



Terrain Vague

IGNASI DE SOLÀ-MORALES

Le présent article constitue une approximation théorique à une des cinq catégories qui se proposent pour aborder le sujet central du XIX Congrès de la UIA. *Barcelona 96 Présent et Futurs, Architecture dans les Villes*. Au long de ces lignes on identifie l'un des noeuds problématiques plus rélevants dans la relation entre architecture et ville dans les grandes métropoles.

La représentation de la métropole dans les différents médias a trouvé dès ses débuts un instrument privilégié : la photographie. Techniquement nées au moment de l'expansion des grandes villes, les images de Paris, Berlin, New York, Tokyo ou celles des habitats continus dans le premier, deuxième et tiers-monde se sont inscrites dans notre mémoire et notre imagination à travers la photographie. Au cours de son développement technique et esthétique, la photographie a déployé différentes sensibilités envers la représentation de l'architecture, au point qu'il a été possible, au cours des dernières années, d'établir la relation inséparable qui existe entre notre connaissance de l'architecture moderne et la médiation que les photographes ont introduite dans cette connaissance. Les manipulations des objets captés par les appareils photo, leur cadrage, la composition et le détail ont une influence décisive sur notre perception des ouvrages d'architecture. Il est impossible aujourd'hui d'établir une histoire de l'architecture du XXe siècle sans se référer aux noms des photographes d'architecture. Même l'expérience directe des objets construits n'échappe pas à la médiation photographique, de sorte que l'idée manichéenne selon laquelle il y aurait une expérience directe, honnête, authentique des bâtiments et une autre, manipulée, perverse, à travers la photographie, n'a pas de sens. Au contraire, notre perception de l'architecture est une perception esthétiquement réélaborée par l'œil et la technique photographique. L'image de l'architecture est une image médiatisée qui nous permet, grâce aux ressources de la représentation plane de la photographie, d'accéder et de comprendre l'objet. C'est la même chose qui se produit pour la ville. Mais aussi notre regard a été construit et notre imagination façonnée par le biais de la photographie. Il existe, bien sûr, la littérature, la peinture, la bande vidéo ou le film. Mais l'influence de la photographie — cet art mineur, pour reprendre les termes de Pierre Bourdieu — continue de jouer un rôle primordial dans notre expérience visuelle de la ville.

Dans les années qui ont vu se développer le projet métropolitain, sa théorisation et la promotion de la grande ville en tant que moteur indispensable de modernisation, la photographie a joué un rôle décisif. Les photomontages de Paul Citroën, Man Ray, Grosz ou Heartfield présentaient l'accumulation et la juxtaposition de grands objets architectoniques afin d'expliquer l'expérience de la grande ville. Comme l'a expliqué Rosalynn Kraus, la photographie n'agit pas sémiologiquement comme une icône mais comme un *indice*. Cela signifie que ce à quoi elle se réfère n'est pas immédiatement lié, en tant que figure, avec les formes que développe la photographie. Au contraire, ce n'est pas une analogie formelle qui rend possible la transmission du message photographique mais la continuité physique entre le signifié et son signifiant photographique. À travers la photographie, nous ne voyons pas les villes. Moins encore à travers les photomontages. Nous n'en voyons que les images, dans leur impression statique et cadrée. Mais au travers de la photographie, nous sommes en mesure de recevoir des indices, des impulsions physiques qui orientent dans une direction déterminée la construction d'un imaginaire que nous instituons comme un lieu ou une ville déterminée.

Aquest article constitue una aproximació teòrica a una de les cinc categories que es proposen per abordar el tema del XIX Congrès de l'UIA *Barcelona 96 Present i Futurs. Arquitectura a les Ciutats*. En ell s'identifica un dels nusos problemàtics rellevants a la relació entre arquitectura i ciutat a les grans metròpolis.

La representació de la metròpoli en els diversos mitjans ha trobat des del seu origen un instrument privilegiat: la fotografia. Nascudes tècnicament en el moment de l'expansió de les grans ciutats, les imatges de París, Berlín, Nova York, Tòquio o les dels continus habitats en el primer, el segon i el tercer món entren a la nostra memòria i a la nostra imaginació a través de la fotografia. En el seu desenvolupament tècnic i estètic la fotografia ha desplegat diferents sensibilitats en relació amb la representació arquitectònica, fins al punt que en els darrers anys ha estat possible establir la relació inseparable entre el nostre coneixement de l'arquitectura moderna i la mediació que els fotògrafs han introduït en aquest mateix coneixement. Les manipulacions dels objectes captats per la càmera fotogràfica, l'enquadrament, la composició, el detall, tot plegat té una incidència decisiva en la nostra percepció de les obres d'arquitectura. Avui no és possible fer una història de l'arquitectura del segle XX sense referir-nos als noms dels fotògrafs d'arquitectura. Ni tan sols en l'experiència directa dels objectes edificats escapem de la mediació fotogràfica, de manera que no té sentit una idea maniqueïsta d'acord amb la qual hi hauria una experiència directa, honesta, veritable dels edificis, i una altra de manipulada i perversa per les imatges fotogràfiques. Al contrari, la percepció que tenim de l'arquitectura és una percepció estèticament reelaborada per l'ull i la tècnica fotogràfica. La imatge de l'arquitectura és una imatge mediatitzada que, segons els recursos de la representació plana de la fotografia, ens facilita l'accés i la comprensió de l'objecte.

Amb la ciutat passa el mateix. També la nostra mirada ha estat construïda i la nostra imaginació prefigurada a través de la fotografia. Evidentment, hi ha la literatura, la pintura, el vídeo o el film. Però la incidència del fotogràfic —aquesta art menor, segons la va qualificar Pierre Bourdieu— continua essent primordial en la nostra experiència visual de la ciutat.

En els anys del projecte metropolità, de la seva teorització i de la propaganda de la gran ciutat com a motor indispensable de modernització, la fotografia va exercir un paper decisiu. Els fotomuntatges de Paul Citroën, Man Ray, Grosz o Heartfield presentaven l'acumulació i la juxtaposició de grans objectes arquitectònics per explicar l'experiència de la gran ciutat.

Com ha explicat Rosalynn Kraus, la fotografia no actua semiològicament com una *icona*, sinó com un *índex*. Això vol dir que allò que constitueix el seu referent no és immediatament relacionat, com a figura, amb les formes que desenvolupa la fotografia. Al contrari, no és una analogia formal el que fa possible la transmissió del missatge fotogràfic, sinó la continuïtat física entre el signficat i el seu significat fotogràfic. A través de la fotografia no veiem les ciutats. I encara menys a través dels fotomuntatges. Només veiem les imatges, en la seva estàtica i enquadrada impressió. Però a través de la imatge fotogràfica som capaços de rebre indicis, impulsos físics que dirigeixen en un sentit determinat la construcció d'un imaginari que establim com el d'un lloc o el d'una ciutat determinada.



Kazimierz Podsiadecki. Modern City (1928)



Janusz Maria Brezesky. Idylle du XXeme Siècle n. 4 (Naissance du robot, 1933)

Plus tard, après la deuxième guerre mondiale, la photographie a développé un système de signes totalement distinct de la densité complète des photomontages. Il s'agissait de l'humanité vivante des portraits urbains construits à partir des images de personnages anonymes dans des paysages exempts de toute grandiloquence architecturale. *The family of Man*, l'exposition organisée par Edward Steichen au MOMA, en 1955, avait lieu après la fondation de l'agence MAGNUM par Cartier-Bresson, Cappa et Seymour, en 1947, et entamait la lecture existentialiste de la ville et du paysage, dans le développement et le sous-développement, lecture qui atteindrait son apothéose dans le livre *The Americans*, de Robert Frank, en 1962. Cependant, le phénomène qui nous intéresse est celui qui s'est produit par la suite, déjà entamées les années 70, inaugurant une sensibilité différente qui commençait à jeter un regard distinct sur les grandes villes.

Les espaces vides, abandonnés, au sein desquels a déjà eu lieu une série d'événements, semblent subjugués l'œil des photographes urbains.

Ce sont alors les lieux urbains, que nous souhaitons dénommer selon l'expression française *terrain vague*, qui semblent devenir des points de mire fascinants, les meilleurs indices pour pouvoir se référer à la ville, pour montrer avec des images ce que sont les villes, l'expérience que nous en avons. Comme c'est le cas pour toute production esthétique, la photographie communique non seulement les perceptions de ces espaces que nous pouvons accumuler mais aussi les affections, c'est-à-dire les expériences qui sont transposées du physique au psychique, transformant le véhicule que constituent les images photographiques en médium grâce auquel, avec ces lieux, vus ou imaginés, nous établissons un jugement de valeur.

Més tard, després de la segona guerra mundial, la fotografia va desenvolupar un sistema de signes completament diferent del de la densitat plena dels fotomuntatges. Era el de la vivacitat humanística dels relats urbans construïts a partir d'imatges de personatges anònims en passatges mancats de qualsevol grandiloqüència arquitectònica. *The family of man*, l'exposició organitzada per Edward Steichen al MOMA l'any 1955, tenia lloc després de la fundació de l'agència Magnum, amb Cartier-Bresson, Cappa i Seymour el 1947, i iniciava la lectura existencialista de la ciutat i del paisatge, en el desenvolupament i el subdesenvolupament, que assoliria la seva apoteosi en el llibre *The Americans*, de Robert Frank (1962). Però el fenomen que ens interessa és el que té lloc posteriorment, els anys seixanta, en què s'inaugurava una sensibilitat diferent que començava a desplegar una mirada diversa envers les grans ciutats. Els espais buits, abandonats, en els quals ja ha tingut lloc una sèrie d'esdeveniments, sembla que subjuguem l'ull dels fotògrafs urbans.

Són els llocs urbans que volem denominar amb l'expressió francesa *terrain vague*, els que sembla que esdevenen fascinadors punts d'atenció, els indicis més solvents per poder referir-nos a la ciutat, per indicar amb les imatges el que són les ciutats, l'experiència que en tenim. Com en qualsevol producte estètic, la fotografia comunica no solament les percepcions que podem acumular d'aquests espais sinó també les afeccions, és a dir, aquelles experiències que passen del físic al psíquic, convertint el vehicle de les imatges fotogràfiques en el mitjà a través del qual establim un judici de valor amb aquests llocs, vistos o imaginats.



Louis Faurel. Fifth Avenue (1948), Atlantic City (1942)

Il est impossible de traduire avec un seul mot anglais l'expression française *terrain vague*¹. En français, le vocable *terrain* possède un caractère plus urbain que l'anglais *land*, si bien qu'il faut insister sur le fait que *terrain* est en premier lieu une étendue de sol aux limites précises, édifiable, dans la ville. En revanche, si je ne me trompe, la persistance du même mot *terrain* en anglais est un terme s'appliquant plus à l'agriculture ou à la géologie. Mais le mot français *terrain* se réfère également à de plus grandes extensions, parfois moins précises, se rapportant à l'idée physique d'une parcelle de terre en situation d'attente, potentiellement exploitable mais possédant déjà une certaine définition de sa propriété à laquelle nous sommes extérieurs.

Quant au deuxième mot formant l'expression française *terrain vague*, il nous faut noter que le terme *vague*, qui vient de l'allemand, a aussi une origine latine. L'origine allemande, de la racine *vagr-wogue*, se réfère à la houle, aux ondes formées par l'eau, et il n'est pas inutile d'en retenir le sens : mouvement, oscillation, instabilité, fluctuation. L'anglais *Wave* est évidemment un mot de la même racine.

Mais ce sont les deux racines latines contenues dans le terme français *vague* qui retiennent notre attention. En premier lieu, *vague* comme dérivé de *vacuus*, *vacant*, *vide*, c'est-à-dire, en anglais, *empty*, *unoccupied*. Mais aussi *free*, *available*, *unengaged*. Le lien entre l'absence d'emploi, d'activité, et le sens de liberté, d'expectative, est essentiel à la compréhension de toute la puissance évocatrice des *terrains vagues* des villes dans la perception de ce lien au cours des dernières années. *Vide*, donc, comme absence, mais aussi comme promesse, comme rencontre, comme espace du possible, comme expectation.

En français, un deuxième sens se superpose à celui de

No és possible traduir amb una sola paraula anglesa l'expressió francesa *terrain vague*¹. En francès, el terme *terrain* té un caràcter més urbà que l'anglès *land*, de manera que cal advertir que *terrain* és, en primer lloc, una extensió de sòl de límits precisos, edificable, a la ciutat. Si no m'equivoco, en canvi, la pervivència en anglès de la mateixa paraula *terrain* té significats més agrícoles o geològics. El mot francès *terrain*, però, es refereix també a extensions més grans, potser menys precises, i es vincula a la idea física d'una porció de terra en la seva condició expectant, potencialment aprofitable, que no obstant això ja conté alguna mena de definició en la seva propietat a la qual nosaltres som externs.

Quant a la segona paraula que forma l'expressió francesa *terrain vague*, hem de fixar-nos que el terme *vague* té un doble origen llatí, a més d'un de germànic.

Aquest darrer, de l'arrel *vagr-wogue*, es refereix a l'onatge, a les ones de l'aigua, i té un significat que no és ociós de retenir: moviment, oscil·lació, inestabilitat, fluctuació. *Wave*, en anglès, és evidentment una paraula de la mateixa arrel.

Però ens interessen encara més les dues arrels llatines que conflueixen en el terme francès *vague*. En primer lloc, *vague* com a derivat de *vacuus*, *vacant*, *buit*, és a dir, en anglès, *empty*, *unoccupied*. Però també *free*, *available*, *unengaged*. La relació entre l'absència d'ús, d'activitat i el sentit de llibertat, d'expectativa, és fonamental per entendre tota la potència evocativa que tenen els *terrains vagues* de les ciutats en la percepció de la mateixa ciutat en els darrers anys. Un buit, per tant, com una absència, però també com una promesa, com un encontre, com l'espai del possible, l'expectació.

L'entusiasme per aquests espais buits, expectants, imprecisos, fluctuants, és, en clau urbana, la resposta a la nostra estranyesa davant el món, davant la nostra ciutat, davant nosaltres mateixos.



John Davies. Urban Landscape (Rotterdam, 1970)

vague comme *vacant*. C'est celui provenant du latin *vagus*, *vague* en anglais aussi, dans le sens d'*indeterminate*, *imprecise*, *blurred*, *uncertain*. À nouveau, le paradoxe dans le message que nous recevons de ces espaces infinis et incertains n'est pas nécessairement un message uniquement négatif.

Certes, il semble que les termes analogues que nous avons signalés soient précédés d'une particule négative — *in-determinate*, *im-precise*, *un-certain* —, mais il n'en est pas moins vrai que cette absence de limite, cette sensation quasi océanique, pour le dire avec Freud, est précisément un message qui contient la possibilité de mobilité, de vagabondage, de temps libre, de liberté.

Le triple sens du mot français *vague* comme *wave*, *vacant* et *vague* se retrouve dans une foule d'images photographiques au travers desquelles la photographie la plus récente, de John Davies à David Plowden, de Thomas Struth à Jannes Linders et de Manolo Laguillo à Olivio Barbieri, a su capter la situation interne à la ville de ces espaces, mais en même temps extérieure, dans l'utilisation qui en est faite. Ce sont des lieux apparemment oubliés où semble prédominer sur le présent la mémoire du passé. Ce sont des lieux obsolètes au sein desquels seules certaines valeurs résiduelles semblent perdurer, en dépit de leur complète désaffection par rapport à l'activité de la ville. Ce sont, en définitive, des lieux externes, étrangers, qui restent hors des circuits, des structures productives. Vécus du point de vue économique comme autant de zones industrielles, gares de train, ports, zones résidentielles où règne l'insécurité, lieux contaminés, ils sont devenus des zones dont on peut dire que la ville ne s'y trouve plus.

Ce sont ses bords privés d'une incorporation efficace, ce sont des îles intérieures vidées

Hi ha un segon significat que se superposa al de *vague* en francès com *vacant*. Aquest és el del terme *vague* procedent del llatí *vagus*, *vague* també en anglès, en el sentit d'*indeterminate*, *imprecise*, *blurred*, *uncertain*. Novament la paradoxa que té lloc en el missatge que rebem d'aquests espais indefinits i incerts no és necessàriament un missatge només negatiu. Certament, sembla que els termes anàlegs que hem assenyalat són precedits d'una partícula negativa *indeterminant* —*im-precise*, *un-certain*—, però no és menys cert que aquesta absència de límit, aquest sentiment quasi oceànic, per dir-ho amb l'expressió de Freud, és precisament el missatge que conté expectatives de mobilitat, vagabunderia, temps lliure, llibertat.

La triple significació de la paraula francesa *vague* com a *wave*, *vacant* i *vague* queda recollida en una multitud d'imatges fotogràfiques per mitjà de les quals la fotografia més recent, de John Davies a David Plowden, de Thomas Struth a Jannes Linders, de Manolo Laguillo a Olivio Barbieri, ha captat la condició interna a la ciutat —però alhora externa a la seva utilització quotidiana— d'aquests espais. Són llocs aparentment oblidats on sembla que predomina la memòria del passat sobre el present. Són llocs obsolets en els quals només sembla que es mantenen uns certs valors residuals, malgrat la seva completa desafecció de l'activitat de la ciutat. Són, en definitiva, llocs externs, estranys, que queden fora dels circuits, de les estructures productives. Des d'un punt de vista econòmic hi ha àrees industrials, estacions de ferrocarril, ports, zones residencials insegures i llocs contaminats que han esdevingut àrees de les quals podem dir que la ciutat ja no hi és.

Són els seus límits mancats d'una incorporació eficaç, són illes interiors buidades d'activitat, són oblidats i restes que romanen fora de la dinàmica urbana. Han esdevingut àrees simplement *des-habitades*, *in-segures*, *im-productives*. Es tracta, en definitiva, de llocs aliens al sistema urbà, exteriors mentals en l'interior físic de la ciutat que apareixen com una contraimatge de la mateixa ciutat, tant en el sentit de la seva crítica com en el sentit de la seva possible alternativa.

d'activitat, ce sont des oublis et des restes qui demeurent à l'écart de la dynamique urbaine, se transformant en zones simplement *in-habitées*, *d'in-sécurité*, *im-productives*. Au bout du compte, des lieux étrangers au système urbain, des extérieurs mentaux dans l'intérieur physique de la ville qui semblent former son image inversée, dans le sens de sa critique autant que dans celui d'un autre choix possible.

Lorsqu'elle regarde ces *terrains vagues* et les fixe sur la pellicule, la photographie contemporaine n'agit pas innocemment. Pourquoi l'urbain semble-t-il être visualisé principalement dans ce genre de paysage? Pourquoi l'œil du photographe exigeant ne parvient-il plus à contenir ni l'apothéose des objets, ni l'impact formel des volumes construits, ni les tracés géométriques des grandes infrastructures qui fabriquent le tissu de la métropole? Pourquoi y a-t-il une sensibilité de paysagiste, donc limitée, envers cette nature artificielle peuplée de surprises, de limites imprécises, exempte des formes fortes qui représentent le pouvoir?

L'imagination romantique qui survit dans notre sensibilité contemporaine se nourrit de souvenirs et d'expectatives. Étrangers dans notre patrie, étrangers dans notre ville, l'habitant de la métropole perçoit les espaces non dominés par l'architecture comme le reflet de sa propre insécurité, de sa déambulation vague au travers d'espaces sans limites qui constituent, de par leur position externe au système urbain, du pouvoir, de l'activité, à la fois une expression physique de sa crainte et de son insécurité et l'attente de l'autre, de l'alternative, de l'utopique, de l'avenir.

Selon Odo Marquand, la situation présente se définit comme « l'époque de l'étonnement face au monde ». Ce qui caractériserait alors le capitalisme actuel, la société du temps libre, l'époque posteuropéenne, l'époque postconventionnelle, etc., serait la relation fugace entre le sujet et le monde, soumise à la vitesse à laquelle se produit le changement. Les changements survenus dans la réalité, dans la science, dans les mœurs ou dans l'expérience produiraient inévitablement une situation d'étonnement permanent. La détresse du sujet, la perte de consistance des principes a un pendant à la fois éthique et esthétique. Suivant les pas de Hans Blumberg, Odo Marquand réoriente son analyse autour d'un sujet posthistorique qui est, essentiellement, le sujet de la grande ville. Un sujet vivant en permanence le paradoxe qui consiste à construire son expérience à partir de la négation. La présence du pouvoir incite à vouloir échapper de sa présence totalitaire; la sécurité incite à vivre dangereusement; le confort sédentaire appelle au nomadisme sans protection; l'ordre urbain appelle à l'indéfinition du *terrain vague*. La caractéristique de l'individu actuel est l'angoisse devant ce qui le sauve de l'angoisse, le besoin d'assimiler la négation, négation dont l'élimination semble bien être, socialement, l'objet de l'activité politique.

« L'époque de l'étonnement devant le monde » reprend le thème freudien de *l'unheimlich* débattu au cours des dernières années par ceux qui ont cherché dans l'expérience individuelle de la dislocation et du déplacement le point de départ de construction d'une politique. Julia Kristeva, dans *Étrangers à nous-mêmes*, a essayé de reconstruire la problématique de l'extranéité dans la vie publique des sociétés avancées. Son discours pour comprendre le problème de la xénophobie qui revient dangereusement en Europe finit par devenir, pour une part, un texte

Quan la fotografia contemporània mira aquests *terrains vagues* i els fixa en els films, no actua innocentment.

¿Per què l'urbà sembla que es visualitza de manera primordial en aquesta mena de paisatges?

¿Per què ja no cap en l'ull del fotògraf exigent l'apoteosi dels objectes ni la contundència formal dels volums construïts, ni els traçats geomètrics de les grans infraestructures que construeixen els teixits de la metròpoli? ¿Per què hi ha una sensibilitat paisatgista — il·limitada, per tant— envers aquesta naturalesa artificial poblada de sorpreses, de límits imprecisos, mancada de formes fortes que representin el poder?

La imaginació romàntica que perviu en la nostra sensibilitat contemporània es nodreix de records i d'expectatives. Estrangers a la nostra pàtria, estranys a la nostra ciutat, l'habitant de la metròpoli sent els espais no dominats per l'arquitectura com un reflex de la seva mateixa inseguret, del seu vagareig per espais sense límits que, en la seva posició externa al sistema urbà, de poder, d'activitat, constitueixen alhora una expressió física del seu temor i de la seva inseguret, però també una expectativa de l'altre, de l'alternatiu, l'utòpic, l'avenir. Odo Marquand ha caracteritzat la situació actual com "l'època de l'estranyesa davant el món".

El que caracteritzaria el capitalisme tardà, la societat del temps lliure, l'època posteuropea, l'època postconvencional, etcètera, seria la relació fugaç entre el subjecte i el seu món, condicionada per la velocitat amb què té lloc el canvi.

Els canvis en la realitat, en la ciència, en els costums, en l'experiència, produirien inevitablement una situació permanent d'estranyesa. El desemparament del subjecte i la pèrdua de consistència dels principis tenen una correspondència alhora ètica i estètica. Seguint les passes de Hans Blumberg, Odo Marquand reorienta la seva anàlisi entorn d'un subjecte posthistòric que és, fonamentalment, el subjecte de la gran ciutat. Un subjecte que viu permanentment en la paradoxa de construir la seva experiència des de la negativitat. La presència del poder invita a escapar de la seva presència totalitzadora; la seguret crida la vida de risc; el confort sedentari crida el nomadisme desprotegit; l'ordre urbà crida la indefinició del *terrain vague*. El característic de l'individu del nostre temps és l'angoixa davant allò que el salva de l'angoixa, la necessitat d'assimilar la negativitat, l'eliminació de la qual sembla que, socialment, constitueix l'objectiu de l'activitat política.

"L'època de l'estranyesa davant el món" reprèn el tema freudià de la *unheimlich* glossat en els darrers anys pels qui han volgut trobar en l'experiència individual de la dislocació i del desplaçament el punt de partida per a la construcció d'una política. A *Étrangers à nous-mêmes*, Julia Kristeva ha intentat reconstruir la problemàtica de l'estrangeria en la vida pública de les societats avançades. El discurs per entendre el problema de la xenofòbia que reneix perillosament a Europa acaba esdevenint, d'una banda, un text filosòfic sobre el significat de l'altre, d'allò que m'és radicalment estrany.

D'altra banda, però, en el seu recorregut per les grans fites de la cultura occidental —de Sòcrates a Agustí i de Diderot a Hegel—, Kristeva s'acaba remetent al text freudià pel qual l'estranyesa dels homes i de les dones contemporanis és l'estranyesa davant ells mateixos, la seva impossibilitat radical de trobar-se, de localitzar-se, d'assumir la seva interioritat com a identitat.

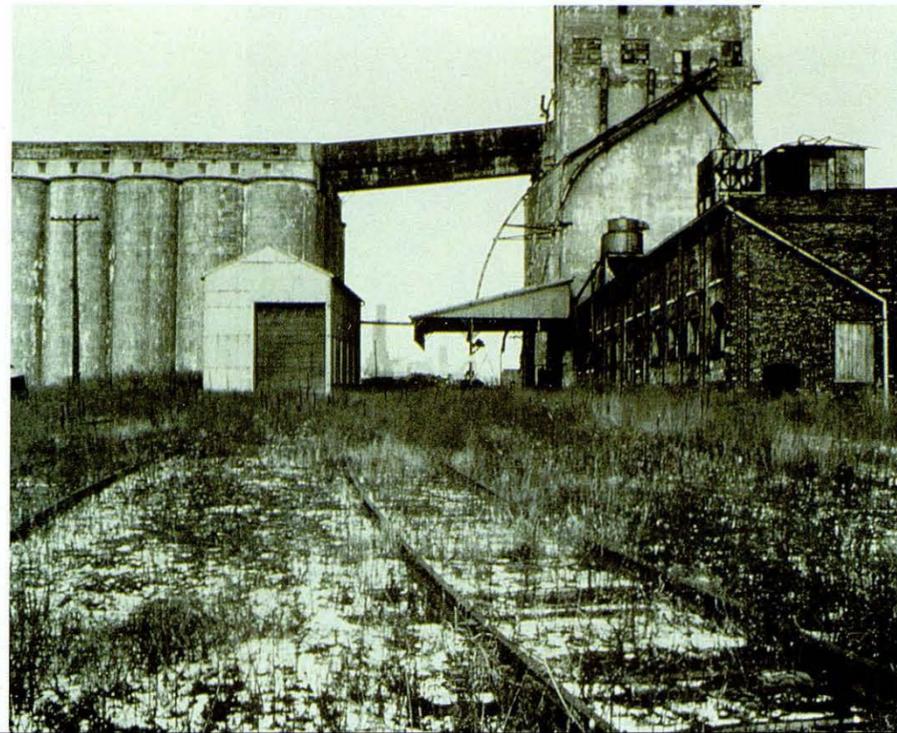
El tema de l'estranyament, des de la perspectiva política de la multiculturalització creixent a Europa, amb el conflicte dels nacionalismes, amb el renaixement de tota mena de particularismes, ens acaba portant també del discurs



Gilbert Fastenackels. Urban Landscape (1970)



Alex Jordan. Sans obri a Belleville (1987)



David Plowden. Industrial Landscape (Chicago, 1985)

philosophique sur la signification de l'autre, de ce qui m'est radicalement étranger. Mais, par ailleurs, Kristeva, dans son parcours à travers les grandes figures de la culture occidentale, de Socrate à Augustin et de Diderot à Hegel, finit par s'en remettre au texte freudien pour lequel l'étrangeté des hommes et des femmes contemporains n'est autre que l'étrangeté à eux-mêmes, leur impossibilité totale de se trouver, de se situer, d'assumer leur intériorité comme identité. Le thème de la séparation, vu à partir de la perspective politique de la cosmopolitisation culturelle croissante en Europe, accompagnée du conflit des nationalismes, de la renaissance de toutes sorte de particularismes, finit par nous amener lui aussi du discours politique au discours urbain. De la polis à l'urbs, selon le mot de Françoise Choay, et de la notion d'appartenance à une collectivité aux dangers de l'identification avec la race, la couleur, la géographie ou la citoyenneté. Étrangers à nous-mêmes dévoile l'individu porteur d'un conflit en lui-même, entre sa conscience et son inconscience, entre la détresse et l'inquiétude. De sorte que ce n'est pas l'individu porteur de droits, de libertés et de principes universels qui se constitue en sujet historique. Impossible en effet de penser à l'individu de l'illustration et de la Déclaration des droits de l'homme. Nous parlons au contraire d'une politique faite pour un individu qui s'affronte à lui-même, un individu affligé par la rapidité à laquelle le monde se transforme autour de lui et qui a besoin cependant de vivre avec les autres, avec l'autre. Les images photographiques du terrain vague deviennent ainsi des indices territoriaux de la même étrangeté et les problèmes esthétiques et éthiques qu'ils entraînent recouvrent la problématique de la vie sociale contemporaine. Que faire devant ces vides énormes, aux limites imprécises et d'une définition vague? Comme

polític al discurs urbà. De la polis a l'urbs, ha dit François Choay, i de la noció de pertinença a un col·lectiu als perills d'aquesta identificació amb la raça, el color, la geografia o la ciutadania. Estrangers per a nosaltres mateixos descobreix l'individu com a portador d'un conflicte en ell mateix, entre la seva consciència i la seva inconsciència, entre el desemparament i la inquietud. D'aquesta manera, no és l'individu portador de drets, de llibertats i de principis universals qui es constitueix en subjecte històric. És impossible pensar en l'individu de la Il·lustració i de la Declaració de Drets de l'Home. Al contrari, parlem d'una política per a un individu enfrontat a ell mateix, desolat per la celeritat amb què el món es transforma al seu voltant i, no obstant això, necessitat de conviure amb els altres, amb l'altre. Les imatges fotogràfiques del terrain vague esdevenen d'aquesta manera indicis territorials de la mateixa estranyesa, i els problemes estètics i ètics que plantegen embolcallen la problemàtica de la vida social contemporània. ¿Què hem de fer davant d'aquests buits enormes, de límits imprecisos i de definició vaga? De la mateixa manera que davant la natura, de nou la presència de l'altre davant el ciutadà urbà, la reacció de l'art és la de preservar aquests espais alternatius, estranys, estrangers a l'eficàcia productiva de la ciutat. Si l'ecologisme lluita per preservar els espais incontaminats d'una naturalesa mitificada com a mare inabastable, també l'art contemporani sembla que lluita per la preservació d'aquests espais altres en l'interior de la ciutat. Els realitzadors cinematogràfics, els fotògrafs, els escultors de la performance instantània busquen refugi en els marges de la ciutat precisament quan aquesta ciutat els ofereix una identitat abusiva, una homogeneïtat aclaparadora, una llibertat sota control. L'entusiasme per aquests espais buits, expectants, imprecisos, fluctuants, és, en clau urbana, la resposta a la nostra estranyesa davant el món,

face à la nature, de nouveau la présence de l'autre devant le citoyen urbain, la réaction de l'art est de préserver ces espaces alternatifs, étranges, étrangers à l'efficacité productive de la ville. Si l'écologisme lutte pour la préservation d'une nature mythique érigée en mère inaccessible, l'art contemporain lui aussi semble lutter pour la préservation de ces espaces autres au sein de la ville. Les cinéastes, les photographes, les sculpteurs de la performance instantanée cherchent refuge dans les marges de la ville justement quand celle-ci leur offre une identité usurpée, une homogénéité écrasante, une liberté sous contrôle. L'enthousiasme pour ces espaces vides, expectants, imprécis et fluctuants est, en code urbain, la réponse à notre étrangeté face au monde, face à notre ville, face à nous-mêmes. Dans une telle situation, le rôle de l'architecture devient forcément problématique. Il semble que le destin tout entier de l'architecture ait été de coloniser, de mettre des limites, de l'ordre, une forme, en introduisant dans l'espace étranger les éléments identitaires nécessaires pour le rendre reconnaissable, identique, universel. La condition d'instrument d'organisation, de rationalisation, d'efficacité productive apte à transformer le non cultivé en cultivé, le terrain en friche en productif, le vide en construit. C'est ainsi que l'architecture et la création urbaine, en projetant leur désir sur un espace vide, un terrain vague, semblent incapables de faire autre chose qu'introduire des transformations radicales, échangeant étonnement pour citoyenneté et cherchant à tout prix à dissoudre la magie non polluée de l'obsolete dans le réalisme de l'efficacité. En employant une terminologie habituelle dans l'esthétique sous-jacente dans la pensée de Deleuze, l'architecture se retrouverait toujours du côté de la forme, du distant, de l'optique et du figuratif. Alors que l'individu scindé de la ville

davant la nostra ciutat, davant nosaltres mateixos. En aquesta situació, el paper de l'arquitectura es fa inevitablement problemàtic. Sembla que tot el destí de l'arquitectura ha estat sempre el de la colonització, el fet de posar límits, ordre, forma, introduint en l'espai estrany els elements d'identitat necessaris per fer-lo recognoscible, idèntic, universal. Pertany a l'essència mateixa de l'arquitectura la seva condició d'instrument d'organització, de racionalització, d'eficàcia productiva capaç de transformar allò que és inculte en cultivat, el que és erm en productiu, el buit en edificat. D'aquesta manera, quan l'arquitectura i el disseny urbà projecten el seu desig davant un espai buit, un terrain vague, sembla que no poden fer res més que introduir transformacions radicals, canviant l'estranyament per la ciutadania i pretenent, tant sí com no, desfer la màgia incontaminada del que és obsolet en el realisme de l'eficàcia. Si emprem una terminologia usual en l'estètica subjacent al pensament de Deleuze, l'arquitectura sempre es posaria al costat de les formes, del que és distant, de l'òptic i del figuratiu. Al mateix temps, en canvi, l'individu escindit de la ciutat contemporània buscaria les forces en lloc de les formes, l'incorporat en lloc del distant, l'òptic en lloc de l'òptic, el rizomàtic en lloc del figuratiu. La intervenció en la ciutat existent, en els espais residuals, en els seus intersticis plegats ja no pot ser confortable ni eficaç tal com postula el model eficient de la tradició il·luminista del moviment modern. De la mateixa manera que en el text esmentat anteriorment Odo Marquand proposa, polèmicament, la noció de continuïtat davant la claredat i la distinció amb la qual se'ns presenta el món estrany, el tractament de la ciutat residual també s'hauria de produir des de l'a complicitat contradictòria de no trencar els elements perceptius que mantenen la continuïtat en el temps i en l'espai.



L'enthousiasme pour ces espaces vides, expectants, imprécis et fluctuants est, en code urbain, la réponse à notre étrangeté face au monde, face à notre ville, face à nous-mêmes.

contemporaine chercherait, au contraire, les forces au lieu des formes, l'incorporé au lieu du distant, le rhizomatique au lieu du figuratif.

L'intervention dans la ville existante, dans les espaces résiduels, dans leurs interstices pliés, ne peut plus aujourd'hui être confortable ni efficace, comme le postule le modèle efficient de la tradition illuministe du mouvement moderne.

De la même façon qu'Odo Marquand, d'une manière polémique, propose, dans le texte cité, la notion de continuité opposée à la clarté et la distinction avec laquelle le monde étranger se présente à nous, de même le traitement de la ville résiduelle devrait être entrepris à partir de la complicité contradictoire qui n'est pas rupture avec les éléments perceptibles qui maintiennent la continuité dans le temps et dans l'espace.

Comment l'architecture peut-elle agir dans le terrain vague sans se convertir en un instrument agressif des pouvoirs et de la raison abstraite? Sans aucun doute à travers le soin accordé à la continuité. Non de la continuité de la ville planifiée, efficace et légitime, mais tout le contraire, par l'écoute attentive des flux, des énergies, des rythmes que le passage du temps et la perte des limites ont établis.

Notre culture abomine le monument lorsqu'il est la représentation de la mémoire publique, de la présence de l'unique et du même.

Seule une architecture du dualisme, de la différence, de la discontinuité installée dans la continuité du temps, peut faire face à l'agression angoissante de la raison technologique, de l'universalisme télématique, du totalitarisme cybernétique, de la terreur égalitaire et homogénéisatrice.

Aucune intention d'ériger en exemple la nouvelle ville. Aucune hypothèse qui signifierait une discontinuité par rapport à la ville existante. Action; production d'un événement en territoire étranger; déploiement fortuit d'une proposition particulière qui se superpose à ce qui existe déjà; vide répété sur le vide de la ville; silencieux paysage artificiel affectant le temps historique de la ville mais sans l'annuler et sans non plus l'imiter. Flux, force, incorporation, indépendance des formes, expression des lignes qui les traversent. Au-delà de l'art qui révèle de nouvelles libertés. Du nomadisme à l'érotisme.

1. Le texte ici publié a été écrit à l'origine en anglais. C'est pourquoi les correspondances sémantiques se font entre le français et l'anglais.

Ignasi de Solà-Morales i Rubió (1942), docteur en architecture et licencié en philosophie et lettres de l'université de Barcelone. Depuis 1978, professeur agrégé du département de Théorie et Histoire de l'École technique supérieure d'architecture de Barcelone. Il a été professeur invité de plusieurs universités espagnoles et à l'étranger, et a publié de nombreux articles et livres sur l'histoire et la critique d'architecture. Actuellement, il participe au projet de reconstruction et d'agrandissement du Gran Teatre del Liceu.

Lewis Baltz, Gus Blaisdele. Suburb of Salt Lake City (Park City, 1980)

¿Com pot actuar l'arquitectura en el terrain vague per no esdevenir un instrument agressiu dels poders i de les raons abstractes?

Sens dubte per mitjà d'atencions a la continuïtat. Però no de la continuïtat de la ciutat planejada, eficaç i legitimada, sinó, ben al contrari, per mitjà de l'escolta atenta dels fluxos, de les energies, dels ritmes que han establert el pas del temps i la pèrdua dels límits.

La nostra cultura abomina del monument quan es tracta de la representació de la memòria pública, de la presència de l'u i del mateix.

Només una arquitectura del dualisme, de la diferència de la discontinuïtat instal·lada en la continuïtat del temps, pot afrontar l'agressió angoixant de la raó tecnològica, de l'universalisme telemàtic, del totalitarisme cibernètic del terror igualitari i homogeneïtzador.

Cap intenció d'exemplificar la nova ciutat. Cap hipòtesi que signifiqui la discontinuïtat amb la ciutat existent. Acció; producció d'un esdeveniment en un territori estrany; desplegament casual d'una proposta particular que se superposa al que ja existeix; buit repetit sobre el buit de la ciutat; silencios paisatge artificial tocant el temps històric de la ciutat però sense cancel·lar-lo ni imitar-lo. Flux, força, incorporació, independència de les formes, expressió de les línies que les travessen. Més enllà de l'art que desvetlla noves llibertats. Del nomadisme a l'erotisme.

1. El text que ara es publica va ser escrit originalment en anglès. Es per això que les corresponències semàntiques es fan entre el francès i l'anglès.

Ignasi de Solà-Morales (1942), Doctor en Arquitectura i Llicenciat en Filosofia i Lletres per la Universitat de Barcelona. És Catedàtic del Departament de Teoria i Història, de l'ETSAB. Ha estat professor convidat en diverses universitats nacionals i estrangeres, i ha publicat nombrosos articles i llibres sobre temes d'història i crítica arquitectònica. En l'actualitat treballa en el projecte de reconstrucció i ampliació del Gran Teatre del Liceu.



Thomas Struth. Typologies (Le Lignon, Genève, 1984)

Olvio Barbieri. Mantova (1986)

