

TEATROS DE ESPECULACIÓN

Arquitectura y vacío en la ciudad contemporánea

Sergio Martín Blas, mayo de 2011. Director de tesis: Gabriel Ruiz Cabrero

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN

2. ANTECEDENTES HISTÓRICOS: LOS VACÍOS URBANOS EN LA CIUDAD EUROPEA CONTEMPORÁNEA

- 2.1. Factor 1. Vacíos urbanos y “terciarización”
- 2.2. Factor 2. Instrumentos: las caras del proyecto urbano
- 2.3. Factor 3. La fragmentación de posiciones en torno a la “cuestión urbana”

3. TEATROS DE ESPECULACIÓN

- 3.1. Teatros de especulación: el vacío urbano como teatro
- 3.2. Continuidad de los procesos de transformación
- 3.3. El proyecto como instrumento de investigación en la forma urbana

4.- HIPÓTESIS Y CONCEPTOS CLAVE DE LA INVESTIGACIÓN

- 4.1. Hipótesis primera. La historia como escenografía o como relato inspirador del proyecto. La importancia de las “máscaras”
- 4.2. Hipótesis segunda. La estructura como representación
- 4.3. Conceptos-clave para la investigación: modelos y estrategias, identidad y mimesis

5. ESTRATEGIAS DE PROYECTO PARA LA TRANSFORMACIÓN DE VACÍOS URBANOS: CONCEPTOS Y POSICIONES PERTINENTES

5.1. LA CIUDADELA: FRAGMENTACIÓN URBANA Y HORROR VACUI

- 5.1.1. La ciudadela historicista: Londres desde 1986 (Bishopsgate, Charing Cross, King’s Cross)
- 5.1.2. La ciudadela de los rascacielos. Londres (Docklands), Ámsterdam (Zuidas), Utrecht (Zentrum)
- 5.1.3. Róterdam y el giro hacia las grandes transformaciones urbanas en Holanda
- 5.1.4. Róterdam – Nueva York: Kop van Zuid
- 5.1.5. Un proyecto de transformación: OMA en Boompjes (1979). La Torre de Babel
- 5.1.6. O.M. Ungers en el concurso de ordenación de Kop van Zuid (1982)

5.2. EL SISTEMA: CONTINUIDAD URBANA E INFRAESTRUCTURA.

- 5.2.1. Declinaciones de la continuidad urbana, definiciones de la infraestructura.
- 5.2.2. La infraestructura como inspiración del proyecto. Róterdam-París: el “Peperklip” (Weeber, 1978).
- 5.2.3. Infraestructura y jerarquía urbana. Aldo Rossi y la ordenación de Kop van Zuid (1982)
- 5.2.4. Continuidad y escenografía historicista: el vacío como preexistencia. Berlín, Potsdamer Platz (1991)

5.3. EL VACÍO COMO TEATRO

- 5.3.1. El teatro como centro. Berlín-Atenas: “Víctimas” (John Hejduk, 1983).
- 5.3.2. El vacío como teatro en “Víctimas”
- 5.3.3. Hejduk en Berlín y la crítica a los grandes proyectos.
- 5.3.4. Vacíos urbanos y territorio en el Milán postindustrial.
- 5.3.5. Hejduk en Bovisa (Milán, 1987): el vacío como “catalizador de una visión arquitectónica apócrifa”

6. IMAGEN, FORMA Y PROYECTO DE LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA

7. CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

RESUMEN DEL CONTENIDO DE LA TESIS

1. Introducción

La expresión “teatros de especulación” fue empleada por Colin Rowe en el comentario final de su obra *Collage City* (1978), haciendo referencia a las fantasías y caprichos venecianos de Canaletto y William Marlow. Con ella aludía a aquellos espacios en los que se proyectan las imaginaciones de la ciudad, y en los que éstas se combinan con fragmentos de otros tiempos y lugares, produciendo un juego de conocimiento y re-conocimiento: ¿Saint Paul en el Canal Grande, o un Londres imaginario? De las fantasías venecianas de Canaletto habló algunos años antes también Aldo Rossi, a propósito de su proyecto de *Città Analoga*.

Pero la consideración de la analogía (o de la mimesis) como recurso fundamental para construir el proyecto, es decir, para construir una alternativa a la realidad, no tiene por qué asociarse directamente a la idea de collage o ensamblaje de partes diferenciadas. En esta tesis, la expresión “teatro de especulación” asume un sentido más concreto, referido a un tipo de lugar urbano, a una condición morfológica específica: la de los vacíos “de borde” o “cortes”, que explican la forma y crecimiento de la ciudad, en los que se acumulan trazas de distinta naturaleza (desde límites topográficos hasta grandes infraestructuras), y a los que la ciudad se ha asomado históricamente para representarse, para proyectar su imagen a través de diferentes “máscaras”.

Es precisamente esta condición representativa la que permite definir los lugares en cuestión como teatros. Por teatro se entiende, en principio, simplemente, el “lugar en el que ocurren acontecimientos notables o dignos de atención” o el “lugar en el que una cosa está expuesta a la estimación o censura de las gentes” (RAE). Efectivamente, en estas áreas se han depositado, incluso en los últimos años, grandes expectativas. Expectativas para la mejora ambiental, funcional, productiva o social de la ciudad, pero sobre todo para representar un cambio más general en su imaginario. Este carácter representativo se basa en una condición tan evidente como fundamental: precisamente por encontrarse “vacíos”, los lugares en cuestión admiten cualquier representación de la ciudad futura. Sobre ellos pueden proyectarse imágenes dispares, incluso contradictorias. Se trata de teatros, en definitiva, en los que la ciudad encuentra el espacio necesario para especular sobre su propia identidad: teatros de especulación, por tanto.

Por otro lado, conviene recordar que estos bordes o “fracturas” tienen su origen en la utilización de un elemento natural o construido como infraestructura urbana, en ocasiones vinculado a la fundación



William Marlow, St. Paul desde el Támesis (1762) y desde el Canal Grande (1795).

misma de la ciudad. Así ocurre, por ejemplo, con la muralla apoyada en el accidente topográfico, una infraestructura defensiva que domina la imagen de la ciudad europea hasta la época moderna. Pero también el río como límite defensivo, para el abastecimiento de agua o desagüe, o como infraestructura para el transporte en las capitales comerciales del norte (Londres, Róterdam), y por supuesto el borde de las ciudades crecidas en bahías como puertos naturales (Marsella, Santander), o en penínsulas como bastiones defensivos (Siracusa). Las huellas de estos elementos donde confluyen geografía e infraestructura permanecen en la ciudad. Y a menudo las nuevas infraestructuras se han apoyado en aquellos bordes antiguos, abandonados ya por su uso primitivo, convertidos en vacíos funcionales por su obsolescencia. En Madrid, el límite del Manzanares se reforzará cuando el ferrocarril, primero, y la autopista de circunvalación urbana M30, después, aprovechen su cauce. El límite que había sido elemento de encuadre para ordenar una percepción estática, queda entonces convertido en corredor que invita a una aprehensión dinámica y cambiante de la ciudad. Y quizá en la ciudad contemporánea sólo estas fracturas generadas por las grandes infraestructuras del transporte, autopistas, canales, ferrovías..., pueden ofrecer una experiencia comprimida que “explica” la ciudad, una secuencia de episodios significativos. De ahí su potencial representativo actual.



Una de las primeras representaciones conocidas de la ciudad de Madrid (fragmento). El dibujo es de 1561, de Antoon van Wyngaerde.

La tesis parte, por tanto, del estudio de un tipo de lugar, para preguntarse a qué problemas se enfrenta el proyecto en él. E investigar en proyectos a partir de la definición de un lugar (no de un autor, de una obra, de una condición funcional, histórica, o de una premisa teórica) es una primera toma de posición fundamental que define la tesis, sobre todo si recordamos que el sentido primitivo de la palabra tesis es, precisamente, “posición”. El interés por el lugar, por el contexto del proyecto de arquitectura, y en definitiva por la ciudad, se ha traducido en un uso frecuente, que incluso domina algunas partes del trabajo, de referencias y reflexiones que provienen de lo que podrían llamarse fuentes “urbanísticas”. Además, la palabra “proyecto” se ha empleado de forma indiferenciada en la investigación para referirse a cualquier tipo de proyección sobre el futuro de la ciudad, al margen de su escala o contenidos concretos.

Todo ello hace que la tesis pudiera ser considerada alternativamente como una tesis de urbanismo, o como una tesis de arquitectura, cuando en realidad se trata de cancelar, aunque sea provisionalmente, la segregación que se produce en la práctica (y en las estructuras académicas) entre urbanismo y arquitectura. Los resultados de esa segregación son conocidos. Una buena parte de la cultura de los últimos años ha tendido a presentar la arquitectura como objeto autónomo, más o menos descontextualizado, separada de un urbanismo que por su parte parece haber perdido visibilidad,

intensidad y capacidad operativa. Frente a esos resultados, la tesis defiende la pertinencia de reclamar, de nuevo, la identidad entre arquitectura y ciudad. No se trata de una llamada abstracta a la reconciliación, sino de demostrar un enunciado concreto: que el proyecto de arquitectura puede contener o formular un orden urbano, tener un valor crítico en la investigación de la forma urbana contemporánea. Probablemente este sea el contenido implícito más importante de la tesis.

2. Problema

La primera parte de la tesis analiza un conjunto de factores críticos que se asumen como problema o dato de partida para formular sus hipótesis. El problema podría enunciarse sintéticamente de este modo:

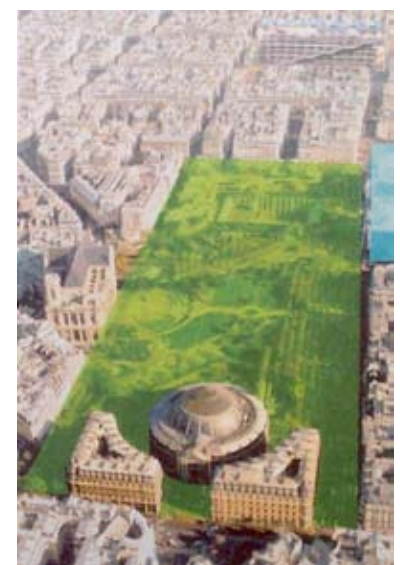
Sobre los vacíos que hemos llamado “teatros de especulación”, se tienden a proyectar imágenes que, bajo el uso de un lenguaje contemporáneo y la alusión a nuevos tópicos (paisaje, ambiente, incluso sostenibilidad, etc), reproducen una escenografía basada en el cliché de la ciudad histórica europea. Ese entendimiento de la historia como escenografía o imagen final excluye la posible integración en el proyecto, y en la representación de la ciudad que se avanza a través de él, de los materiales y agentes fundamentales que impulsan los procesos de transformación de estos vacíos, y que denotan su condición contemporánea. Estos materiales pasan a ocupar una situación oculta o subterránea.

Desde el reciente fallo para la remodelación de Les Halles en París, hasta la más cercana transformación del Manzanares en Madrid, un conjunto de operaciones de transformación de vacíos en la ciudad europea denotan la tendencia a restituir imágenes históricas en clave escenográfica, y a excluir de la representación cualquier elemento que entre en contradicción con esa escenografía. El primero, curiosamente, la gran infraestructura, objeto de las mayores inversiones, e inequívocamente asociada al desarrollo de la metrópoli contemporánea que se pretende representar. Pero también otros materiales, como las expectativas de crecimiento de la edificación sobre los vacíos, quedan excluidos de esa imagen. Además, la reflexión urbana y arquitectónica queda frecuentemente limitada a la producción de imágenes espectaculares, a recubrimiento cosmético de dinámicas estructurales relativamente autónomas.

Tras demostrar la condición histórica y general del problema planteado, la tesis propone dos hipótesis como contestación.



La “alfombra verde” en el folleto promocional para el proyecto “Madrid Calle 30” (2006). Anverso.



SEURA (David Mangin), proyecto ganador del concurso para la remodelación del vacío dejado por Les Halles en París, 2005.

3. Hipótesis

A.- Sobre el uso de la historia como material de proyecto, la primera hipótesis afirma que, frente a la proyección de imágenes basadas en un entendimiento de la historia como escenografía, como las que aparecen de forma recurrente en las operaciones de reforma de la ciudad europea, el uso verdaderamente operativo de la historia pasa por su asimilación como relato, como proceso que puede articular o inspirar el proyecto.

En el primer caso, el uso de la historia se basa en una analogía que parte de imágenes, formas o modelos concretos. En el segundo, se trata de una analogía de los procesos que produjeron esas formas e imágenes. Desde este punto de vista, que las imágenes o procesos que inspiran el proyecto se refieran a una situación original, o impliquen la contaminación de otros lugares o memorias, resulta irrelevante frente a la naturaleza de la propia analogía.

B.- La segunda hipótesis afirma que el entendimiento del proyecto como relato o proceso guiado por un conjunto de reglas o estrategias, y no por la imitación de un modelo o imagen final, permite incorporar los materiales de la ciudad contemporánea a su propia representación. Materiales estructurales como las grandes infraestructuras, las expectativas de congestión, o los propios vacíos urbanos, pasan a formar parte de las representaciones avanzadas por el proyecto; se convierten en inspiración y punto de partida para investigar la forma urbana contemporánea a través de sus materiales específicos.

4. Estrategias y materiales de proyecto

Estas dos hipótesis se verifican en la segunda parte de la tesis. En ella se presenta un recorrido comparativo a través de determinados vacíos urbanos, teatros que permiten explorar el potencial del proyecto como instrumento de investigación en la forma urbana contemporánea. Conviene aclarar que la selección de casos ha acudido a ciudades en las que la presencia del vacío adquiere una condición inexcusable o dominante para la formación de una identidad urbana. El recorrido tiene sus etapas fundamentales en Róterdam y Berlín, y se detiene en proyectos concretos sobre los vacíos de esas ciudades. Los casos están ordenados a través de tres conceptos, o estrategias, que corresponden a distintos materiales que participan en los procesos de transformación:

1.- El primero, la ciudadela, toma las expectativas de congestión y relleno de los vacíos con edificación como punto de partida para alcanzar una representación específica de la ciudad contemporánea.

2.- El segundo considera el concepto de continuidad a través del posible papel de las grandes líneas de infraestructura como inspiración del proyecto.

3.- El tercer concepto se basa en la consideración del vacío como material fundamental.

4.1. La ciudadela

El primer concepto, la ciudadela, se refiere a la edificación que rellena el vacío, creciendo sobre él hasta construir una unidad reconocible que se separa de su contexto, formando una ciudad-isla o una ciudadela que se presenta como un nuevo fragmento urbano. El vacío, el teatro, se convierte en ciudad, como en la conocida imagen de Arles en la Edad Media. Se trata, en este caso, de representar la nueva identidad urbana partiendo de las expectativas de densificación y congestión que impulsan la transformación de los grandes vacíos. Esta estrategia enfatiza la autonomía formal del nuevo fragmento construido, y tendrá como resultado frecuente la adopción del rascacielos como tipo edificatorio asociado a la congestión metropolitana.

Para encontrar el desarrollo pleno e integrado de esta imagen en el contexto europeo la tesis acude al caso de Róterdam. El urbanismo de aquella ciudad entiende desde finales de los años 70, acompañado por un desarrollo teórico más o menos dirigido, que la inversión necesaria para la transformación de la infraestructura y de los terrenos abandonados por la industria es sólo posible mediante una activación del capital privado, ofreciendo oportunidades excepcionales de desarrollo. Además, se asume que esta condición, en lugar de ser negada o camuflada, puede ser aceptada como premisa, lo que permitirá integrar sus consecuencias físicas en una estrategia a gran escala.

En Róterdam, la transformación del gran vacío urbano producido por el desmantelamiento del antiguo puerto fluvial de la margen izquierda del río Maas, la zona conocida como Kop Van Zuid, asumió un papel fundamental. Sobre ese vacío se proyectaron sucesivos planes desde los años 80, con un orden continuo de manzanas en el que destacaba la península conocida como Wilhelminapier. Allí la edificación en altura aparecía vinculada al borde del río, emulando, miniaturizada, la imagen del downtown de Manhattan desde la embocadura del Hudson. La analogía era clara: Róterdam confiaba en la construcción de una nueva identidad mediante la adopción y deformación de una “máscara”, con la cual se asume la imagen misma de la densidad como centro de la estrategia adoptada.



Nueva York. Postal de Manhattan de los años 70.
Rotterdam. Imagen promocional de Wilhelminapier.

En Wilhelminapier, los compromisos para la conservación de estructuras históricas, respeto de vistas y soleamiento, mermarían en el resultado final la potencia de la imagen propuesta. En este sentido, las posibilidades de la imagen de la ciudadela de los rascacielos fueron anunciadas quizá con mayor intensidad por un proyecto previo, de 1979, elaborado por OMA para Boompjes, en la orilla opuesta.

En las especulaciones de OMA sobre el borde del vacío producido por el río, la imagen de la ciudad de rascacielos aparecía como resultado de un atormentado relato que recogía el proceso de proyecto, en el que se incorporaban analogías de distinta naturaleza: desde la imagen de Nueva York y la inversión especular de los dibujos de Ferris de los años 30, hasta la arquitectura constructivista soviética. En el proyecto, la multiplicación de gestos lingüísticos venía a reclamar la autonomía del gran objeto arquitectónico en el orden fragmentario de la metrópoli contemporánea.

Por otro lado, la imagen de multiplicación de torres, por supuesto ficticia, pues se trataba en definitiva de un bloque lineal de viviendas, se combinaba con una ventana abierta sobre el río sobre un zócalo de usos públicos. En definitiva, se trataba de la aplicación del ya célebre lema atribuido a Rem Koolhaas: “cabalgar la ola” para intentar obtener beneficios colectivos. Calidad del espacio urbano y mejora de las infraestructuras a cambio de un extraordinario incremento del aprovechamiento privado, o, en otras palabras, incorporar las demandas estructurales de congestión para generar una imagen urbana y un espacio público de intensidad y calidad reconocibles.

Las referencias que alimentaban el proyecto de OMA son evidentes. La misma interpretación de la ciudad como archipiélago formado por grandes fragmentos arquitectónicos aparecía en la propuesta de O. M. Ungers para el concurso de ordenación de Kop van Zuid de 1982. La representación de la ciudad existente en los planos de Ungers resultaba significativa. Entre las estructuras a gran escala aparentemente inconexas que “flotan” en el dibujo de ordenación se incluyen, entre otros “cuerpos”, el proyecto mencionado de OMA, finalmente no ejecutado, y una preexistencia inmediata en la zona: la planta en forma de gigantesco clip del objeto arquitectónico construido por Carel Weeber antes del inicio de la transformación, cuando se quería el área destinada a vivienda social, el llamado Peperklip. Tanto en el edificio de Weeber como en los “objetos” propuestos por Ungers se presentaba un nuevo concepto. La arquitectura se acercaba a la escala del espacio modelado por la infraestructura. Es más, la arquitectura se proyectaba como creación de un sistema directamente inspirado en la imagen de las líneas infraestructurales.



Rotterdam. Koolhaas, de Martino y Christiaanse, bloque de viviendas “Boompjes”, 1979. Fragmento de la maqueta de Manhattan en el interior del pabellón “City of Light”, Expo Universal de Nueva York de 1939 (arquitecto Wallace Harrison).



Rotterdam. Kop van Zuid, proyecto de O.M. Ungers para el concurso de ordenación de 1982.

4.2. Continuidad e infraestructuras

El segundo concepto propone precisamente la continuidad de las grandes infraestructuras que definen los vacíos de borde como inspiración fundamental del proyecto.

En el Kop van Zuid de Ungers, la imagen es literal: el edificio convertido en puente, la torre que es una puerta, o el bloque megaestructural que define una dársena. La infraestructura es también, como se ha dicho, la inspiración del Peperklip de Carel Weeber, que se sirve de la imagen de los contenedores apilados en el puerto comercial para manifestar, no sin ironía, el carácter de la vivienda pública a gran escala. A diferencia de Ungers, Weeber entiende la analogía de la infraestructura como analogía de un proceso, aplicando modos y lógicas constructivas propios de las líneas de infraestructura.

Pero el concepto de continuidad aplicado a la transformación de los vacíos urbanos no sólo se ha basado en una analogía de la gran infraestructura. Con más frecuencia, sobre todo desde los años 70 y 80, la continuidad se ha entendido como una estrategia de relleno y asimilación de esos vacíos a los tejidos adyacentes, mediante la cancelación del borde. La continuidad, por tanto, de los trazados y los tejidos.

Ese tipo de continuidad aparece en los planes definitivos para Kop van Zuid, como se ha dicho. Y quizá se encuentra anticipada en el proyecto de Aldo Rossi para el concurso de ordenación del área de 1982, con connotaciones distintas. Se ofrecía allí un sofisticado juego de reflejos analógicos donde aparecían ya los rascacielos de NYC hacia el borde del río, y el recuerdo de Venecia y otras ciudades de agua en el relleno continuo del vacío, manifestando la idea rossiana de la ciudad por partes.

Pero el problema del relleno de un vacío por un tejido continuo se presentó, quizá con mayor claridad, en la transformación de uno de los bordes más conocidos de la historia urbana reciente, el producido por la desaparición del Muro, la infraestructura defensiva que dividía Berlín hasta 1989. En el desarrollo de Potsdamer Platz, la solución finalmente adoptada por el proyecto ganador del concurso urbanístico de 1991, de Heinz Hilmer y Cristoph Sattler, opta por “seguir el ejemplo de la densa y compacta ciudad europea, completar la trama urbana colmando los vacíos existentes con nobles monumentos, casas agradables y bien delimitados espacios públicos, reparar las heridas producidas por las bombas y por el Muro”. El enunciado, perteneciente a las bases del concurso Berlin Morgen, explica la operación de relleno inspirada en la ciudad del siglo XIX, identificada en el caso berlinés con las viejas ordenanzas prusianas. La condición escenográfica de la imagen proyectada sobre Potsdamer Platz



Rotterdam. Kop van Zuid, bloque de viviendas Peperklip, 1978 (Carel Weeber).



Rotterdam. Kop van Zuid, propuesta de Aldo Rossi para el concurso de ordenación de 1982.



Proyecto de ordenación de Kop van Zuid de 1992.

quedó confirmada en la realidad por una triple operación de negación.

En primer lugar, la operación negó la verdadera naturaleza de la transformación, la planificación y construcción unitaria y acelerada de un área extensa de la ciudad, mediante ordenanzas que obligaron a una discontinuidad ficticia de las fachadas (recordemos que sólo los terrenos de la Daimler-Benz, objeto del concurso de realización de 1992, sumaban 68.000 metros cuadrados de extensión). En segundo lugar, se negó la manifestación de la gran infraestructura metropolitana. El importantísimo intercambiador bajo la plaza tuvo una manifestación insignificante en superficie, a través de dos pabellones acristalados, y el tráfico rodado se segregó para generar una isla peatonal que tiende a recrear, en lugares como la nueva plaza de Marlene Dietrich, el cliché de la ciudad europea.

Pero más allá de este uso de la historia como escenografía, la operación de Berlín contiene una tercera negación, quizá la más significativa: el proyecto ignoró el potencial simbólico del vacío como preexistencia, simplemente lo rellenó interpretando que su presencia en el tejido urbano es fundamentalmente negativa. Un aspecto que en el caso berlinés cobra especial importancia: la trama se rellena sin dejar espacio a la memoria reciente del lugar, contenida fundamentalmente en sus ausencias.

4.3. El vacío como teatro

Esta consideración conduce a la tercera idea o concepto antes avanzado, basado en la manipulación del vacío como argumento fundamental del proyecto.

Para profundizar en este posible valor del vacío acudimos a un proyecto concreto, elaborado por el arquitecto John Hejduk para el entorno de Potsdamer Platz, un proyecto que ofrece algunas alternativas claras respecto a la operación efectivamente ejecutada. A la pregunta, ¿cómo emplear la historia como material de proyecto? Hejduk da una respuesta precisa. En lugar de emplear la historia como escenografía, mediante la adopción de un repertorio formal, Hejduk adopta la historia como mecanismo generador del proyecto, o, dicho de otro modo, “inventa” una historia del lugar a través del propio proyecto.

Hay que recordar que, hasta 1989, PPlatz se presentaba como un simple descampado plagado de maleza, en el que habían desaparecido muchas de las trazas de su historia. Entre otras, las ruinas de la puerta de Potsdam que quedaron tras los bombardeos de la 2ª Guerra Mundial, que ofrecían una imagen de antigüedad ilusoria. La arquitectura del revival griego de Schinkel encontraba



Berlín, entorno de Potsdamer Platz en los primeros años 80.



Berlín, Hilmer y Sattler, maqueta para el concurso urbanístico de Potsdamer Platz (primer premio), 1991.



BERLÍN: Manzana al sur de la Potsdamer Platz, solar de la actuación proyectada por John Hejduk en 1986 (señalada sobre el fotomontaje de Renzo Piano y Christoph Kohlbecker para la ordenación de la zona Potsdamer Platz - Leipziger Platz, de 1994).

allí una dramática compensación a la falta de cicatrices y huellas que la separaba de las ruinas que le servían de inspiración.

La propuesta de Hejduk para Berlín, titulada "Víctimas" (y elaborada desde 1983), consiste en la transformación de una manzana al sur de Potsdamer Platz en un parque urbano. El proyecto parte disponiendo un conjunto de elementos para ordenar inicialmente el área. La parada de autobús, la avenida arbolada; En la mitad oriental se define un recinto mediante su borde. Éste se construye con un doble seto alto, en cuyo interior circula continuamente un tranvía. Una trama ortogonal de árboles, plantados simultáneamente, se extiende a toda la superficie del recinto. De este modo quedan fijados determinados puntos de partida del proyecto, formando una especie de "tablero" o "escena".

Las fichas, o personajes, del juego se presentan en un catálogo de 67 estructuras ofrecido a la Ciudad y a los Ciudadanos de Berlín. La enumeración sistemática y la simple sucesión en la descripción de estos elementos contrasta con su heterogeneidad. En el catálogo conviven arquitecturas que oscilan entre la más absoluta banalidad, elementos de una ingenuidad arquetípica sacados del repertorio del Luna Park (el tiovivo, la noria, el brazo mecánico,...), y arquitecturas fantásticas, asociadas a personajes misteriosos (el Fontanero, la Dama del Ganchillo, la Mujer de las Sombras...) o cargadas de contenido simbólico (los Muertos, los Viajeros, los Exiliados, los Desaparecidos).

Definidos los elementos y el soporte que los acogerá, se determinan las reglas para su combinación: serán los ciudadanos de Berlín los que establezcan qué estructuras se construyen y qué posición ocuparán, eliminando los correspondientes árboles de la trama. Respetarán sólo una regla en su disposición: las estructuras han de ser en cualquier caso tangentes entre sí, es decir, existirá un solo punto de contacto entre ellas. La elección y construcción de estos pabellones se realizará en dos periodos de 30 años. Hejduk nos ofrece la imagen en planta de una de las infinitas posibilidades de combinación resultantes del proceso establecido. Éstas van desde la trama limpia de árboles, hasta las distintas ocupaciones del área por la totalidad de las estructuras, pasando por todas las combinaciones intermedias.

En Berlín Hejduk crea, es evidente, un santuario. Un espacio donde no sólo será posible recuperar el potencial simbólico del lenguaje arquitectónico, sino también donde la ciudad se representa como espacio compartido y gobernado por sus habitantes. No es extraño entonces que el proyecto emplee como referencia, más o menos consciente, una de las más conocidas máscaras de la ciudad: Berlín como la nueva Atenas. La analogía con la Acrópolis se basa aquí no sólo en determinadas correspondencias formales (el énfasis en



"Tablero" o "escena" de Víctimas, de John Hejduk (1986).



"Fichas" o "personajes" de Víctimas, de John Hejduk (1986).

el recinto y en el recorrido procesional, la autonomía y carácter simbólico elemental de las estructuras, o la centralidad del vacío), sino sobre todo en la construcción del lugar a través de una secuencia de acciones que se dilatan en el tiempo, y que, en el proyecto de Hejduk, suponen la invención de una historia.

La reflexión de Hejduk sobre la ciudad ha sido en gran parte ignorada o malinterpretada, pero tiene aquí una gran importancia. Importancia que se hace explícita en "Víctimas":

A.- En primer lugar, el proyecto no rellena el vacío, lo estudia, lo interpreta y emplea sus cualidades como argumento para la investigación de un nuevo orden. El residuo, el lugar en el que la ciudad se descompone, es al mismo tiempo el lugar en el que la ciudad se explica, en el que sus elementos se separan, se hacen evidentes. Hejduk entiende que el objetivo del proyecto no es la definición de un nuevo pedazo de ciudad, sino una reflexión profunda sobre las convenciones en que se funda el desarrollo urbano: la forma de la ciudad como huella de un proceso, la representación de las instituciones y del poder público, o la recuperación de la potencia iconográfica de la arquitectura.

B.- El "vacío", por tanto, no como simple soporte para el crecimiento de la ciudad, sino como auténtico campo de pruebas precisamente basado en su carácter de espacio que se presta a representaciones dispares, a imágenes alternativas y contradictorias. En vacío, en definitiva, como teatro. Teatro de una representación que tiene que ver con la naturaleza colectiva de la ciudad, o, mejor, con la ciudad como creación colectiva.

Hejduk definió su proyecto para los vacíos de las ciudades europeas como "catalizador de una visión arquitectónica apócrifa". Una postura contracorriente, que podríamos contraponer al "Cabalgando la Ola" de Koolhaas. Una visión que simplemente escapa al dogma del crecimiento que domina el desarrollo de la ciudad, y lo hace con un discurso puramente arquitectónico. En ello radica su profunda contemporaneidad.

5. El "orden latente" de la ciudad contemporánea y la importancia de los vacíos urbanos.

Tal como se interpretan en la tesis, los proyectos elaborados por John Hejduk desde los años 80 para distintas ciudades europeas ofrecen un material especialmente relevante, y hasta ahora no analizado, para investigar la forma urbana contemporánea a través del proyecto. Como se ha dicho, la importancia de esas reflexiones ha sido en general ignorada, incluso en los análisis monográficos más recientes de su obra. Sin embargo, el mismo Hejduk llegó a



BERLÍN: John Hejduk, Víctimas, 1986.
Planta.
ATENAS: Acrópolis. Planta

hacer explícito ese interés, al hablar del que consideraba su primer proyecto urbano: La “Nueva Ciudad para los Nuevos Ortodoxos”, y de otros proyectos que como aquel fueron elaborados para Venecia, como el “Cementerio para las Cenizas del Pensamiento”, de 1974, o las “Trece Torres de Vigilancia de Canareggio”, de 1979. Además: al explicar el origen de la expresión que daba título al primero de estos proyectos, Hejduk mencionó que fue uno de sus amigos españoles, de visita en Nueva York, el que le habló de esa “Nueva Ortodoxia”. También aclaró que, para él, se trataba de una contradicción en términos: “how can you have a New Orthodox? It’s a primitive vision. The idea of abandonment, of a place in a fixed condition.”

No es difícil, a raíz de este comentario, y a la vista de aquel y de otros proyectos, identificar la posición de Hejduk como polémica frente a los ensayos de un urbanismo que en esos mismos años avanzaba en la codificación de un nuevo “repertorio disciplinar”, aquel que Bernardo Secchi ha asociado a la idea de “ciudad normal”, inspirado en recursos y modelos históricos, y sobre todo los del planeamiento del siglo XIX. Un planeamiento que él mismo reconocía como referencia para afirmar su “imposibilidad”, de nuevo a propósito de la “Nueva Ciudad para los Nuevos Ortodoxos”.

A partir de esta constatación inicial, la investigación de Hejduk parece moverse en el esfuerzo por definir estrategias y materiales específicos para construir un nuevo orden en la ciudad contemporánea. Dispersión, incertidumbre, apertura, fragmentación y autonomía de los objetos arquitectónicos, aparecen en sus proyectos urbanos para distintas ciudades, en un ciclo que comienza en Venecia, pasa por Berlín, Milán, y parece cerrarse con los trabajos para Riga y Vladivostok, en formulaciones diversas que comparten dos argumentos de fondo. Por un lado, el énfasis en una condición gradual, narrativa, de los procesos de transformación urbana, ya mencionada a propósito de “Víctimas”. Hejduk produce un repertorio de objetos/sujetos vinculados entre sí por historias fragmentarias, construidas a menudo en torno a detalles o precisiones subjetivas. Una construcción a la que se refiere con el término teatral “masque”. Evidentemente, las “grandes narraciones” de la urbanística, los “grandes esquemas”, y la voluntad de producir una imagen urbana fuerte, “visible, coherente, y clara” han pasado aquí a un segundo plano. En su lugar, emergen una multiplicidad de pequeñas historias que operan desde el detalle, la diferencia, la memoria personal, y que afirman la debilidad de las estructuras formales a gran escala. La imagen de la ciudad contemporánea se construye en gran medida a partir de esos materiales, desde la “concentración de pistas menores, así como mediante el desplazamiento de la atención de la apariencia física a otros aspectos” (Lynch, 1960).

El segundo argumento de fondo en Hejduk es la importancia concedida a los vacíos urbanos “informes”, a los intersticios entre tejidos y a



John Hejduk, proyecto para Bovisa, Milán, 1987.

los “bordes” generados por ellos, evidente en proyectos como los elaborados para Berlín. Aquellos vacíos no se someten a operaciones de regularización, no se pretenden asimilar a los tejidos adyacentes, y mucho menos rellenar con grandes esquemas o previsiones de desarrollo. Sobre ellos no se proyectan las categorías propias de la ciudad continua, compacta, densa, sino que se investigan desde premisas específicas. Como se ha dicho ya, el vacío se conserva a través del proyecto, se transforma en teatro, se presenta como material fundamental para alcanzar un nuevo horizonte de sentido en la ciudad contemporánea.



John Hejduk: Wedding in a Dark Plum Room (proyecto para Sevilla, anterior a 1997).

La experiencia de Hejduk no debe considerarse aislada, en contra de lo que se ha asumido convencionalmente, ni siquiera en el contexto europeo. La investigación de la forma urbana contemporánea a partir de sus materiales específicos, y su definición misma, ha sido también afrontada en Europa, con acentos distintos, desde la teoría del proyecto. En este sentido, posiciones que en la década de los 80 se podrían considerar marginales frente al énfasis en el análisis de los modelos históricos, frente a la “nueva ortodoxia”, cobran hoy una importancia cada vez más clara. Es el caso de la investigación de arquitecto danés Carsten Juel-Christiansen *Monument and Niche*, publicada en 1985. Juel-Christiansen parte, como premisa, de la naturaleza incipiente de la ciudad contemporánea: “the new city is the city in the process of becoming”, y de la necesidad de atender a su especificidad: “a new urban totality cannot take as its starting point the integrated forms of the past; it must be developed by way of the of the disintegrated forms surrounding us -those we do not yet fully understand”. En los grandes vacíos y fracturas de la ciudad, en la disyunción y dispersión de materiales, en la potencia de los bordes y en la autonomía de los objetos es posible, según Juel-Christiansen, encontrar nuevos valores estéticos, y, sobre todo, el camino hacia experiencias y conocimientos que permitan incorporar esos materiales a un proyecto.

La importancia de los vacíos “de borde” entre piezas urbanas fue explorada también, con acentos y connotaciones muy distintas a las de Hejduk y Juel-Christiansen, por algunos de los proyecto a gran escala de OMA. Es conocido, en este sentido, el valor seminal de la propuesta para el gran vacío de La Villette en París, de 1982, y de algunos de los textos que la acompañaron, como el conocido “Elegy for the Vacant Lot”, de 1985. Sin embargo, quizá resulte más interesante, y menos conocida, la importancia del proyecto elaborado para la Ville Nouvelle de Melun-Sénart, de 1987. En él, el vacío asume un papel estructurante explícito. La memoria era clara al respecto:

“Today, consensus builds around avoidance; our most profound adhesion is the nonevent. The built is now fundamentally suspect. The unbuilt is green, ecological, popular. If the built -le plein - in

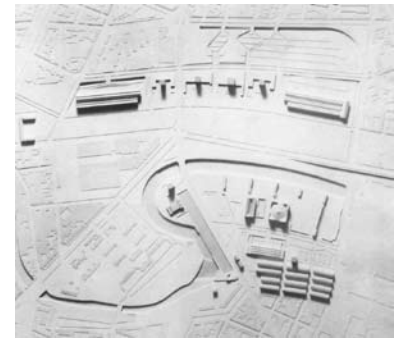
now out of control – subject to permanent political, financial, cultural turmoil – the same is not (yet) true of the unbuilt; nothingness may be the last subject of plausible certainties. (...) Instead of projecting onto the landscape, we deducted from it, hoping that we could invent a reverse argument. Through this process of elimination, we arrived at an almost Chinese figure of void spaces that we could protect from contamination by the city – a new controlling element that would give the city, which was obviously not a classical city, but maybe a contemporary city, a form of coherence and conviction. And then we said: “the rest we will surrender to chaos”.



OMA, Ville Nouvelle de Melun-Sénart, 1987.

Evidentemente, los principios formales de la realidad urbana contemporánea no son aquí negados, sino incorporados a un proyecto que los enfatiza y los hace visibles para alcanzar un nuevo grado de coherencia. Al mismo tiempo, se hace evidente la distancia con el horizonte operativo de la modernidad, así como con las regresiones nostálgicas hacia la ciudad histórica que abundaban en los 80.

En los mismos años 80, las aportaciones para la investigación de la forma urbana contemporánea desde el proyecto se extendían también a los países más cercanos a la “reflexión disciplinar” en torno a la historia, al llamado “morfologismo”. Es de destacar en este sentido el papel anticipador de Juan Navarro Baldeweg, uno de los primeros en revisar los recursos de la ciudad y la arquitectura modernas sin caer en la parálisis producida por los rigores del análisis morfo-tipológico. En sus primeros proyectos urbanos, como el del Manzanares de 1981, o el proyecto para la ribera del Dora en Turín, de 1987, Navarro manipula los materiales presentes en los bordes vacíos generados por la industria y la infraestructura sin proyectar un modelo concreto “a priori” para su simple cancelación y relleno. Con objetos e intervenciones dispersas, fragmentos y vacíos entre los que se establecen relaciones formales ambiguas, Navarro parece sustituir también las grandes narraciones del pasado por historias y argumentos menores para guiar un proceso de transformación abierto, de modo análogo a como hiciera Hejduk.



Juan Navarro Baldeweg, proyecto para las márgenes del Dora, en Turín, 1987.

También desde los países del Sur de Europa, en un terreno disciplinar más cercano al urbanismo, es necesario reconocer aquellas posiciones que han evolucionado hacia la investigación de las nuevas condiciones operativas y de los materiales urbanos específicos de la ciudad contemporánea. Quizá la experiencia más significativa en este sentido sea la de Manuel de Solà-Morales en Barcelona. A finales de los años 80, Solà-Morales empieza a reconocer explícitamente la necesidad de revisar el “aprecio acrítico por la ciudad compacta y heterogénea, y por la trabazón entre calles y edificios”, así como el simplismo con el que se venía criticando a la experiencia urbanística moderna. De ahí surge la formulación de “otra tradición moderna”, una ambigua “tercera vía” que partía de las

posiciones de compromiso entre tradición y modernidad de figuras como Berlage en Amsterdam, Muzio en Milán, e incluso Secundino Zuazo en Madrid.

A principios de la década siguiente, Solà-Morales confirmaba la posibilidad de operar en el nuevo contexto metropolitano sin negar su especificidad. Con motivo de un laboratorio internacional celebrado en Barcelona en 1991 y 1992, y empleando aún el término “periferia” para referirse a esa nueva sustancia urbana que en realidad pondría en crisis el concepto mismo de ciudad en su sentido tradicional, y por tanto la misma contraposición centro-periferia, Solà-Morales reconocía el potencial de un nuevo orden urbano: “La fuerza del lugar es, en la periferia, la ausencia de lugar en el sentido clásico, es decir, la ausencia de determinaciones marcadas por la historia del locus. Ya aquello que los lugares periféricos evocan es no sólo las imágenes del vacío expectante, sino sobre todo la sensación de indiferencia en la posición de las cosas. Y no es que sea indiferencia de las cosas, sino de las cosas entre sí.” Como Juel-Christiansen, Solà-Morales insistía en el protagonismo del vacío, en la dispersión, fragmentación y autonomía de los materiales, para reconocer la periferia no como algo necesariamente negativo, “sino, al contrario (...) como territorio activo del proyecto contemporáneo de metrópoli.”

Algunos de los temas de investigación identificados por Solà-Morales convergen claramente con las investigaciones mencionadas más arriba, encontrando una formulación si cabe más precisa. Por ejemplo, al hablar de la búsqueda de una “distancia interesante” y del protagonismo del “espacio vacío” como componentes de un “orden abierto”. También en su insistencia en el trazado como “momento del proceso en el que las decisiones están más concentradas”, que acumula la “fuerza figurativa del proyecto urbano”, en el que se definen y tratan las infraestructuras y más en general lo no edificado, los vacíos, como permanencias a largo plazo; en la insistencia en los procesos y más en general en la relación entre tiempo y materiales; o en la repetida referencia a la necesidad de investigar la no regularidad, las diferencias, y la posibilidad de intervenir puntualmente, incluso a escala arquitectónica, para “buscar efectos innovadores sobre la concepción de la ciudad en su conjunto”. Todo ello parece remitir a las prácticas de Hejduk o Juan Navarro.

Por último, resulta interesante observar la convergencia entre las investigaciones y hallazgos de Solà-Morales, desde una actitud intuitiva cercana siempre al proyectar, y las elaboraciones teóricas de otra figura mencionada en la tesis: Bernardo Secchi. Una convergencia que nunca se ha hecho explícita, que hasta ahora no se ha analizado, y que ambos han parecido incluso eludir. Secchi ha insistido también, apoyado en un mayor rigor analítico, en la necesidad de reconocer a la ciudad contemporánea una condición



Arriba: Kazimir Malevich, Composición Suprematista, 1915. Abajo: Manuel de Solà-Morales, proyecto para Alexanderpolder, en Róterdam, 1990.

propia, investigando sus diferencias con la ciudad moderna: “(...) è proprio la mancata comprensione di questo passaggio tra città moderna e città contemporanea che, nelle mie ipotesi, è il principale responsabile delle odierne difficoltà dell’urbanistica.”

Este “pasaje” o “fractura” en el desarrollo urbano occidental se sitúa, para él, entre los años 50 y 60 del siglo XX, y se describe a través de un conjunto complejo de conceptos y “figuras”: fragmentación, dispersión, heterogeneidad, etc. A partir de esta constatación, y de la crítica a los resultados del planeamiento urbanístico y de la arquitectura en las últimas décadas, Secchi afirma la necesidad de observar la ciudad contemporánea como una realidad en proceso de formación, cuyo potencial se encuentra precisamente en su indeterminación, en una apertura al cambio y a establecer definiciones alternativas de su proyecto. Una observación que se acerca a las de Carsten Juel-Christiansen.

Desde una postura también alejada de la simple aceptación y justificación de la realidad, Secchi, como Solà-Morales, identifica en esa ciudad contemporánea un conjunto de argumentos potenciales para el proyecto. Y, a pesar de emplear términos y matices distintos, sus propuestas se acaban aproximando a las de aquel. Primero, al enfatizar la importancia de lo que denomina “progetto del suolo” como recurso para construir “un orizzonte di senso per una città inevitabilmente dispersa, frammentaria ed eterogenea”. Éste no se refiere sino al “disegno degli spazi aperti”, que en la ciudad contemporánea “assume l’importantissimo ruolo d’intermediario tra i differenti frammenti urbani, tra le loro posizioni, dimensioni, caratteri tecnici, funzioni e ruoli organizzandoli entro alcune grandi figure”. El “progetto del suolo” denota la importancia de los vacíos y las infraestructuras, con connotaciones distintas pero paralelas al concepto de “trazado” formulado por Solà-Morales. También es evidente el paralelismo entre la “distancia interesante” de Solà-Morales y la “búsqueda de la distancia justa” como argumento que define la ciudad contemporánea según Secchi: “È (...) l’emergere di una ricerca della condizione dispersa che connota il nostro secolo a dover essere spiegato. (...) La città contemporanea, città ancora instabile, è forse alla ricerca della giusta distanza”. Por último, Secchi insiste, como Solà-Morales, en la importancia de incorporar el tiempo y los procesos a los instrumentos de intervención, al hablar de escenarios y estrategias.

En este capítulo se relacionan entre sí un conjunto de prácticas y posiciones que investigan las posibilidades operativas del proyecto en la ciudad contemporánea, y más concretamente la existencia de un “orden latente” en su realidad actual. Con ellas se trasciende la cuestión de los vacíos urbanos, aunque al mismo tiempo se demuestra su relevancia: la importancia misma del vacío como material de proyecto.

6. Conclusiones

1.- En primer lugar, la tesis reivindica que el proyecto de arquitectura puede convertirse en un instrumento para investigar y representar la forma urbana, es decir, que el proyecto puede contener reflexiones sobre un orden o principio urbano. El enunciado se demuestra en la segunda parte de la tesis, a través de proyectos como los de OMA, Ungers, Weeber o Hejduk, y por tanto puede ser entendido como una conclusión.

2.- En segundo lugar, se concluye, en relación con las hipótesis de partida, que la investigación de la forma urbana a través del proyecto pasa por un entendimiento de éste como proceso o relato, y por la incorporación a ese proceso de los materiales específicos de la ciudad contemporánea. La dimensión narrativa de las propuestas de OMA o Hejduk, y la intensidad de sus resultados, es de nuevo esclarecedora a este respecto. Estos proyectos demuestran la importancia de las máscaras, de los reflejos y analogías que van más allá de la reproducción de imágenes concretas. También es elocuente la convergencia de posiciones como las de Secchi o Solà-Morales, que han enfatizado la necesidad de renovar las categorías de análisis y proyecto sobre la ciudad contemporánea, de atender a sus materiales específicos. Con esta conclusión/reivindicación no se trata de reclamar una verdad o sinceridad de la forma urbana, sino su posible intensidad.

3.- Por último, entre los materiales para investigar la forma urbana contemporánea desde el proyecto, la tesis reclama y demuestra la importancia fundamental de los propios vacíos urbanos como teatros en los que reflexionar sobre el futuro de la ciudad, en los que especular, en este caso no tanto desde un punto inmobiliario, sino desde un punto de vista imaginario. Teatros de especulación, por tanto, el propio título de la tesis, vendría a sintetizar una de sus conclusiones fundamentales.

EXPLICACIÓN DE LAS OPERACIONES NECESARIAS PARA ADAPTAR LA TESIS A SU PUBLICACIÓN COMO LIBRO.

La conversión de la tesis en libro pasa, en primer lugar, por el aligeramiento de las partes iniciales del texto, dedicadas a la recopilación de antecedentes y a aclarar cuestiones metodológicas. Se trata de contenidos indispensables para un trabajo académico, pero prescindibles cuando se trata de difundir el trabajo a un público más amplio.

La reducción en el tamaño del trabajo se considera conveniente en cualquier caso, para lo que se podrían revisar otras partes del texto. En esta propuesta se ha descartado ya una amplia sección de la tesis defendida originalmente, centrada en un caso local de la ciudad de Madrid. Dados los intereses más generales de la colección objeto del concurso, se considera que son más pertinentes los casos internacionales y las reflexiones generales de la tesis. Por otro lado, habría que matizar la rigidez de la estructura del texto, que sigue el orden de la investigación académica, patente en capítulos como el dedicado a formular hipótesis de investigación.

La tesis está ampliamente ilustrada. Su publicación como libro debería pasar por una selección de las imágenes más importantes y, en muchos casos, su ampliación hasta un tamaño mayor que el que aparece en el trabajo original.

Todas estas modificaciones se consideran deseables y asequibles en un plazo breve.