



Universidad Andrés Bello
Facultad de Arquitectura y Diseño
Escuela de Arquitectura
Santiago

CARTOGRAFIAS URBANAS

Profesor: **JOSÉ LUIS LLANO LOYOLA**
Ayudante: **PATRICIO DE STEFANI**

UNAB
Santiago

Territorios

Ed. Gustavo Gili
Barcelona, 2002

Mediaciones en la arquitectura y el paisaje urbano
Ignasi de Solà-Morales
(106 a 121 pp.)

Trabajo Grupal

NOTACION DEL INTÉRPRETE

Este material bibliográfico solo tiene fines docentes
AGOSTO 2010

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.

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 proponen 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 conmoción directa producida por el esfuer-

Intencion

1. Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*, PUF, París, 1968, pág. 3 (Versión castellana: *Diferencia y repetición*, Ediciones Júcar, Madrid, 1988, pág. 33).

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 Alois 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 irreplicable 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).

g-Schulz, Christian, *er i arkitekturen*, tsforlaget, Oslo, 1967 (Versión : *Intenciones en arquitectura*, ustavo Gill, Barcelona, 1979). *Existence, Space and re*, Studio Vista, Londres, ión castellana: *Existencia, arquitectura*, Blume, , 1980), y *Genius loci: paessa- nte, architettura*, Electa, 9.

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.

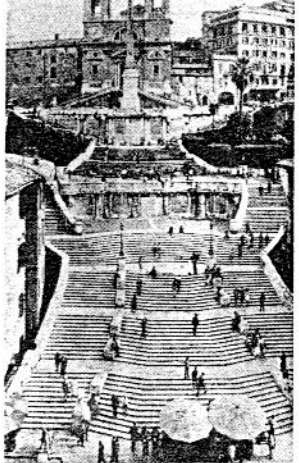
Por supuesto la visión fotográfica, panorámica, panóptica, etc., es una visión condicionada por un dispositivo técnico que se interpone entre un ojo *en bruto* y una rea-



Thomas Gainsborough, artista utilizando el espejo de Claude, 17



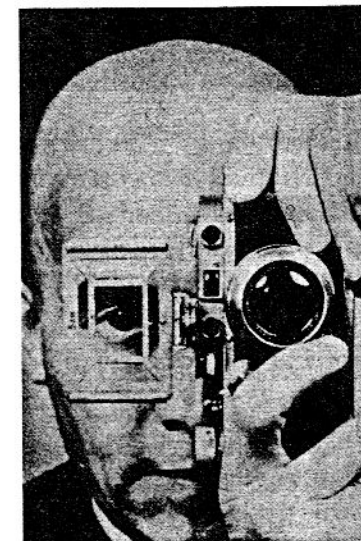
Panorama Kaiser, Be



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).



Umbo, Autorretrato, 1948.



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

3. Crary, Jonathan *Techno-Observer. On Vision and the Nineteenth Century* 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.

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.

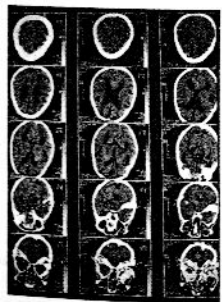
Entre el cuerpo y el repertorio visual de imágenes al que denominamos realidad se reconoce una distancia *naturalmente* insalvable. Sabemos que, de algún modo, estamos fuera, construimos desde un observatorio que no es parte del interior mismo de las cosas.

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.



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



Imágenes de scanner del cerebro humano, 1990.

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.

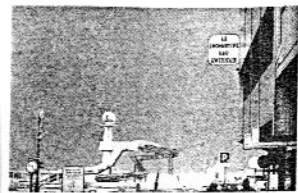
"Yo no tengo otra sustancia que mi apariencia", afirmaba Baltasar Gracián en *El Criticón*.⁵ La sabiduría barroca, desengañada y artificiosa, sólo veía posibilidades de asidero en el desacreditado mundo de la apariencia. Todos los discursos esencialistas han rechazado lo aparente frente a lo sustancial, 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.

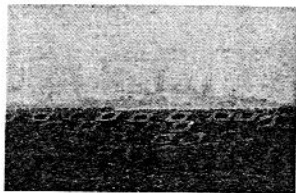
Una concepción mediática de estas realidades camina, por el contrario, por una senda conceptual totalmente distinta. Los medios, múltiples, interpuestos, técnicos, son el procedimiento de acceso, parcial, provisional, con-

4. Burdens, Mireille, "La forme de Pour une approche deleuzienne d net", en Lenain, Thierry (ed.), *L'im Deleuze, Foucault, Lyotard*, Livrair philosophique J. Vrin, Paris, 1997.

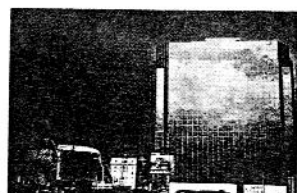
5. Citado en Burdens, Mireille, op pág 62.



Jean Baudrillard (fotógrafo), Le Touquet, 1994.



Jean Baudrillard (fotógrafo), Zeebrugge, 1991.



Jean Baudrillard (fotógrafo), Toronto, 1994.

dicionado, a estos mundos externos a los que no accedíamos 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, reproductible, 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 Ornament. Weimar Essays*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1995, págs. 47 y 55.

8. Henry Cartier-Bresson, *La cámara oculta*, Baudrillard, Jean, o.