

ANNALS⁰⁷

200 PTA | Juliol 2001

Ignasi de Solà-Morales

Aquest segon número de l'actual etapa d'Annals es dedica a l'Ignasi de Solà-Morales (Barcelona, 24 d'agost de 1942/12 de març de 2001). S'inicia amb un article inèdit d'ell mateix, part del seu proper llibre (*Territorios*) que publicarà aviat l'Editorial Gustavo Gili. Agraïm l'amable disposició de tots els que aquí han col·laborat. Agraïm a l'Ignasi la seva vida i la seva obra. E. B.

Paisajes

IGNASI DE SOLÀ-MORALES

"Aunque yo estoy aquí, en el centro del mundo, estoy fuera de él y me siento feliz intentando mantenerme indemne. Yo tengo aquí mi propio reino, rico y poblado: mi paisaje y mis criaturas".

JOHN CONSTABLE. Carta a John Fisher, 9 de mayo de 1823

Estar y no estar en el centro del mundo. Estar en el reino productivo y poblado. Pero al mismo tiempo estar en lo privado, mis hijos, mis criaturas, y en lo separado, el paisaje.

Primero la introducción de la noción de paisaje para describir la relación con los espacios naturales, con el proceso de su *domesticación*, a través de la jardinería, la pintura o la poesía; pero también la noción de paisaje como premonición de nuestra relación con la ciudad es un punto de vista propio de la experiencia de lo natural y de lo urbano en el hombre moderno. La noción de espacio público corresponde a la tradición grecolatina de la ciudad. *Público* es un adjetivo de raíz latina y que tiene que ver con la concepción de la *res pública*, la cosa pública, lo relacionado con el *populus*, la comunidad articulada de los ciudadanos a través de la ley y de la ciudad.

Pensar, proyectar el espacio público,

presupone la existencia de un colectivo que comparte identidad y dignidad en sus derechos y deberes. Pero si la etimología de lo *público* nos retrotrae a las nociones de pertenencia a un colectivo y de participación en un sistema de convivencia aceptado y asumido, la etimología de paisaje nos lleva hacia áreas de significación muy distintas. Ciertamente *paisaje* deriva también de una forma latina del bajo imperio, *pagus*, que designa el territorio donde se habita. Paisano, payés, es el que habita en un lugar y más precisamente el que establece en esta pieza de territorio una morada. El *país* y por ende el *paisaje* no delimita la esfera de la convivencia con los otros, ni la experiencia de esta organización civil sino, sobre todo, un tipo de relación mucho más individualizada derivada del hecho de aposentarse, de construir el domicilio. Si hoy experimentamos la ciudad como un paisaje no podemos atribuirlo únicamente a un modo de ver, sino que este modo de ver tiene relación con nuestra experiencia del habitar.



Ignasi de Solà-Morales en su estudio en 1999

Foto: José María Alguersuari

La ciudad ya no es experimentada como una articulada estructura en la que se dispone lo que nos es común y propio y de la cual somos parte activa, partícipes. Por el contrario vivimos en ciudades que, como en los paisajes, lo que intentamos es construir nuestro territorio, un lugar seguro, indemne, en el que sea posible morar con nosotros mismos y con los nuestros.

La noción de paisaje desmonta la relación de pertenencia a una *polis* cuyas raíces hay que buscar en la cultura urbana del mundo antiguo y medieval para sustituirla por una relación mucho más reducida, de gratificante supervivencia, en el ámbito de la expansión individual.

John Constable está satisfecho de vivir en Inglaterra, en el centro del mundo, pero al mismo tiempo fuera de él, en un universo aparte adentrado en la imprevisibilidad del territorio natural pero construido con el propio esfuerzo, mis criaturas.

etsab



Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona

Difícilmente se puede exponer en menos palabras la condición del hombre moderno en la ciudad y en el campo precisamente en el momento en que tampoco esta distinción tiene ya relevancia.

La tradición paisajística es la del ejercicio estético del mirar desde fuera. Sabemos como en la pintura del paisaje natural, los primeros pintores paisajistas se servían del famoso espejo de Claude. Se suponía que Claude Lorrain, el padre de todo el pintoresquismo, utilizaba un pequeño espejo para enmarcar su mirada al paisaje ilimitado. El espejo retrovisor era útil para organizar la visión y encontrar modos distintos a los de la perspectiva geométrica para captar la casualidad y el orden fortuito de los accidentes en el paisaje natural. El espejo, eventualmente, a gusto del pintor, enmarcaba un conjunto de accidentes encajándolos en la geometría del cuadro. Desde fuera la mirada del pintor intentaba apropiarse de esta acumulación de objetos y episodios que la mirada captaba para hacerlos suyos, para sentirse seguro frente a ellos, dominándolos y comprendiéndolos, en una apropiación activa que mucho tenía que ver con la experiencia colonizadora del vivir por uno mismo.

De la visión paisajista, tal como se desarrolla en la tradición pictórica, jardinera y también poética o musical es importante destacar tres características formales que la diferencian radicalmente de la visión civil y urbana.

La primera tiene que ver con el modo de establecer los límites de esta mirada y, por extensión, de la noción de país, de paisaje. No se trata sólo de que ésta es una delimitación artificial, no determinada previamente por lo que está fuera del individuo sino que es una determinación casual, subjetiva, fruto de una decisión que nace del observador, del colono, del errático vagar del paseante.

Joachim Schneider ha puesto de manifiesto la relación entre esta experiencia del paseo y del deambular y la *deriva* de los situacionistas. Efectivamente si algo caracteriza el modo de experimentar la ciudad por parte de los autores situacionistas es su radical voluntad de no poner límites, ni plan previo, ni jerarquía visual establecida sino sólo la subjetiva producción de una experiencia especialmente visual. Ausencia de límite previamente establecido.

La segunda característica del modo de ver paisajístico es su condición superficial. Ciertamente la palabra superficial no se usa aquí en el sentido de algo que no tiene valor, que es trivial o banal. "Y soy lo que es mi apariencia" es la contundente afirmación de un autor barroco como Baltasar Gracián a la hora de aconsejar, en *El Criticón*, el modo de comportarse en relación a los demás. Esta frase, recogida con fruición por Gilles Deleuze, desvela que es en la superficie visible, tangible, transitable de las cosas y de las personas donde encontramos nuestro alrededor, nuestro prójimo (nuestro *próximo*), nuestro mundo. La percepción de la superficie nos enfrenta con aquello que nos es accesible y hace del conocer sobre todo un reconocimiento. Es la vía sensible por la que el sujeto es capaz de hacerse con el mundo que le rodea, experimentándolo en el espacio y en el tiempo.

Porque la tercera característica del paisajismo, natural o urbano, no hay diferencia, es la de incorporar el tiempo y el movimiento a la experiencia del espacio. Como atributos esenciales de la experiencia del paisaje vamos moviéndonos porque los accidentes naturales o la multitud de estímulos, mensajes, formas que nos bombardean en nuestro movimiento por la ciudad, se producen temporalmente, ligados inevitablemente a experiencias del desplazamiento, deambular, trasladarse a través de recorridos y de miradas cambiantes, sorprendidas por la permanente innovación de lo que se presenta ante nuestros ojos.

La ciudad contemporánea, la metrópolis, la megalópolis difusa, sin límites, en permanente proceso de formación y de devastación ya no es comprensible a través de una visión que encuentra en el orden de los trazados el soporte de una inteligibilidad estable. Todavía la ciudad decimonónica, con sus calles y avenidas, plazas y jardines tenía una forma comprensible, general, permanente. Incluso la ciudad del Movimiento Moderno pretendía, a través de la centralidad, de la definición de las áreas y de las infraestructuras de transporte, reconocerse como una estructura sencilla y aprehensible.

Los edificios de la ciudad decimonónica burguesa o los de la *Großstadt* de Hillberseimer eran hitos en la conformación de estructuras cuya legibilidad debía basarse en una forma predeterminada por el planeamiento y el diseño urbano.

En una situación de continua construcción y destrucción, de permanente crecimiento y renovación, de mutación y obsolescencia la condición casual imprevisible de la ciudad se convierte en su verdadero modo de exposición. La ciudad actual internaliza su energía pero también sus conflictos sociales, geológicos, ambientales aceptando con fatalismo convivir con ellos.

La arquitectura de esta situación individualista, cuyo espacio público tiende a convertirse en paisaje, tiene características bien precisas.

La arquitectura y la ciudad españolas no son ajenas a estos procesos. Es ingenuo pensar que la *Ecology of Fear* (La ecología del terror), sea sólo algo atribuible a Los Ángeles. El *best seller* de Mike Davis hace de Los Ángeles un paradigma de las arquitecturas y de las ciudades del mundo. Por eso no es extraño que una selección de arquitectura española valiosa registre el modo de aproximación paisajística a la ciudad y a sus edificios como una forma emergente. Límite, artificialidad del efecto de superficie y movimiento inestable son tres rasgos que encontramos en las ocho obras seleccionadas para esta sección de la exposición.

Si nos fijamos en el modo de producción de la plaza del tenis y Peine de los Vientos de Luis Peña Ganchegui y Eduardo Chillida nos encontramos con un paisaje de la más evidente factura romántica. El mar infinito, en movimiento, el oleaje explotando contra rocas incesantemente y la metáfora de las duras superficies de piedra desafiando el movimiento del mar se encuentran, como en un rayo instantáneo que estalla, en aquel punto preciso formalizado por la pieza escultórica de Chillida. El límite entre la tierra y el mar, el cielo y las brumas, el fin de la vegetación convertida sólo en mineral, se señala a través de un gesto abierto, azotado por el viento y las olas. Los dos garfios encastados en las rocas son un artificio. Arcaico, signo indescifrable de una señal que apunta al límite. El trazado de las gradas, la fuga al infinito de las aristas, la escala abstracta de las formas de piedra y hierro frente al horizonte ilimitado son una tentativa de designar un punto de no retorno, el control del infinito experimentado como sublime.

En los proyectos para Ullastret y Ciutat de Palma de Josep Lluís Mateo y Elías Torres y José Antonio Martínez Lapeña, la técnica de intervención paisajística es algo distinta. Se trabaja con superficies. Abstractas alfombras desplegadas a lo largo de recorridos no determinados por una estructura urbana previamente existente y reconocible. El pavimento, los pavimentos de variadas texturas y despieces, crean la sorpresa imprevisible de sus cambios, de sus giros, de sus encuentros. La pavimentación de la ciudad tradicional establece relaciones precisas entre la calle y los edificios explicando la indiscutida dialéctica entre lo público y lo privado, entre lo construido y lo vacío.

Pero, ¿acaso no está más construido, mimado con delectación lúdica, este espacio convencionalmente establecido de los recorridos? La innovación que proponen estos proyectos tiene que ver con una ruptura de la relación orgánica entre las calles y los edificios. Los límites de unos y otros flotan, dejan intersticios, se vuelven autónomos. El pavimento es una alfombra extendida, rica en decoración y en ingenio, que invita a pasar, a mirar, a acumular sorprendentes vistas de una parte de la ciudad que, como en un jardín, será captada como un paisaje. Miradas, sucesiones, sorpresas, giros abruptos, multiplicación. Son límites propuestos por el arquitecto en una personal apropiación visual de los accidentes, de los puntos culminantes, de los recovecos o las perspectivas lejanas. De la misma manera que "Capability" Brown nos propone recorridos para gozar de los placeres de su naturaleza controlada en forma de bosquitos, riachuelos, pequeños edificios y senderos, también aquí se nos propone mirar a la deriva, paseando sin recorridos excesivamente determinados, ofreciendo una abierta secuencia de exploraciones visuales.

Cuando Albert Viaplana y Helio Piñón plantearon la llamada Plaza de Sants, en Barcelona, estaban dando la vuelta al neotradicionalismo con el que se afrontaban la mayoría de las remodelaciones de espacios públicos en la Barcelona de los años ochenta.

Reconstrucción de la ciudad era el *mot d'ordre*, una idea que en muchas ocasiones significó que la ciudad debía recobrar sus espacios degradados, limpiándolos de excrecencias acumuladas a lo largo de gestiones urbanísticas carentes de una comprensión de conjunto de los espacios urbanos.

La Plaza de Sants partía, en cambio, de la desolación. Literalmente de la ausencia de suelo, de ciudad. Sólo un fotógrafo como Francesc Català-Roca hizo de la Plaza de Sants una lectura ciudadana, con la gente sentada en los bancos y los niños jugando con el agua. Sus bellísimas fotografías son una gran anomalía. Intentan contarnos la ciudad pública en un lugar sin entorno, sin habitantes, vacío.

La Plaza de Sants es el juego solemne y magnífico de las superficies de piedra y metal cruzándose en el espacio, con la luz diurna y nocturna arrojando grandes planos de sombra.

En la ciudad de los bordes, de los objetos arquitectónicos sin relación, llamar plaza a este ingenio visual no puede ser ni una analogía. No tiene centro, no tiene edificios que la encierren. Es una superficie que narra bien sus límites extendiéndose hacia algunas direcciones que le dan función y dinamismo.

Eduard Bru en el recinto olímpico de la Vall d'Hebron también pensó en un paisaje hecho a partir de superficies. Anticipándose a la fascinación que en tiempos más recientes ha generado la forma sin fin de la cinta de Moebius, las calles, encuentros y cruces, superficies para el tráfico o peatonales se disponen como cintas inacabables que corren entre unas y otras cerrándose sobre sí mismas en una especie de interminable *tapis roulant*. También aquí las superficies son autónomas. Se flexionan, se alabean, producen geometrías regladas de sorprendente fascinación. Es como si el área de tráfico de esta sección de equipamientos olímpicos más que ser un servicio a los distintos edificios se hubiese convertido en la emocionante secuencia de unas montañas rusas o en los pasillos infinitos, ahora blandos, ahora rugosos, ahora estrechos, ahora amplios, de nuestros infantiles paseos por el mágico recorrido del castillo encantado.

Que de la superficie como límite se pase a la experiencia del tiempo y del movimiento, resulta casi un corolario.

Las *vedutte* paisajísticas son un instante, congelado en la retina del pintor, de un fluir de nubes, aguas, pastores o campesinos que trabajan lenta pero inexorablemente en el campo.

Que la pintura de paisaje constituye la conquista de la temporalidad es ya el tema fundamental de las reflexiones de Payne Knight sobre lo pintoresco.

Oficina paisaje se ha llamado en los tiempos recientes a un modo de disponer los espacios de trabajo en un interior intentando eliminar las divisiones y los límites, multiplicando los puntos de vista, la variedad y la sorpresa de cualquiera que se mueva en este espacio de trabajo que quiere escapar de la rigidez estática de las divisiones convencionales.

En su Biblioteca del Estado, en Murcia, José M^a Torres Nadal quiso llevar esta experiencia hasta el límite.

En el interior de un edificio deliberadamente mítico, de planta libre y superficies horizontales continuas quiso introducir una importante dosis de aleatoriedad y de movimiento.

Las columnas convertidas en sorprendentes formas hinchadas, retorcidas, llenas de color no son más que un primer sistema de puntuación de unos espacios arremolinados hacia uno de los flancos, abriendo pasajes como senderos, produciendo inesperadas curvaturas y fracciones, desplazando con aparente aleatoriedad el mundo del trabajo y del estudio de una biblioteca. Confrontación de la rígida disposición convencional de la envolvente del edificio convertido en su interior en espacio plástico maleable, la biblioteca de Murcia lleva la sensibilidad paisajística hasta la máxima tensión en la que hoy deben convivir modos de percibir la ciudad y los espacios públicos de forma contradictoria.

El proyecto de Alejandro Zaera-Polo y Farshid Moussavi para la terminal de pasajeros de Yokohama explora los mecanismos espaciotemporales con el que hoy es posible producir formas a partir de diagramas.

En definitiva también un interior que sólo produce el exterior del edificio como revés, como contrafaz de un ajustado proceso de modelación en el que los flujos de pasajeros y su movimiento son la verdadera sustancia formal del edificio. Como una cáscara blanda que se adhiere a este anónimo transitar de quienes van y vienen del transbordador, el proyecto de Zaera-Polo y Moussavi despliega la condición fluida y temporal de todo proceso en el soporte de su arquitectura.

En cuanto al proyecto del Parlamento de Edimburgo de Enric Miralles y Benedetta Tagliabue de lo que podemos hablar es de procesos geomórficos como los que tanto interesaba captar a John Ruskin en sus *Modern Painters* (Los pintores modernos). De la misma manera que para Ruskin la pintura de J. M. William Turner era el paisaje geográfico y los accidentes geológicos, las montañas y los lagos pero también las fallas, los glaciares, las brumas y las luces filtradas a través de ellas, formando un todo a la vez continuo pero lleno de fracturas, accidentes, acontecimientos, también el proyecto para Edimburgo parece brotar, crecer, chocar, replegarse y reactivarse a través de un encuentro anónimo, geológico, urbano, figurativo, por el cual las formas de la arquitectura van ocupando sus posiciones en un proceso nunca acabado y que muestra el proyecto como una instantánea, una foto fija de un sistema múltiple de movimientos.

Ignasi de Solà-Morales fue Catedrático del Departamento de Composición Arquitectónica de la ETSAB