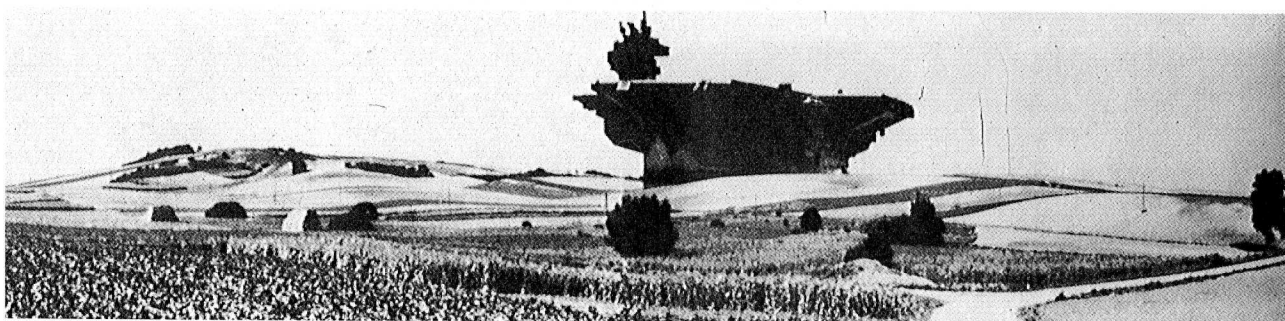


FORA DE LA METRÒPOLI

Jaume Valor



I

Sobre aquestes ratlles se'ns presenta una imatge que inclina a l'especulació. Si la volem identificar haurem de dissecionar-la, anomenar les parts que la componen: un contorn, un marc rectangular sensiblement horitzontal; en el seu interior un paisatge de camps de conreu de color clars i ondulacions suaus; en el centre, lleugerament desplaçada, una figura d'aparença artificial, mecànica, col·locada fermament i immòbil sobre el terreny. La seva taca asimètrica, fosca i pesada, equilibra la composició.

Aquesta és una imatge moderna?

Podríem afirmar-ho tant per la tècnica de collage emprada com pel tema representat. Podríem pensar que l'enginy dipositat sobre els camps qualifica un paisatge que sense la seva presència seria homogeni i monòton.

L'escena és moderna —per exemple— perquè se'ns mostra un objecte que, fora del seu context habitual, s'ofereix vulnerable a l'observació.

En el conjunt de la imatge només la màquina posseeix la capacitat de significar; ens parla de la voluntat que decideix la seva implantació que, aliena a la natura, nega l'existència de tot allò que no es regeix segons les seves lleis. L'esperit del conjunt es fa present en la màquina desmesurada i des d'ella tirantza tota la composició.

Es tracta de l'obra de Hans Hollein: «Transformació, portaavions en un paisatge» (1964).

II

Des de Baudelaire¹ —per fixar una data— queda teoritzada la sensibilitat contemporània. Fins aquest moment l'art suposava la doble existència de l'*artista* i l'*objecte*. Aquesta dualitat s'inscrivía en un procés de conceptualització que finalitzarà en les avantguardes del primer quart del segle XX justament amb la supressió d'aquesta divisió.

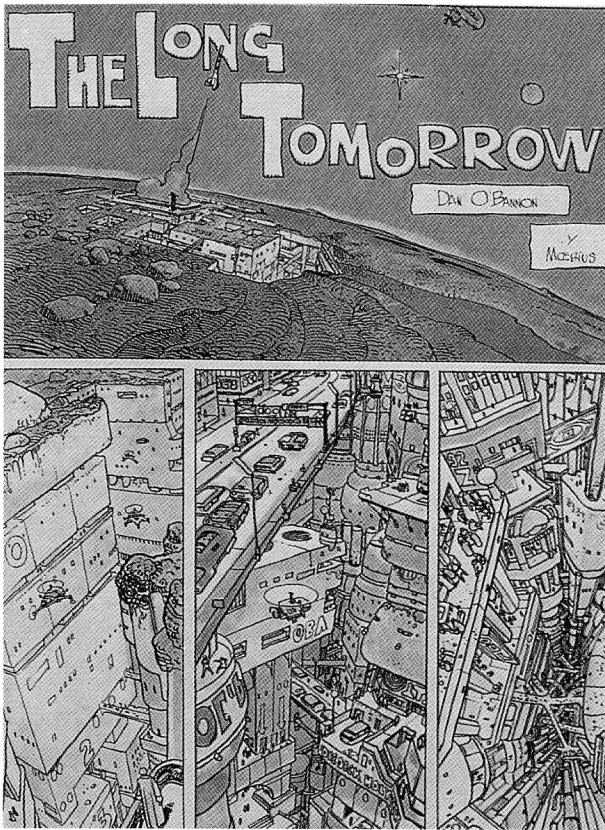
Temps enrera, Hegel ja havia anunciat amb tota solemnitat la *mort de l'art* provocada per la superació del par dialèctic que formava juntament amb la religió. La síntesi d'aquesta superació seria el pensament en el seu estat pur (la filosofia). Aquest pas inaugura el fenomen que donarà gran part de consistència al moviment modern —la indiferència entre *pensament* i *acció*— i constituirà la norma metropolitana.

La Metròpoli però, no és tan sols un salt quantitatiu en el tamany o complexitat de la ciutat burgesa del segle XVIII. En el seu sentit més ampli, la definirem com a FORMA general del conjunt de relacions socials i de producció en una fase específica del procés de mercantilització capitalista.²

La Metròpoli substitueix la Gran Ciutat quan aquesta és capaç d'absorbir i dosificar tots els possibles fluxes de diners, mercaderies, relacions de po-

Pàg. anterior. Fritz Lang. «Metròpolis». 1929.

1. Hans Hollein. «Transformació, portaavions en un paisatge». 1964.



der, serveis... en un únic procés de producció i consum implicant el conjunt de la població.

Podem trobar aquestes i d'altres característiques de la Metròpoli enunciades amb tota claredat per G. Simmel l'any 1903.³ Les podríem resumir en els punts següents:

a) La Metròpoli és l'aparador i el contenidor d'un procés de mercantilització absoluta. En ella només conta allò que pugui traduir-se en *quantitat*. La ciutat queda substituïda per la Metròpoli en el moment en què és capaç de funcionalitzar l'àmbit de divisió infinita del treball que li és propi.

b) En l'habitant de la Metròpoli es produeix un desplaçament del *sentiment* (la memòria col·lectiva) a l'*enteniment* (la raó) com a protecció davant el desarrelament. Els antics esquemes mítics (religió, tradició, família...) ja no valen en un món nou fortament agressiu vers l'individu.

c) En aquest context, la informació es simplifica proporcionalment al nombre de públic al qual vol accedir. L'individu perd definitivament el control de la totalitat de l'oferta informativa.

El *coneixement* es redueix progressivament a la simple recepció d'estímuls que són acceptats acríticament, convertint la generació de respostes en la pròpia forma de vida (vestir o parlar segons l'efectivitat de l'oferta publicitària...).

d) Els estímuls són tants i tant agressius que l'individu entra en un procés d'indiferència per tal d'evitar la càrrega de *shock* que comporta la seva recepció. Això provoca la necessitat d'augmentar constantment

la intensitat de l'estímul reforçant l'efecte de cercle viciós.

Aquestes característiques permeten intuir l'origen de la sensibilitat metropolitana formulada en els anys del darrer canvi de segle que van ser especialment explícits en els seus plantejaments:

En el camp social:

La producció en cadena preconitzada per Taylor i aplicada amb èxit per Ford en els EE.UU. a principis del s. XX.

Les idees de Walter Rathenau (ministre de la República de Weimar assassinat l'any 1922) sobre el paper d'un capitalisme moral alemany —en contraposició a l'anglès o l'americà— que proposés una nova societat sorgida de la fusió de la massa obrera no individualitzada i les lleis lògiques del maquinisme allunyades de tota moral sota un control total de l'Estat.

La creixent força dels moviments revolucionaris de masses visibles en les distintes revoltes europees i russes que van culminar amb la revolució soviètica que establí per primera vegada un estat basat en la força de les masses sota la direcció d'un Partit Únic.

No gaire anys més tard, el nacional-socialisme pujaria al poder en part gràcies als nous mitjans de comunicació com la ràdio, dirigint-se al poble alemany en tant que massa i valorant aquesta condició que superava el ciutadà tradicional en favor d'allò quantificable.

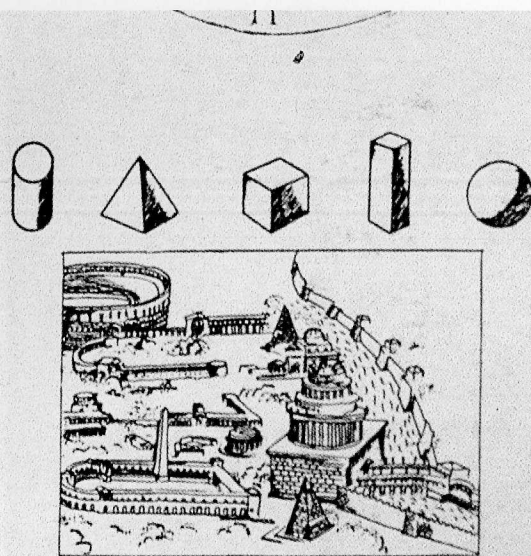
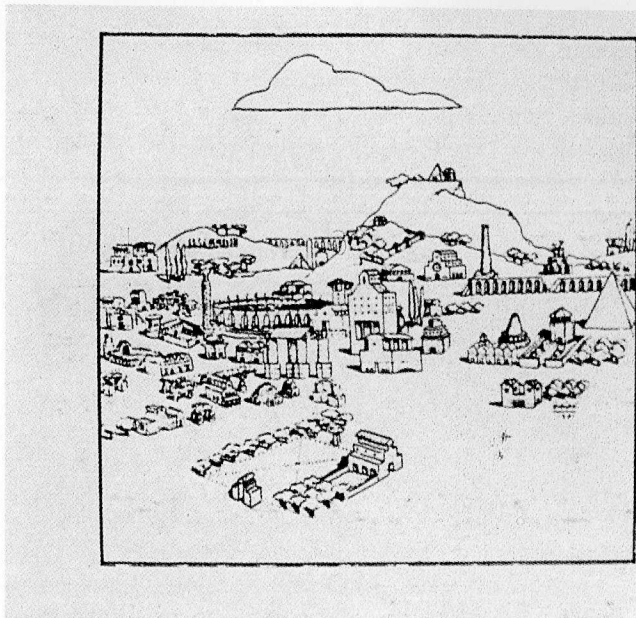
En el camp científic:

La publicació l'any 1905 de la Teoria de la Relativitat d'Albert Einstein que proposa les lleis físiques en forma de *sistema únic* a partir dels següents principis: La indiferència entre matèria i energia; la impossibilitat de mesurar els desplaçaments de forma absoluta; la inclusió del temps com una dimensió més de l'espai; i la constància de la velocitat de la llum.

Veiem aparèixer novament la voluntat de controlar globalment el món físic proposant formalitzacions que donin coherència a allò que fins al moment semblava no tenir-ne,⁴ resumint en un únic sistema les lleis que permeten controlar-la.

En el camp artístic:

A finals del s. XIX la fotografia obté ràpidament el monopoli de la representació «realista» o «natural» i el cinema es converteix en l'art de masses per excel·lència. Tal com detecta Walter Benjamin,⁵ el nou fenomen consisteix en l'assistència col·lectiva a la projecció d'una còpia que no difereix en res d'altres centenars de còpies. L'espectador pot ser també el protagonista del reportatge que contempla sense haver d'establir cap mena de contacte personal. L'art es fa proper i quantificable perdent la seva *aura* o llunyania que el feia transcendent.



III

El gran trencament de Baudelaire i de les avantguardes artístiques posteriors va consistir en rebre els canvis que s'estaven produint convertint-los en l'objecte d'una nova artísticitat. Aquesta actitud contrasta amb el *decadentisme* d'altres intel·lectuals que planyien l'època que acabava sense explorar les potencialitats de la que començava.

El nou subjecte artístic es confondrà amb l'objecte, representarà la massa des de la massa, extreient de l'*spleen* el plaer de participar en la devastació metropolitana i, en definitiva, de ser quantitat.

Els detectius Sherlock Holmes o Dupin, creats per A.C. Doyle i E.A. Poe respectivament, encarnen el *dandy*, el nou personatge que, en paraules de Baudelaire, «te la imaginació com a reina de les facultats i cospa les relacions íntimes i secretes de les coses, les correspondències i les analogies».

També Phillip Marlowe, el detectiu de Raymond Chandler, Rick Deckard de P.K. Dick, o Sam Spade de D. Hammett, es barregen amb la massa per fer la seva feina, són *massa* amb totes les tensions i antagonismes que això comporta.

Individus anònims, es deixen arrastrar pels fluxes de la Metròpoli despullant els seus sentits de la moral i les convencions que enterboleixen la mirada dels altres. Holmes mai no es cansa d'humiliar el seu admirador Watson posant en evidència les pistes que la seva mirada convencional ha desestimada: tot lleu indicatiu presenta la cruesa lògica d'una cadena de causes i efectes. Holmes és realment metropolità perquè es mou segons els corrents despiatats de la raó, mentre Watson es deixa enganyar pels sentiments propis d'un estat de coses conclòs de fet però vigent formalment en forma de ficció.⁶

Potser pel fet de veure aquesta realitat neta dels convencionalismes sobre els quals s'assenta la ficció

de la societat, la pàtria o la família, se'ns presenten com a éssers desencantats, associats, clínics, alcohòlics...

Quins poden ser els signes en què es re-coneix la Metròpoli?

En dibuixos de la ciutat de Roma pertanyents a personatges tant distants com M. Graves o Le Corbusier distingim un escampall de monuments desconexos que, per alguna raó, tenen el poder de resumir la ciutat. Contràriament, en la massa externa de la Metròpoli, sembla no existir cap punt privilegiat que pugui exercir aquesta funció.

En el film «Blade Runner», per exemple, les úniques formes que posseeixen una presència relativa són la Torre de la Central de Policia i, sobretot, els enormes Ziccurats de la Tyrell Corporation, la firma que comercialitza els *replicants*. La resta de l'escenari presenta una total manca de formalització de qualsevol tipus de centre, d'imatges institucionals o de poders públics. Aquests queden substituïts per la capacitat d'exercir violència dels policies caça-replicants, única imatge d'autoritat enmig d'un extens mosaic de subcultures.

En la Metròpoli, el signe organitzador no pot emanar d'un poder que s'ha fet il·localitzable però sí, per exemple, de l'anunci que a «Blade Runner» ocupa centenars de metres quadrats o cau sobre nosaltres des de la immensa nau que sobrevola constantment la ciutat emetent llum i missatges. L'anunci de la gran empresa multinacional pren la funció de significar perquè comunica la seva omnipresència.

Aquest signe publicitari es projecta des de qualsevol temps o localització possible cristal·litzant en el present, fent-se obscenament proper, cosint espai i

2. Moebius. «The long tomorrow».

3. Dibuixos de Roma. Michael Graves - Le Corbusier.



temps en una constel·lació fenomènica el centre de la qual té la mateixa naturalesa tirànica que el portavions de la imatge que obre aquest escrit.

L'Office for Metropolitan Architecture (O.M.A.) exhibeix la seva ideologia fins en el nom del grup. En la seva proposta per al concurs del Parc de la Villette de París l'any 1982 veiem com l'organització general es basa en la superposició de les diverses textures en què s'han agrupat les funcions del parc per després establir una xarxa de tensions provocades per semblances de color, forma o material entre objectes dipositats sobre un pla abstracte.⁷ El vianant ha d'acceptar les regles del joc del projecte i recórrer les tènues àrees d'influència generades per cada peça.

Podem veure com la proposta omple el retall blanc sobre la ciutat objecte del concurs sense partir de la relació amb el teixit existent i sense gaire voluntat de relacionar-se amb les àrees ja consolidades.

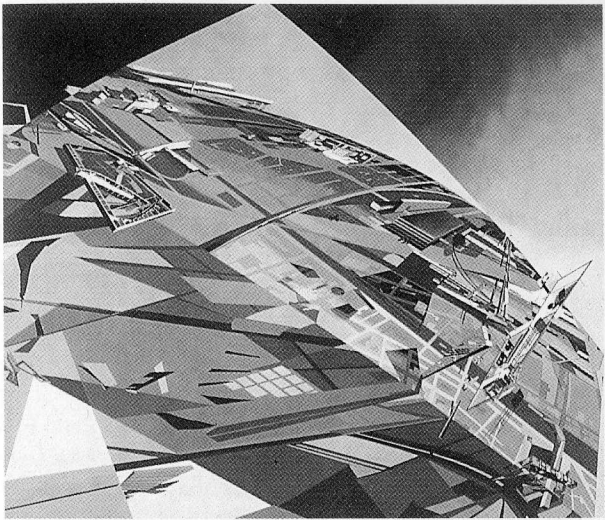
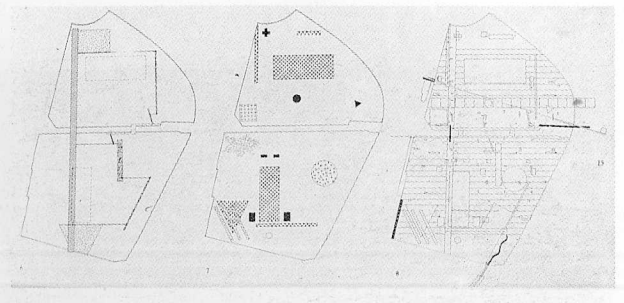
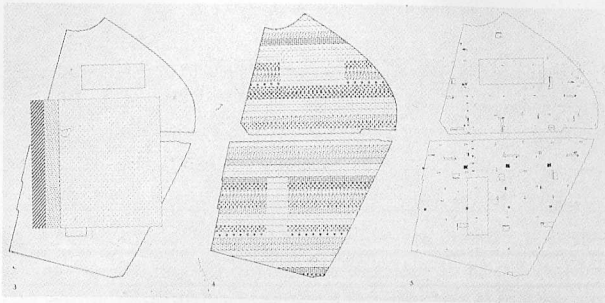
En altres projectes d'arquitectura com els d'Archigram, Zaha Hadid, Coop Himmelblau... la inconstructibilitat de les ciutats imaginades sembla una condició volguda per retrobar la capacitat de crítica genèrica que l'arquitectura contemporània —volcada en l'autonomia de les lleis disciplinars— semblava haver perdut.

En aquests projectes i contràriament a les grans operacions clàssiques d'urbanisme, els objectes en què es confia l'organització de l'espai no aspiren a dirigir cap creixement ni a condicionar l'existència futura del seu entorn. L'arquitectura no moralitza sobre el lloc que li ha tocat ocupar; la ciutat no experimenta cap canvi, només veu subratllades les seves lleis o la seva manca d'elles.⁸

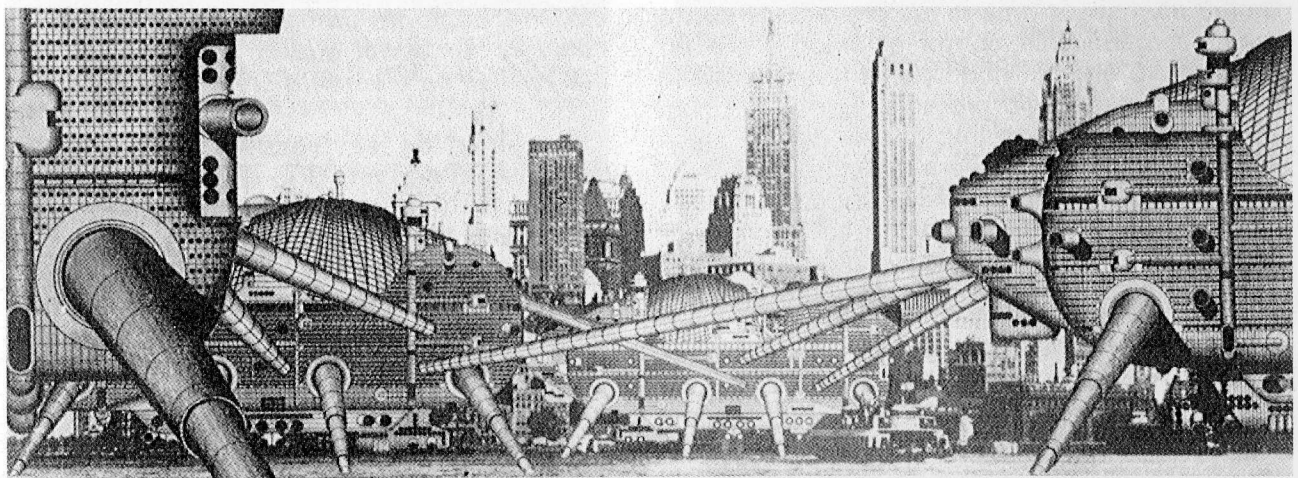
Quasi totes les representacions imaginades de la Metròpoli detecten l'efecte de desplaçament de la significació cap a senyals molt més immaterials, així com molts dels símptomes enunciats per Simmel. Prenem per exemple les agudes narracions de Moebius (pseudònim de Jean Gir) i les del també francès Enki Bilal.

En la sèrie d'històries «L'Incal» dibuixades per Moebius i escrites per Jodorowsky apareix una ciutat excavada cap al subsòl on la caiguda del protagonista, un desgraciat detectiu privat de segona, des d'una avinguda elevada anomenada prou explícitament *Suicide Allée*, provoca un allau de suïcidis en cadena celebrat pels tiradors afeccionats que disparen alegrement sobre els que van caient. El poder, representat per la ciutat aèria de *Le Président*, sobrevola constantment el planeta i es trasllada allà on sorgeixi una revolta per sufocar-la. Aquest personatge, immortal gràcies a constants transplantaments de cos retransmesos en directe a la població per les omnipresents TV murals és la mà executora de l'*Emperatriz*, mena de semi-déu format per la unió siamesa entre un home i una dona que habita un planeta artificial.





També l'*Estrella de la mort* del film «Star Wars» (George Lucas, 1977) o el planeta *Trantor*, capital de l'imperi galàctic, en la trilogia *Fundació* d'Isaac Asimov, insisteixen en el concepte de l'extensió total de la ciutat fins al nivell planetari fent evident el concepte de Metròpoli com a territori infinitament extens i carent de centre que F. Fourquet i L. Murard anomenen *des-territorialització* aplicant a l'urbanisme les idees de pensadors com M. Foucault, G. Deleuze i F. Guattari.⁹



L'efecte de la ciència-ficció, lluny de l'entreteniment banal, és el de provocar la distància en el temps per a poetitzar (posar en pràctica) els somnis i les pors del temps present.¹⁰ La creació artificial de vida, la segregació violenta de territoris i grups socials, la dialectalització de la comunicació entre els desfavorits contrastant amb la coherència i centralització del

4. Douglas Trumbull i la maqueta de la Tyrell Corporation per a «Blade Runner».
5. Anunci a «Blade Runner».
- 6a i 6b. O.M.A. Conkurs Parc de la Villette. París. 1982.
7. Zaha Hadid. «The World». 1982.
8. Moebius. «L'Incal noir».
9. Archigram. Projecte «Walking City».



control... representen la voluntat de la Metròpoli per transformar la natura.

Així, en els films «Blade Runner» (R. Scott, 1981) o «Metròpolis» (Fritz Lang, 1926) la fabricació artificial d'éssers vius és part central de la trama. En l'escenari de Lang, l'èlite que ocupa la part alta dels edificis fa construir una dona-robot mesiànica que condueixi els proletaris que ocupen la part subterrània de la ciutat cap al seu extermini perquè l'automatització els ha fet innecessaris. En els còmics de Bilal se'ns mostra París al s. XXI com una ciutat-estat feixista amb l'estètica decadent-absolutista purament francesa: fronteres interiors (les modernes *barrières* de Ledux) separen la ciutat dels privilegiats de «lo otro», un tercer món urbà on les epidèmies assolen la població i el llenguatge s'ha dialectalitzat fins a impossibilitar la comunicació entre les diferents «tribus urbanes». Una situació similar intenta resoldre la *Interlingua* o bar-



reja d'anglès, espanyol, italià, xinès... que es parla al Los Angeles de «Blade Runner».

En el camp artístic trobem una línia ininterrompuda que posa en dubte el concepte de valor-del-treball establint una mena de joc que caracteritza tota l'època moderna. Així la producció artística obté el seu valor no segons la mesura del cost del seu material o les hores emprades per a la seva realització sino mitjançant un mecanisme intel·lectual. En les obres de Marcel Duchamp, per exemple, l'obra pren consistència artística invertint la posició o fent agrupacions insòlites d'objectes domèstics, aïllant-los del seu context habitual, rebent la firma de l'artista...

Aquesta línia de reflexió es prolonga i s'estén en altres camps allunyant-se de vegades, sense reconèixer-ho, de la mediació artística que entenem com procés de coneixement on pensament i acció són parts indestruïbles. L'art no és un instrument per expressar emocions o judicis ni una eina encaminada a l'anàlisi o la crítica social i moral o la formació de les masses. Així es rebutja la figuració, la representació i, en general, el compromís entre creació i realitat de la qual cosa es deriva la component nihilista o burlesca que presenta tota producció moderna.¹¹

En l'arquitectura també podem trobar el recurs a la *presentació* o *revelació* d'objectes quotidians fora del seu context. Els fanals del Parc del Besòs de Viaplana i Piñón «fan la seva feina sense que sigui la de sempre», els «elements ciutadans decapitats» expliquen per omissió la realitat existent —proposen aquesta realitat— sense moralitzar ni modificar-la.¹²

Aquesta voluntat també es reflecteix en el *rigor* de la seva codificació gràfica. Així, el dibuix vol ser permeable a la percepció de l'espectador fugint de fixar una interpretació unívoca i conservant la riquesa dels esboços més lliures. Veiem com en els projectes de Viaplana i Piñón rarament es treballa amb maquetes o perspectives que apareixen, no amb finalitats didàctiques sinó proposant construccions paral·leles que es confronten amb el projecte i generen noves lectures.

La concepció oposada seria aquella que veu l'objecte artístic com a mostració del procés abstracte que



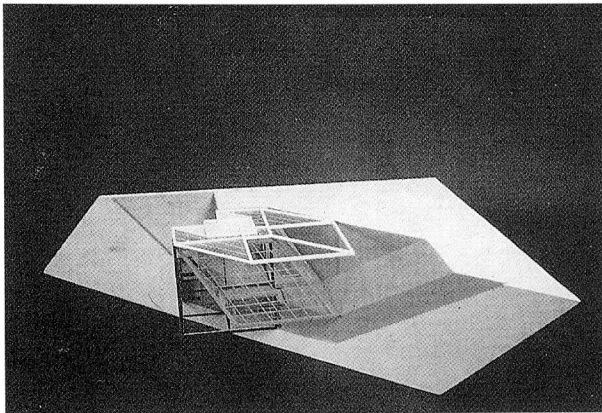
l'ha generat i, en darrera instància, com a fàbrica d'exemples plàstics per a pensaments no estrictament artístics.

Peter Eisenman exemplifica aquesta posició quan argumenta que, sota la seva aparença de trencament radical, el moviment modern no modifica substancialment la tríada de *ficcions* que caracteritzava el període que ell anomena *Clàssic*. Aquestes són la *Representació* que dona cos a la idea de significat; la *Raó* que codifica la idea de veritat i la *Història* que extreu característiques atemporals del procés de mutació constant en què vivim.



Partint d'aquest plantejament, veiem com tota la seva producció pateix de la traslació directa entre teoria i praxis i comprovem com la consciència de les pròpies premisses o del resultat que es vol aconseguir esterilitza bona part del procés artístic. Si en art pràctica i pensament coincideixen fent l'obra reflexiva i la reflexió plàstica, cal no oblidar que parlem d'un procés de coneixement intuïtiu que, com a tal, no pot tenir consciència prèvia d'allò que trobarà.

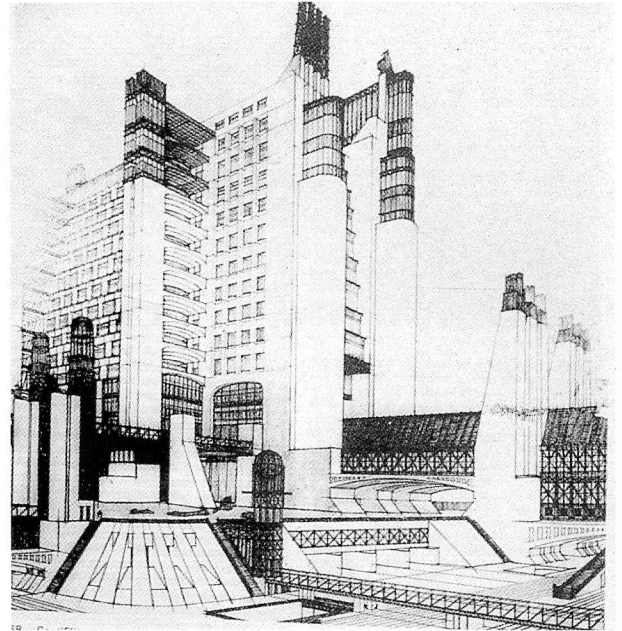
En el film «Blade Runner» s'adapta la novel·la *Do androids dream of electric sheeps?* (Philip K. Dick, 1980) amb plantejaments estètics i arquitectònics extremadament sensibles. La imatge visionària de la ciutat no evita, però, el canvi del final de la història. En la pantalla, el policia que ha de matar fredament uns éssers que no difereixen en res dels humans però que no tenen cap tipus de dret, pateix conflictes morals.



Aquesta contradicció es resol mitjançant la pròpia negació quan es converteix en amant d'una replicant amb la qual fugirà en la única escena diurna del film sobrevolant una improbable natura virginal.

Què se'ns escatima en aquest final trucat?

D'una banda ens priven de l'amargor del final implacablement lògic de la novel·la de Dick on el policia mata l'amant seguint el consell d'un company per tal de desfer-se per sempre d'aquests tipus de prejudicis. D'altra banda s'entra en una contradicció de base mostrant l'*exterior* de la metròpoli.



Invertint el títol d'aquest escrit, comprovem com l'*exterior* i la *individualitat* no existeixen en cap imaginari metropolità perquè la voluntat de la Metròpoli és l'extensió infinita i la funcionalització de la totalitat de la natura. El món sencer és una fàbrica que no reconeix les divisions fictícies entre blocs industrials, militars o polítics i l'home metropolità no té lloc cap a on escapar.

En la ciutat màquina cantada pels futuristes italians a principis de segle o en exemples actuals com el centre Beaubourg de París o la ciutat de Houston, els habitants han estat ubicats en forma de fluxe, convertits en circulació pura, ascensors, autopistes... Veiem com allò que hem anomenat l'*home*, és un concepte clàssic que pot finalitzar tal com va aparèixer substituït justament per les difuses estructures significatives

10. Enki Bilal. «La fira dels immortals».

11. «Blade Runner». Ridley Scott, 1981.

12. «Metròpoli». Fritz Lang. 1929.

13. A. Viaplana - H. Piñón. «Parc del Besòs». Barcelona. 1985.

14. Peter Eisenman. «House 'El even Odd'». 1980.

15. Antonio Sant' Elia. «Città Nuova». 1914.



de la Metròpoli, pel conjunt de la ciutat-mercat que re-situa cada procés social o productiu en el immens procés de producció-social/consum-social que tot ho engloba.

En paraules de Foucault l'home és «una figura que no té ni dos segles, un simple plec del nostre saber que desapareixerà quan aquest trobi una forma nova».

Com pot ser l'arquitectura de la metròpoli depèn en gran part de la lectura que fem de les mateixes condicions que ens presenten el poder —o allò on reposa la capacitat de significar— com a quelcom il·localitzable però monopolitzador de la nostra existència.

NOTES

1. Veure el llibre de poemes «Les fleurs du mal» i en concret el concepte d'*spleen* o desolació associada al sentiment de solitud enmig de la multitud que provoca la gran ciutat.

2. Massimo Cacciari: «Dialèctica de lo negativo en la época de la metròpoli», Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1972.

3. G. Simmel: «Die Grosstädte und das Geistesleben», 1903. Citat per M. Cacciari (op. cit.).

4. El propi Einstein afirmava que el caos no és més que una forma d'ordre encara desconeguda.

5. W. Benjamin: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica».

6. La ficció s'entén en el sentit que Baudrillard dona a la paraula en els seus escrits.

7. El mateix concepte organitzatiu va guanyar el concurs en la proposta del suís Bernard Tschumi amb les «Folies» o objectes-servei amb el tret comú del color vermell.

8. Aquesta és la sensació que es té contemplant el film «Der Himmel über Berlin» de Wim Wenders, quan el circ acaba de marxar de la ciutat i l'equilibrista està asseguda en el centre de l'espai que abans ocupava la carpa i que ara és un de tants solars buits.

9. Veure el llibre escrit en grup de treball juntament amb d'altres autors: «Los equipamientos del poder». Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1978.

10. Com a exemple podem citar les novel·les excepcionalment visionàries: «1984» de G. Orwell, «Mundo Feliz» d'A. Huxley, «Fahrenheit 451» de R. Bradbury, «2001» d'A.C. Clark...

11. Vid. Helio Piñón: «Perfiles encontrados», pròleg del llibre de P. Bürger: «Teoría de la vanguardia», Ed. 62, Barcelona, 1987.

12. Una feina semblant trobem en un conte de Borges on el protagonista re-escriu El Quijote sense modificar ni una coma, no perquè prèviament coneixi el resultat final, sinó perquè es converteix en Cervantes, amb la perversitat que dona el temps transcorregut però sense moralitzar-lo.

16. John Portman & Ass. «Hotel Bonaventure». Los Angeles. 1970-76.