baudrillard no contrapone, como en otros textos anteriores y en la mejor tradición del situacionismo, la ficción de mundo de las imágenes tecnológicas frente a una desaparecida Arcadia en la que la relación entre la imagen y el objeto constituiría un reflejo permanente. La redención del mundo de la imagen fotográfica, de su soledad y de su silencio no está inevitablemente confrontado a su condición efímera, reproducible, manipulable, contingente. Por el contrario, la fotografía se nos mostraría como la tecnología de la visión capaz de recoger este otro aspecto de la realidad, su cara oculta, su presencia ausente.

De la misma manera que Siegfried Kracauer había señalado en los años treinta la capacidad de la fotografía de *congelar* el mundo, de mostrarlo fragmentado y portador de otro tiempo histórico distinto del tiempo de la experiencia, Baudrillard señala en su texto introductorio la capacidad de la fotografía de constituir registros de lo *des-aparecido*, de las huellas de los objetos que nos son inaccesibles o que sólo podemos recobrar por la *aparición* de las imágenes⁷.

Pero la fotografía es también un modo de operar sobre la realidad, fundamentalmente exorcizándola.

Para Baudrillard, las sociedades primitivas ahuyentan los fantasmas del recuerdo y del temor a través de la máscara. La creación de un rostro artificial, caricaturesco, es el dispositivo para alejar la angustia y conjurar los poderes.

La sociedad burguesa, en cambio, hace del espejo el paradigma de su imagen. Reflejándose, viéndose a sí misma, copiándose, imitándose, el arte y la arquitectura burgueses cierran el círculo del mundo sobre sí mismos haciendo de este ensimismamiento su protección y su fuerza.

Pero en la sociedad posindustrial el conjuro, la memoria y el exorcismo se producen a través de las imágenes. Un universo ilimitado, expansivo, constantemente reformulable crea la galaxia ya no de Gutenberg sino de Eidos. Nuestro universo es iconodependiente hasta tal punto que no son pensables nuestros sistemas de comunicación sin la inagotable iconología de la que constantemente estamos haciendo uso y en cuyo interior nos movemos.

La arquitectura y el paisaje urbano, tal vez ya no pueden ser más la máscara que nos protege con su horror teológico, ni pueden ser tampoco el reflejo seguro y pacificado de una imagen de un orden construido a nuestra propia medida.

El mundo que narramos con las imágenes del paisaje y

de la arquitectura, pero también la arquitectura y el paisaje mediatizados por sus imágenes, son, hoy por hoy, el envoltorio posible de nuestra aglomerada soledad.

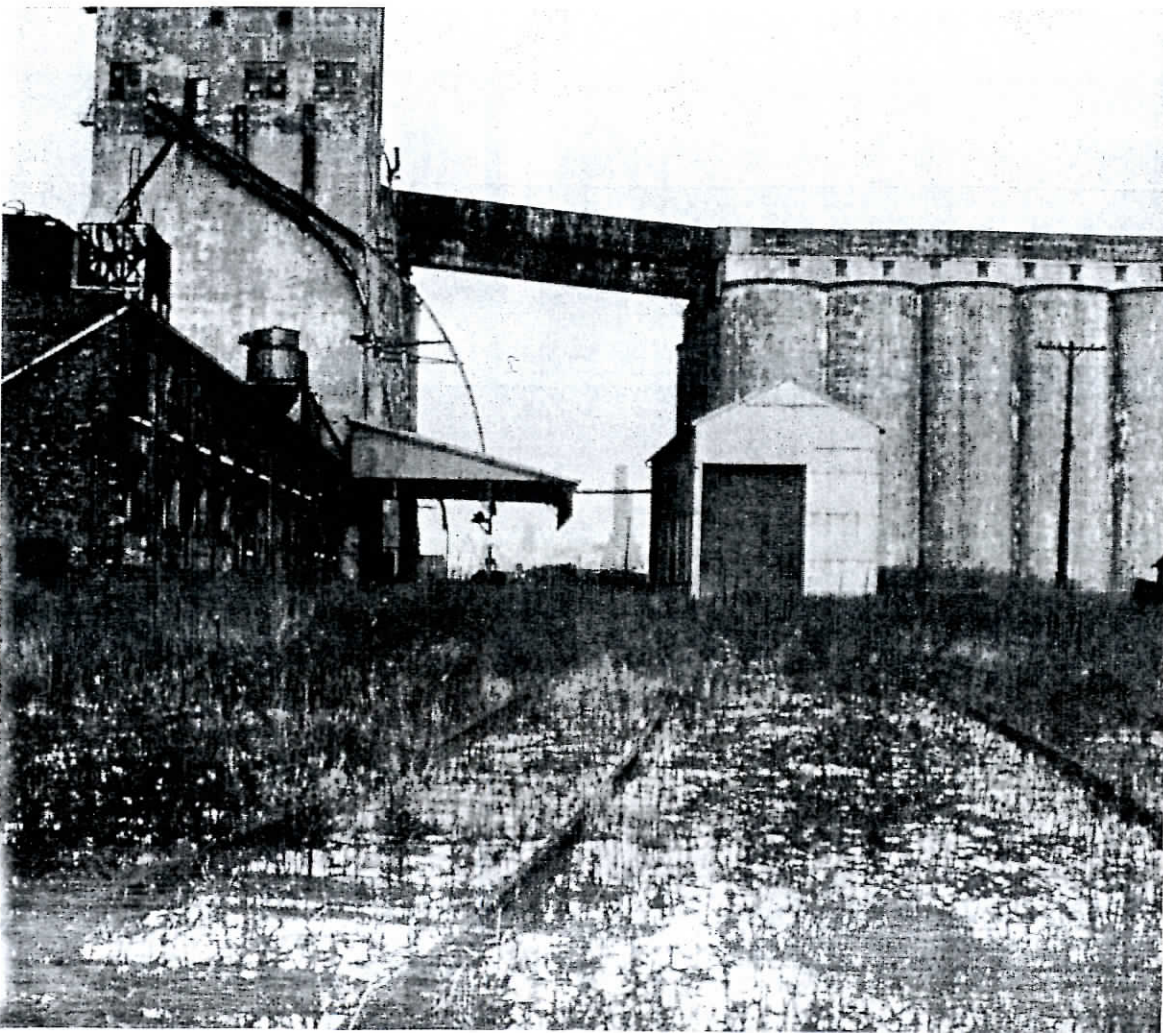
Para decirlo con una célebre frase de uno de los más famosos fotógrafos-reporteros de la sociedad contemporánea, "debemos capturar a la gente en su propia relación de comunicación, en su silencio"⁸.

⁷ Kracauer, Siegfried, "Photography", en Levin, Thomas Y. (ed.), *The Mass Moment. Weimar Essays*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 195, págs. 47 y 55.

⁸ Henry Cartier-Bresson citado en Baudrillard, Jean, *op. cit.*, s/n.

terrain vague

Ernest P. Plowden, *Industrial Landscape*, Chicago, 1985.

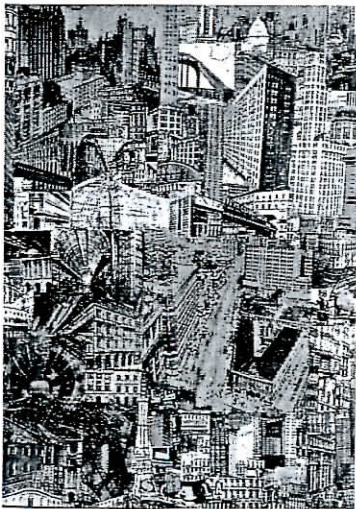


La representación de la metrópoli en los distintos medios ha encontrado desde su origen un instrumento privilegiado: la fotografía. Nacidas técnicamente en el momento de la expansión de las grandes ciudades, las imágenes de París, Berlín, Nueva York, Tokio, o las de los continuos habitados en el primer, 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.

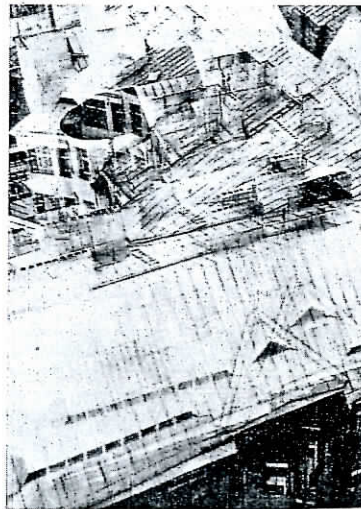
En su desarrollo técnico y estético, la fotografía ha desplegado distintas sensibilidades en relación a la representación arquitectónica hasta el punto de que, en los últimos años, ha sido posible establecer la relación inseparable entre nuestro conocimiento de la arquitectura moderna y la mediación 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.

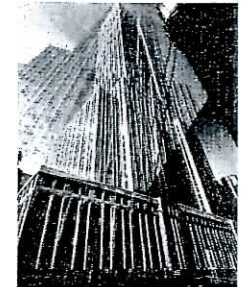
Como ha explicado Rosalind Krauss, la fotografía no actúa semiológicamente como un *icono* sino como un *índice*. Esto quiere decir que aquello que constituye su referente no está inmediatamente relacionado, como figura, con las formas que la fotografía desarrolla. Por el contrario, no es una analogía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

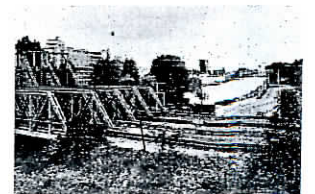
available, *unengaged*. La relación entre la ausencia de uso, de actividad y el sentido de libertad, de expectativa es fundamental para entender toda la potencia evocativa que los *terrain vague* de las ciudades tienen en la percepción de la misma en los últimos años. Vacío, por tanto, como ausencia,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

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.

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



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



Enriko Laguillo, *Barcelona*, 1980.

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.

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-



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

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 multiculturalización 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 natu-

raleza, 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 angustiada 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 onnímido 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.

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.

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.



Alexanderplatz tras el bombardeo de Berlín, 1945.



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