



Els paisatges de la perifèria, avui: construint la mirada sobre la ciutat al segle XXI

Francesc Muñoz

“Perifèria és tot allò que no té continuïtat, ni repetició ni sistema.”
(Solà-Morales, 1992: p. 2)

Una de les herències més clares de l'urbanisme i l'arquitectura del segle xx ha estat potser la percepció del paisatge urbà com una seqüència de formes resultant d'omplir el buit que el territori no urbanitzat representa. Des de la dècada del 1970, però, corrents de pensament diversos, com ara el post-estructuralisme en filosofia o la postmodernitat historicista en arquitectura, van començar a entendre els buits urbans com a realitats amb prou entitat semiòtica i simbòlica en el context de la ciutat.

Paraules com ara *interstici*, *discontinuitat*, *reciclatge* o *residu* van començar llavors a aparèixer en articles de fons de revistes de referència i en debats a la premsa no especialitzada. En aquesta nova família de paraules sobre el paisatge urbà, potser el terme *terrain vague*, proposat per Ignasi de Solà-Morales a la dècada del 1990, va ser el que millor va recollir aquell canvi d'accent que descobria matisos i possibilitats per al projecte de paisatge allà on fins llavors l'urbanisme només havia vist terrenys sense qualitats, sense atributs significatius més enllà de l'absència d'allò construït; un territori expectant per a la segura colonització urbana, sovint simplificat amb la galeria d'adjectius tradicionalment recollits pel terme *perifèria*.

Aquesta reflexió crítica contra l'arquitectura moderna que va acompanyar les grans narratives del segle xx va acabar constatant una important mutació dels mecanismes de producció de l'espai urbà. D'aquesta manera, es posava clarament en crisi l'arsenal conceptual i metodològic que l'urbanisme havia anat constituint des de mitjan segle xix; una situació de fractura que va ser recollida per conceptes certament controvertits com ara la *mort de la ciutat*, que va plantejar Robert Fishman, els coneguts, i a hores d'ara ja tan gastats, *no-llocs* de Marc Augé, o *l'arquitectura feble* d'Ignasi de Solà-Morales. La idea del paisatge metropolità com a residu establerta per Mirko Zardini o l'esclaridora proposta de la *metròpoli buida* d'Antonio Fernández Alba il·lustren igualment aquest moment de revisió conceptual. Aquest debat va arribar al seu moment àlgid amb les reelaboracions successives, sota noms diversos, més o menys encertats segons els casos,

del concepte original d'*heterotopia* que havia suggerit Michel Foucault (1967).

L'espai limitat de què es disposa en aquest capítol impedeix entrar en detall en una reflexió en la qual disciplines tan diferents com l'arquitectura, la filosofia, la sociologia, l'antropologia o la geografia van posar de manifest l'aparició d'una galeria de paisatges metropolitans que no eren ja el fruit del procés d'ompliment de l'espai urbà o del creixement continu de la ciutat. Uns paisatges que tampoc no es pensaven ja merament com a espais expectants —i, per tant, sense significat—, amb un contingut transitori, sempre a l'espera dels atributs que la urbanització i la construcció haurien d'atorgar-los posteriorment. Ans al contrari, aquests intersticis, aquests afores urbans, es mostraven, amb una categòrica voluntat de permanència, com a paisatges *per se*, com a manifestacions matèriques i tangibles del fracàs de la modernitat a l'espai de la ciutat.

De moltes maneres i des de perspectives diverses, es va fer evident una dolorosa constatació: les perifèries no representaven, en realitat, cap fet puntual ni excepcional, sinó que havien aparegut per romandre, com a paisatges essencialment constitutius del *patchwork* d'imatges metropolitanas que configuren l'escenari de les relacions humanes a la ciutat. Lluny per tant de significar cap accident o anomalia, les perifèries adquirien així categoria de paisatges urbans amb entitat pròpia. Aquest fet despullava les mancances de la mirada excepcionalista que les havia mantingut absents del cànon del paisatge urbà considerat des de l'arquitectura i l'urbanisme. Aquesta absència en el discurs acadèmic, tècnic i polític explica, potser, la presència quasi continuada de les perifèries al món de l'art modern i, sobretot, a l'art contemporani, a la pintura primer i a la fotografia i les arts visuals després. No és un fet anecdòtic ni poc important, ja que parlem de plataformes privilegiades per a la representació cultural i la narració social de la transformació urbana. De les perifèries pintades per Mario Sironi, que mostraven les primeres rodalies industrials a les ciutats italianes del període d'entreguerres, a les instantànies del fotògraf Gabriele Basilico, que delimitaven el perfil dels afores postfordistes quasi al final del segle xx, la presència de la perifèria com a escenari ha estat una constant en el repertori temàtic de les arts que han representat i interpretat el paisatge.

En aquest itinerari estètic es pot apreciar força bé com la qualitat principal d'aquests entorns urbans és l'exotisme o la raresa amb relació a la ciutat formal, central i planificada. Aquest atribut estètic apareix certament enaltit, fins al punt que, força sovint, el món de l'art ha presentat les perifèries com un paisatge amb una càrrega semiòtica i emotiva ben propera al sublim. En el seu assaig sobre el sublim i el paisatge, Remo Bodei (2011) argumenta la hipòtesi d'un canvi cultural pel que fa a la idea canònica del sublim, la qual s'hauria desplaçat dels escenaris físics naturals, que tradicionalment havien fixat aquest concepte des del principi del segle XVIII —les muntanyes, els oceans, els boscos, els volcans o els deserts—, a la història, la política i els seus esdeveniments. Com explica l'autor, d'una banda, la capacitat antròpica de transformació de la natura ha arribat a tal extrem que actualment ens preocupa, més que no pas ens inquieta, l'estat i la realitat física del territori. De l'altra, el turisme global ha propiciat no tan sols un coneixement exhaustiu d'aquells espais que, per desconeguts, representaven la porta d'entrada al sublim, sinó que pràcticament els ha banalitzat, convertits en llocs d'estada o de pas dels grups de visitants que ininterrompudament els freqüenten. Segons el meu parer, en aquesta batuda en retirada de la idea del sublim, defugint l'espai geogràfic per refugiar-se en el temps històric, els paisatges de les perifèries urbanes representarien, paradoxalment, una rereguarda. En efecte, aquests entorns acumulen encara una càrrega sublim romanent en tant que parlem de paisatges que ens resulten desconeguts i s'oposen, de manera agonística, a la ciutat que més reconeixem, de la mateixa manera que muntanyes i oceans es contraposa-ven, tot representant la força de la natura, a la mirada humana. Per això, els paisatges de perifèria poden arribar a provocar la mateixa barreja d'inquietud i èxtasi davant la bellesa que els paisatges naturals acostumaven a fer sentir a l'observador del sublim. Una percepció que la nostra sensibilitat romàntica, encara ben viva, fa seva sense cap problema aparent. Qui, en efecte, no s'ha vist sorprès, mentre escoltava el brogit llunyà de l'autopista en un descampat suburbà, per l'emoció de sentir-se colpit com el monjo de Caspar Friedrich davant la immensitat del mar?

Aquesta càrrega emotiva i semiòtica que s'atribueix al paisatge es mostra clarament en el reconeixement estètic de la perifèria que la fotografia ha fet durant el segle XX, el qual ha contribuït sens dubte a fixar una

mirada peculiar sobre els afores en aquests termes. En paraules del fotògraf Manolo Laguillo, extretes d'un text amb un títol tan aclaridor com “La belleza de la periferia”:

“En la història de la fotografia es poden apreciar dos moviments pel que fa a allò que ha merescut l'atenció dels fotògrafs. D'una banda, s'han fixat en objectes, persones o paisatges que es poden emmarcar dins dels cànons oficials de bellesa [...]. Però, de l'altra, els fotògrafs s'han ocupat d'objectes, persones o paisatges que no s'emmarquen dins d'aquests mateixos cànons oficials de bellesa, s'han fixat en la perifèria de la bellesa. S'han fixat en allò marginal, en allò situat lluny dels pols d'atracció... La nostra idea de bellesa és diferent des de l'aparició de la fotografia. Que el que és fotografiat sigui ‘bell’ no garanteix que la seva fotografia també ho acabi essent. I viceversa: perquè una fotografia sigui ‘bella’ no hem de suposar que l'escena també ho sigui. Gràcies a la fotografia som més capaços de distingir entre la representació i allò que es representa.” (Laguillo, 1992: p. 24).

Seria igualment obligat referir-se al paper del cinema en aquest procés d'identificació estètica i de representació dels territoris urbans. Únicament per l'interès d'aquest tema, recordem ara les conegudes paraules de Walter Benjamin a *L'obra d'art en l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, quan estableix les diferències entre les formes clàssiques de representació del paisatge i la revolució que, en aquest sentit, representa la imatge en moviment:

“El pintor observa, en el seu treball, una distància natural entre ell i el seu tema; l'operador cinematogràfic, en canvi, penetra profundament en els teixits de la seva temàtica. Les imatges que en treuen l'un i l'altre són enormement diverses. La del pintor és total, la de l'operador és reiteradament fragmentària, i les seves parts es reajusten segons una llei nova. Així, la representació fílmica de la realitat és per a l'home del nostre temps incomparablement més significativa [...]” (Benjamin, 1983: p. 10).



Imatge 1. Els paisatges de la perifèria poden arribar a provocar la mateixa barreja d'inquietud i èxtasi que els paisatges naturals feien sentir a l'observador del sublim. A la imatge, bateria antiaèria al turó de la Rovira, a Barcelona, amb una panoràmica de la ciutat en segon terme.

L'estetització del paisatge: l'establiment del cànon estètic de la perifèria

Vull suggerir, per tant, una hipervisibilitat de la perifèria com a objecte estètic; quelcom que, com ja s'ha esmentat abans, contrasta amb l'absència d'aquest tipus de paisatge en el discurs urbanístic que, de manera reglada, modela i transforma la ciutat. Així doncs, la hipòtesi que m'agradaria explorar és la de la creació progressiva d'un cànon estètic de la perifèria; un cànon que ja s'insinuaria en la validació que la cultura de la modernitat fa del progrés material i tècnic que significa la industrialització. És el que es fa evident, per exemple, en la representació del paisatge industrial que caracteritza la contribució artística de les avantguardes. Així ho mostra aquest fragment del *Primer manifest futurista* (Marinetti, 1909), on les referències al territori i als artefactes de la indústria revelen una mirada certament enlluernada sobre les primeres perifèries de la ciutat-fàbrica:

“Nosaltres cantarem a les grans multituds mogudes per la feina, pel plaer o per la revolta: cantarem a les mares multicolors i polifòniques de les revolucions en les capitals modernes; cantarem al vibrant fervor nocturn dels arsenals i de les drassanes incendiades per violentes llunes elèctriques; a les estacions àvides, devoradores de serpents que fumegen; a les fàbriques penjades als núvols pels recargolats fils dels seus fums; als ponts semblants a gimnastes gegants que salten els rius llampeguejant al sol amb resplendor de ganivets; als vaixells de vapor aventurers que flairen l’horitzó; a les locomotores de pit ample, que trepitgen els rails com enormes cavalls d’acer embridats de tubs, i al vol relliscós dels aeroplans, l’hèlix dels quals xiscla al vent com una bandera i sembla que aplaudeixi com una boja massa entusiasta.” (Marinetti, 1909: p. 1).

Es tracta, però, d’un cànon estètic que, en un moment més contemporani, és deutor d’una mirada, d’un punt de vista, subjectivament ancorat a dues condicions, dues imatges culturals de naturalesa certament postmoderna: la romàntica/nostàlgica i la conservacionista. D’una banda, la mirada romàntica/nostàlgica intueix en els horitzons oberts, interromputs i fragmentats de la perifèria postals del moment previ a la colonització urbana, característica del procés de creixement de les regions metropolitanes tal com les coneixem actualment. D’alguna manera, l’observador del paisatge de la perifèria, corprès per la seva indeterminació, gaudeix del fet de trobar, encara que sigui per un moment efímer, la fi de la ciutat i el dibuix dels seus límits; a la manera de Franz Matheson, el personatge central del relat de J. G. Ballard *The concentration city* (1995 [1957]), el qual va creuant, desesperadament, districtes i barris de la ciutat, tot esperant trobar l’espai obert que en reveli el final:

“Suposo que no has interpretat malament alguna cosa que has sentit sobre el mur?”

M. va mirar amunt: ‘Quin mur?’

El cirurgià va assentir amb el cap: ‘Es diu que hi ha un mur al voltant de la ciutat impossible de penetrar. No pretenc entendre’n

la teoria. És massa abstracta i sofisticada. De tota manera, sospito que han confós aquest mur amb les zones fosques tapiades que travesses amb el tren nocturn. Prefereixo l'opinió acceptada que la ciutat s'estén en totes direccions sense límits.” (Ballard, 1995 [1957]: p. 19).



Imatge 2. Una de les imatges més recurrents de les rodalies metropolitanes consisteix en una carretera o autopista en primer pla franquejada de benzineres, clubs i motels de carretera i suports de publicitat. A la imatge, carretera C-33 d'accés a Barcelona pel congest de Montcada.

D'altra banda, l'obsessió conservacionista identifica a les franges de perifèria els primers ecotons de fora de la ciutat, la promesa de natura que l'espai urbanitzat nega per definició. D'alguna manera, l'observador del paisatge de la perifèria, seduït per la seva ambigüitat, gaudeix del fet de trobar traces, encara que siguin mínimes, distintives del món natural; a la manera de Marcovaldo, el personatge d'Italo Calvino (1970) que cerca a la ciutat restes i fragments de natura, per més insignificants o anecdòtics que siguin:

“Es va ajupir a cordar-se les sabates i va mirar millor: eren bolets, bolets de debò, que estaven sortint precisament al cor de la

ciutat! A Marcovaldo li va semblar com si el món gris i miserable que l'envoltava esdevingués de sobte generós de riqueses amagades, i que, de la vida, encara se'n podia esperar alguna cosa, a més de la paga per hores del salari contractual, l'eventual, les assignacions familiars i el *caropane*.” (Calvino, 2001: p. 2).

Segons el meu parer, la mirada romàntica/nostàlgica i l'obsessió conservacionista han contribuït de la mateixa manera a la creació d'un cànon estètic de la perifèria que presentaria alguns denominadors comuns fàcilment recognoscibles i que ara, de manera necessàriament sintètica, proposo agrupar en quatre grans conjunts d'elements del paisatge metropolità: les infraestructures, els blocs d'habitatges, els espais oberts i els descampats, i la presència de l'abandó.

Les infraestructures

Les infraestructures s'associen amb la interrupció i la fragmentació del paisatge. En termes de cànon estètic, parlariem principalment de les vies fèrries i de les carreteres o autopistes. Molts exemples a l'Europa del principi del segle xx mostren la forta associació entre el traçat ferroviari i la delimitació de la perifèria urbana. La ja esmentada i ben coneguda sèrie d'obres de Sironi que porta per títol *Perifèria* o el vertiginós començament del film documental de Walter Ruttmann *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) serien bons exemples d'aquest vincle estètic entre la infraestructura lineal i el paisatge dels afores urbans. Amb la popularització de l'automòbil durant la segona meitat del segle xx, l'estètica de la perifèria es va enriquir sens dubte amb algunes imatges certament canòniques i que han contribuït a fixar la imatge de les rodalies metropolitanes. En primer lloc, la carretera o autopista com a horitzó, tot reflectint un sentiment d'inacabament que ultrapassa l'ànima de l'observador, el qual, situat en el mateix punt de vista que el conductor, experimenta una sensació fins i tot propera al sublim. Segon, la carretera o autopista en primer pla, tot mostrant la galeria de paisatges que acostuma a acompanyar els espais vora el traçat viari, ben popularitzats pels diferents formats i diverses generacions de *road movies* —de les benzineres als clubs i motels de carretera passant pels suports de publicitat i tota la iconografia que incorpora la senyalística d'aquests tipus d'infraes-

tructures. I, en tercer lloc, l'autopista com a paisatge en si mateixa, quan la disposició i l'acumulació de vials fan de la interrupció visual un paisatge pròpiament dit. Així ho mostren clarament les imatges a vista d'ocell o en perspectiva alçada dels accessos a les grans metròpolis, tan popularitzades pel cinema nord-americà, per exemple, en els primers minuts de metratge que introdueixen els crèdits d'inici a la història.

Els blocs d'habitatges

La geometria dels blocs d'habitatges representa l'anomia a partir de la repetició regular i alhora arbitrària en el paisatge. Aquests tipus d'edificis constitueixen una de les imatges canòniques més clarament identificatives de la perifèria urbana a Europa, ja que es tracta d'un paisatge urbà certament comú a una gran majoria de ciutats. Les necessitats d'habitatge de les metròpolis fordistes durant les dècades del 1960 i el 1970 i la possibilitat de fer servir tecnologia prefabricada en la construcció de barris nous expliquen el que ha estat una de les revolucions més contundents del segle xx en el paisatge urbà europeu. De París a Bratislava, de Milà a Rotterdam,



Imatge 3. La perspectiva lineal dels blocs d'habitatges, que sembla que es disposin *ad infinitum* sobre l'espai, és una de les imatges més clarament identificatives de la perifèria urbana a Europa. A la imatge, polígons d'habitatges de Bellvitge i el Gornal a l'Hospitalet de Llobregat.

de Lisboa a Barcelona, els afores urbans de les ciutats van bescanviar un paisatge urbà encara en contacte amb el món rural prèviament existent per grans extensions de blocs d'habitatges massius i en alçària que, independentment del lloc i la seva fesomia, van colonitzar de manera definitiva les vores de les ciutats industrials en menys de dues dècades.

Als ulls de l'observador, poques barreres visuals mostren amb una claredat tan rotunda on comença la perifèria de la metròpoli. En aquest sentit, les imatges més canòniques d'aquesta estètica de perifèria corresponen, òbviament, a les perspectives lineals dels blocs que sembla que es disposin *ad infinitum* sobre l'espai; als detalls de les immenses façanes que s'allarguen de manera totèmica; a les inacabables fileres de finestres que mostren la sensació de repetició i anomia, però també a la seqüència d'espais entre els blocs que comuniquen, amb la seva manca de qualitats urbanes, una idea geomètrica de soledat.

Els espais oberts i els descampats

Els espais oberts i els descampats són significatius de la indeterminació i la manca de límits que caracteritzen la perifèria. En realitat, són els paisatges que probablement han contribuït més a consolidar el cànon estètic que suggereixo. Tot i que algunes arts visuals tan importants com ara el cinema han mostrat sempre aquest element com quelcom consubstancial al paisatge de la ciutat contemporània, la dècada del 1980 va significar un clar redescobriments de la imatge del buit urbà.

Alguns fenòmens globals de caràcter econòmic —com ara la destrucció i la deslocalització de la indústria, que va comportar la desaparició progressiva de les antigues implantacions industrials urbanes— o polític —com, per exemple, el final de la guerra freda, que va significar canvis importants pel que fa als mercats del sòl i al procés d'urbanització en general— van donar una visibilitat nova i intensa a aquests espais urbans; forats inesperats al teixit de la ciutat definits, precisament, per la principal de les qualitats de la perifèria: la seva diferència respecte a la imatge canònica del paisatge urbà, construït i consolidat. Malgrat la modernitat representada pels plans d'urbanisme, una ciutat sorprenentment indeterminada i buida es feia així evident i resultava immediatament atractiva als ulls de la crítica postmoderna, que aleshores començava ja a avançar.

Els paisatges dels afores de ciutats tan diferents com ara Detroit o Berlín, i els diversos escenaris urbans on apareixien aquests *terrains vagues* —de les estacions de tren als fronts portuaris, passant pels barris industrials de primera generació—, van començar a multiplicar la seva presència no tan sols a les revistes d'arquitectura, sinó també al món audiovisual, i es van arrogar, amb una força nova i inesperada, el rol d'icones privilegiades de la perifèria.

La presència de l'abandó

Les ruïnes de la indústria, el comerç, l'oci o la mateixa construcció testimonien el procés d'abandó que han viscut les perifèries. Aquests paisatges ruïna, fruit del cessament d'una activitat o de processos d'urbanització inacabats, constitueixen un dels fenòmens de més interès en l'evolució del territori de la perifèria durant els últims 30 anys. La multiplicació d'aquests paisatges confirma la hipòtesi que alguns territoris van quedant obsolets, com qualsevol altre producte de consum, i són, literalment, abandonats i reemplaçats per d'altres en l'acompliment de les seves funcions econòmiques.

Així, una cartografia merament intuïtiva de paisatges residu inclouria el cas ben conegut de les ruïnes industrials a tot Europa, resultat dels processos de desindustrialització i deslocalització productiva; les ruïnes de l'emmagatzematge i el comerç a l'engròs, ben representades pels hipermercats de primera generació que apareixen abandonats a les faixes de territori vora les autopistes secundàries a països com ara França; les ruïnes de l'oci, que es troben a no poques ciutats britàniques, on els *piers* i els primers parcs d'atraccions urbans han estat abandonats i substituïts pels nous espais *resort* i per parcs temàtics; les ruïnes heretades de la celebració de grans esdeveniments urbans —els anomenats *megaevents*—, ben presents a moltes de les ciutats que, per exemple, han organitzat exposicions universals, on el reguitzell d'instal·lacions i pavellons abandonats configura un paisatge urbà de naturalesa clarament residual; o, més recentment, les ruïnes del procés de construcció del territori, resultat de la fallida de les bombolles immobiliàries globals, que comptabilitza una munió d'urbanitzacions inacabades, no únicament a la costa mediterrània, on són ben visibles, sinó també a les perifèries de no poques ciutats mitjanes de la península Ibèrica.

Aquests paisatges en *stand-by* representen icònicament la versió més crua d'una perifèria amb usos hipotecats i un futur més que incert.

Els quatre conjunts d'elements constitutius del paisatge de la perifèria que s'han ressenyat es refereixen, així doncs, a quatre atributs principals: la fragmentació, l'anomia, la indeterminació i l'abandó. Són qualitats forta-ment relacionades amb la configuració física del territori i, per tant, es poden entendre com a condicions materials pròpies del paisatge de la pe-rifèria. Les vies fèrries i les carreteres; la soledat geomètrica dels blocs d'ha-bitatges prefabricats; la presència ubiqua dels terrenys buits i descampats, o les ruïnes que fan evident l'abandó o el temps d'espera dels paisatges re-sidu són algunes de les imatges que amb més força expliciten aquestes con-dicions materials que han contribuït a establir una estètica determinada de la perifèria, un canón del paisatge de perifèria ben present a l'imaginari urbà contemporani.



Imatge 4. La fallida de la bombolla immobiliària ha donat com a resultat una munió d'urbanitzacions inacabades a les perifèries de moltes ciutats mitjanes. A la imatge, urbanització fantasma a Piélagos, Cantàbria.

D'una manera més atrevida, es pot fins i tot argumentar un procés d'estetització de la perifèria. És a dir, una conversió de la perifèria en un producte estètic, en la mesura que la seva representació ha anat incorporant elements propis d'un cànon ben específic i concret. És això el que explica que les condicions materials del paisatge esmentades anteriorment, i les imatges canòniques que les manifesten, acostumin a aparèixer, en dosis més o menys grans, en qualsevol representació contemporània del que s'entén per paisatge de la perifèria.

És del tot cert que, actualment, hi ha una àmplia varietat d'artefactes nous que han anat trobant el seu lloc i encaix territorial a la perifèria: dels parcs temàtics als centres d'oci, passant per les benzineres botiga o els complexos financers, de recerca, culturals o comercials de gran format. És veritat que aquestes noves rodalies formen part actualment de la perifèria metropolitana, però no han estat reconegudes com a part essencial del seu paisatge fins fa molt poc. Per això, la perifèria canònica —fragmentada, anòmica, indeterminada i residual— encara forneix de contingut de manera aclaparadora la memòria visual i l'imaginari metropolità col·lectius.

En resum, l'evolució de les ciutats durant el segle xx i els canvis en la manera de representar els entorns urbans han acabat per sintetitzar un cànon de paisatge de la perifèria, actualment ja popularitzat i clarament identificable. Un cànon paisatgístic on la mirada nostàlgica, d'una banda, i l'obsessió naturalística, de l'altra, caracteritzen un punt de vista particular, que confirma, en la meua opinió, el procés d'estetització de la perifèria i dels seus paisatges. Això és el que explica que qualsevol paisatge on apareguin línies de tren o autopistes trencant les visuals vers l'horitzó, blocs d'habitatges seriatos o potser descampats i espais abandonats, sigui qualificat per l'observador, amb confiada seguretat, com el final de la ciutat, allà on es fa present el paisatge de la perifèria, tal com succeeix a Marcovaldo quan intenta trobar un bosc a la ciutat:

“Caminaren per la ciutat il·luminada pels fanals, i només veien cases: de boscos, ni l'ombra. Trobaven algú que passava, però no gosaven preguntar-li on hi havia un bosc. D'aquesta manera arribaren fins on s'acabaven les cases de la ciutat i el carrer es convertia en autopista.” (Calvino, 2011: p. 2).

Els atributs de la perifèria

Des d'un punt de vista més conceptual, però, la perifèria, com a territori present a tota ciutat independentment del moment històric i del tipus d'urbs, es pot definir encara d'una manera bastant més exhaustiva. Més enllà de les condicions materials del paisatge, existeixen algunes constants o condicions que permeten suggerir un dibuix molt més acurat dels seus continguts i valors. Aquests atributs es poden resumir de la manera següent: la perifèria és el lloc on les mínimes condicions de centralitat i formalització es troben amb les màximes relacions de multiplicitat i indefinició. Afirmacions similars a aquesta avui dia recullen un incontestable consens acadèmic, tècnic o social i subratllen la complexitat i la riquesa de matisos de la perifèria. Tanmateix, contrasten amb la mirada que l'arquitectura, l'urbanisme i el paisatgisme han projectat històricament sobre aquest tipus de territori, una mirada que, des de mitjan segle XIX fins a l'últim quart del segle XX, va entendre les perifèries com a paisatges essencialment caracteritzats per l'absència de qualitats.

D'aquesta manera, una ràpida revisió de la gran diversitat de paraules que configura la família de conceptes associats amb la idea de perifèria mostra, en efecte, una definició d'aquest territori sempre *per defecte*, estretament lligada a la manca dels significats urbans propis de la ciutat més consolidada. Paraules com ara *raval*, *extraradi*, *afores*, *periurbà* o *rodalia* són aclaridores, en aquest sentit, i resulten d'una percepció viciada, que sempre ha considerat *per excés* el centre urbà i que, en moments històrics diferents, ha anat afegint successives capes a la simple associació de la perifèria amb tot allò que no és —ni hi ha de ser— a la ciutat. La llista és, en realitat, força important i inclou conceptes de significat certament diferent segons el territori de què es parli, com passa amb la idea de *gueto* o amb la noció, certament interessant, de *suburbi*, que presenta connotacions oposades a Amèrica del Nord i a Europa. L'anàlisi rigorosa d'aquesta família de paraules associada amb la idea de perifèria hauria de tenir en compte, a més a més, distincions i matisos que tenen relació amb les característiques del procés històric d'urbanització a diverses àrees del planeta. Així, les diferències regionals també s'acaben traduint en una multiplicació del vocabulari, de manera que els *slums* de les ciutats nord-americanes conviuren

amb els barris de *favelas*, *villas miseria* o *cantegriles* a les megalòpolis sud-americanes. Finalment, un estudi mínimament acurat d'aquestes qüestions hauria de distingir igualment l'escala i les dimensions del fet urbà perifèric en moments històrics diferents i territoris diversos, de manera que quedessin suficientment paleses les disparitats i la dificultat de comparació entre, per exemple, les *banlieues* de les capitals europees i l'amplíssima galeria d'assentaments que ha anat caracteritzant l'anomenada *ciutat informal* a les megalòpolis del tercer món des de la dècada del 1970.

Per tant, més enllà de l'exercici anterior d'identificació de condicions materials pròpies de la perifèria, i deixant igualment de banda les aproximacions més reduccionistes que consideren la perifèria com un territori sense contingut, proposo distingir quatre qualitats principals que, segons el meu parer, defineixen conceptualment la perifèria i permeten intuir-hi d'una manera molt més elaborada atributs no prou reconeguts.

Aquestes quatre característiques representatives són: l'ambigüitat, la contradicció, la hibridació i la simultaneïtat. És a dir, la perifèria és, per definició, ambigua, contradictòria, híbrida i simultània, o, el que és el mateix, no és ni precisa, ni coherent, ni pura, ni successiva. Les quatre qualitats apareixen prou ben representades a la visió que ens dona Franz Hessel de l'Alexanderplatz berlinesa al començament del segle xx, el moment en què s'estan gestant, al mateix temps, la gran capital —la *grosstadt*— i les seves noves perifèries:

“Encara val la pena parlar de l'Alexanderplatz d'ara i de la d'abans? És possible que hagi desaparegut abans que aquestes línies s'imprimeixin. Els tramvies, els autobusos i les masses de gent ronden per les rases d'amplies zones d'obres i d'esvorancs profunds [...]. Al sud s'eleva tètricament els murs del comisariat de policia sobre les ruïnes de la plaça. Al nord-oest sobresurt de les cases i les rases la gran torre de l'església de Sant Jordi. Només hi hem deixat la policia i l'església. Tot el que hi ha a part d'això està essent enderrocat o reformat. La majoria de les parcel·les i els solars està en poder dels ferrocarrils i del metro, que va cavant les seves galeries en direcció est.” (Hessel, 1997: p. 163).

La perifèria ambigua: el paisatge buit

A les seves *Lliçons americanes*, Italo Calvino defineix la precisió, o *esattezza*, a partir de tres elements:

“Per a mi, exactitud significa especialment tres coses:

- 1) un esquema de l’obra ben definit i ben calculat;
- 2) l’evocació d’imatges visuals nítides, incisives, memorables [...];
- 3) un llenguatge precís al màxim pel que fa al lèxic i a la transmissió dels matisos del pensament i de la imaginació.” (Calvino, 2000: p. 75-76).

La idea d’ambigüitat, oposada per tant a aquesta noció de precisió, es refereix a la capacitat d’un objecte de poder ser entès de diferents maneres o d’admetre diverses interpretacions. En el cas de la perifèria, les paraules del filòsof Josep Ramoneda, escrites al començament de la dècada del 1990, són força aclaridores:

“Hi ha una certa ambigüitat en aquest territori. Com totes les coses que s’esdevenen en els límits, en les fronteres, és terreny obert al contraban i a la confusió: és d’un cantó però té un peu a l’altre; és territori definit però té possibilitats d’expansió, de manera que allò que ahir era perifèria pot acabar essent centre demà [...]” (Ramoneda, 1992: p. 1).

El que és més rellevant, però, d’aquest caràcter ambigu de la perifèria és que, precisament per aquesta capillaritat conceptual, resultant de l’ampli ventall de significats possibles que coexisteixen, es tracta d’un fet espacial que dona lloc a la incertesa, la qual cosa introdueix el dubte i la impredictibilitat. Però la impredictibilitat engendra la inquietud. La mateixa inquietud que experimenta la nostra mirada quan comprova que les vies sobre les quals circula el tramvia a una de les obres sobre la perifèria del pintor Sironi no continuen més enllà d’on es troba el comboi, el qual sembla que s’hagi aturat per un instant. Es tracta d’una metàfora del límit de la ciutat que la infraestructura va contínuament eixamplant amb el seu creixement? És la constatació de la perifèria industrial com l’últim ecumene urbà? Ens indica potser la simultaneïtat dels processos que donen

forma a la perifèria? Sigui com sigui, el buit que s'estén a continuació de la màquina ens inquieta i ens confon.



Imatge 5. Els espais oberts i els descampats evidencien la indeterminació i la manca de límits que caracteritzen la perifèria. A la imatge, descampat a tocar del polígon industrial el Pla, al terme municipal de Lliçà de Vall.

Potser el que millor exemplifica aquesta capacitat suggestiva del buit urbà sigui el terme *terrain vague*. Com ja s'avançava al començament del capítol, aquest concepte va alimentar bona part de la discussió sobre la forma urbana als debats d'arquitectura de la dècada del 1990. Segons la definició proposada per l'arquitecte Ignasi de Solà-Morales el 1995,¹ els *terrains vagues*:

“Són llocs aparentment oblidats, on sembla que predomini la memòria del passat sobre el present. Són llocs obsolets on només certs valors residuals sembla que es mantinguin malgrat la seva completa desafecció envers l'activitat de la ciutat. Són, en definitiva, llocs externs, estranys, que es mantenen fora dels

¹ La primera aparició del concepte correspon al text “Terrain vague”, publicat al 1995 a la revista ANY (Solà-Morales, 1995). Vegeu també la traducció del text en castellà a Solà-Morales, 2002a.

circuits, de les estructures productives... Són les seves vores mancades d'una incorporació eficaç, són illes interiors buidades d'activitat, són oblits i restes que romanen fora de la dinàmica urbana... En definitiva, llocs estranys al sistema urbà, exteriors mentals en l'interior físic de la ciutat que apareixen com la seva contraimatge, tant en el sentit de la seva crítica com en el de la seva possible alternativa.” (Solà-Morales, 1995: p. 120).

La resposta de l'arquitectura i l'urbanisme pel que fa a aquests paisatges del buit urbà ha estat tradicionalment la d'introduir formalització espacial per esbandir, aclarir, perfilar i definir. En altres paraules, la relació de la modernitat amb el buit urbà sempre ha estat la de restar ambigüitat, si més no morfològica, a la condició de perifèria que el buit representa fidelment. Com explica Solà-Morales al mateix text:

“Sembla que tot el destí de l'arquitectura hagi estat sempre el de la colonització, el de posar límits, ordre, forma, tot introduint en l'espai estrany els elements d'identitat necessaris per fer-lo reconoscible, idèntic, universal. Pertany a l'essència mateixa de l'arquitectura la seva condició d'instrument d'organització, de racionalització, d'eficàcia productiva capaç de transformar allò inculte en cultivat, allò estèril en productiu, allò buit en edificat.” (Solà-Morales, 1995: p. 122).

La perifèria contradictòria: el paisatge interromput

La idea de contradicció, oposada a la de coherència, té a veure amb la coexistència de qualitats contràries que es manifesten al mateix temps, de manera que es neguen mútuament. Sens dubte, el rol territorial de la perifèria com a espai d'acollida per a tots aquells usos i activitats que no troben el seu lloc i encaix a la ciutat ha afavorit històricament aquesta condició. Així doncs, la coincidència en un mateix espai d'usos moltes vegades poc compatibles ha fet adquirir a la perifèria un caràcter estèticament possibilista, associat amb l'evidència que qualsevol element, per inesperat que pugui resultar, pot fer-se visible a l'espai urbà. En paraules de l'arquitecta Hilde Heynen:

“A la perifèria actual, els habitatges suburbans es combinen amb centres d'exposicions, les gasolineres amb palauets, les zones industrials en desús amb equipaments destinats a l'oci, els edificis d'apartaments amb fàbriques de cervesa, els parcs científics amb residències d'avis, els restaurants de carretera amb complexos agroindustrials. Aquesta heterogeneïtat no està estructurada per un espai públic coherent ni per una forma urbana forta. Habitualment, és el resultat d'una simple juxtaposició d'elements que no s'interfereixen entre si, i per aquest motiu no generen cap mena de simbiosi [...]” (Heynen, 1992: p. 55).

No succeeix així a la ciutat formalitzada, allà on la planificació dels usos i la norma urbanística estableixen criteris estrictes de coherència. La perifèria, en canvi, es caracteritza per ser un territori en codi obert, on usos inesperats s'intercalen entre aquells de tradicionals. Això dóna com a resultat un paisatge interromput i intermitent, on qualsevol ritme visual es troba contínuament alterat per silencis, pauses i l'indefugible anar i venir sincopat de les imatges que es perceben.

Aquesta intermitència dels usos està, a més a més, accentuada per l'important dinamisme de les perifèries, la qual cosa fa que mudin contínuament i que mai no es presentin de la mateixa manera en què apareixerien a la ciutat formal. Tal com escrivia l'arquitecte Manuel de Solà-Morales el 1992:

“El que els llocs perifèrics evoquen és no tan sols les imatges del buit expectant, sinó també, i sobretot, la sensació d'indiferència en la posició de les coses. No és pas indiferència de les coses, sinó indiferència de les coses entre si. Aquesta manca de diferència és la que fa de la perifèria un terreny vertiginós per a les imatges; i el cinema i la fotografia han copsat la força d'aquests paisatges on tant l'activitat com la construcció són sempre més dèbils que l'espai despullat en què es presenten [...]” (Solà-Morales, 1992: p. 2).

El paisatge periurbà és, sens dubte, el tipus de perifèria que millor recull aquesta força del territori despul·lat, on activitats i construccions componen un gradient paisatgístic contradictori i indiferent. Així, els afores de les ciutats, les rodalies d'aeroports i estacions o les franges de territori litoral, quasi contínuament reclamats per elements d'urbanització, són alguns dels escenaris on l'acumulació, discontinua i fragmentària, dels usos expressa millor el recargolat encaix entre les vores urbanes i el món agrícola o natural amb el qual conviu. Citant novament paraules de Heynen:

“La il·legibilitat i l'*elusivitat* són característiques de les zones que pateixen una condició perifèrica. No s'hi poden detectar principis estructurals, els límits són laxos, les transicions són sovint borroses. No hi ha impressions perdurables. És com si l'ull no pogués percebre imatges precises, com si necessàriament es mantingués desenfocat quan s'intenten recordar els detalls d'una situació determinada.” (Heynen, 1992: p. 55).



Imatge 6. La perifèria s'ha convertit en un espai d'acollida per a tots aquells usos i activitats que no troben el seu lloc i encaix a la ciutat, com ara l'aparcament de caravanes de la imatge, situat a l'N-150 entre Terrassa i Sabadell.

Si considerem aquest conjunt de qualitats —il·legibilitat, elusivitat, manca d'estructura i límits, transicions borroses, impressions desenfocades— podem tenir una definició força clara del que significa un paisatge interromput. Podríem també fàcilment convenir que els paisatges periurbans comparteixen, sense cap mena de dubte, aquests atributs. Dels magatzems de caravanes als ferrovellers, dels càmpings als sectors d'habitatges autoconstruïts, les franges periurbanes mostren aquesta manca d'enfocament pel que fa a la percepció dels elements del paisatge. Tanmateix, un exemple típic d'aquest paisatge de perifèria especialment destacat és el dels horts periurbans, que mostren com mentre que la ciutat nega, per definició, el camp, la ciutat perifèria l'acomoda al seu ADN paisatgístic, i introdueix, al mateix temps, la qualitat següent del paisatge que ens interessa subratllar: la hibridació.

La perifèria híbrida: el paisatge residu

La idea d'hibridació, oposada a la de puresa, es defineix a partir de la barreja d'elements que donen lloc a un fenomen determinat. Uns elements que, malgrat el seu origen i el seu caràcter diversos, coincideixen espacialment o temporalment. En el cas de la perifèria, aquest contingut híbrid es manifesta sobretot en la confusió entre ordres culturalment construïts com a contraris i oposats, tal com passa amb la ciutat i el camp o amb la natura i la cultura. Aquesta situació recorda la metàfora de les pantalles de televisió inundades de vegetació que J. G. Ballard fa servir a *The ultimate city* (2001 [1976]) per expressar la mateixa idea:

“Pneumàtics vells, residus industrials i electrodomèstics abandonats jeien en una morena oxidada. Des del centre sorgia una piràmide de televisors d'uns divuit metres d'alçària, construïda amb molta cura i un sentit avançat de la geometria... El conjunt de l'estructura, des de la base fins al cim, estava envaït pels saücs salvatges, la molsa i l'arç de foc, i els núvols de baies formaven una enorme cascada... Esbotzats pels saücs, molts dels televisors deixaven a la vista el cablejat intern. El circuit verd i groc, els condensadors blaus i els moduladors es barrejaven amb els fruits brillants del piracant, ordres rivals d'una naturalesa ca-

prítxosa que es fusionaven novament després de milions d'anys d'evolució separada.” (Ballard, 2001 [1976]: p. 883-884).

Un dels escenaris de perifèria que il·lustra millor aquesta coexistència d'ordres rivals que es donen la mà correspon als paisatges de l'energia, o *energyscapes* (Ivančić, 2010), en desús.² Les instal·lacions obsoletes vinculades amb la producció i el tractament de l'energia mostren amb molta potència visual el paisatge híbrid que resulta de l'abandó, quan l'entorn artificial creat per la mà humana resta envaït i és objecte de colonització per part de la natura. Cal matisar que no estem considerant els paisatges vinculats amb la producció d'energies renovables, que no se solen localitzar als espais periurbans. En canvi, amb excepcions com ara les instal·lacions de caràcter extractiu o aquelles que presenten requeriments de seguretat importants, és cert que bona part dels paisatges industrials i de l'energia gestats durant el segle xx corresponen a localitzacions que el mateix procés de creixement de la ciutat ha anat incorporant tot constituint franges perifèriques de gran dimensió i significat territorial. La hibridació és una qualitat compartida per l'amplíssima varietat d'escenaris on els artefactes de la indústria abandonats determinen la percepció paisatgística.

En aquestes situacions, el fort impacte visual de les estructures i l'agressivitat de les construccions s'hibrida, en un contrast paradoxal, amb la indeterminació que deriva de l'obsolescència. En paraules de l'arquitecte Quim Rosell:

“Com a lloc de trobada dels processos, sovint devastadors, de la indústria o a causa d'importants canvis d'ordre programàtic, el paisatge contemporani apareix sovint dràsticament descarnat i impactant. Abocadors (fruit de nítides i despietades accions d'amuntegament de deixalles), pedreres (resultat de les formes en negatiu de la terra com a producte de l'extracció del mineral), drassanes abandonades, antigues bases militars i, en general,

² Vegeu, a banda del treball d'Aleksandar Ivančić, la recerca pionera de Quim Rosell al volum *Després de: rehacer paisajes* (2001). A partir d'una selecció de casos ben significatius, l'autor introdueix i contextualitza diferents territoris on el projecte de paisatge ha d'enfrontar-se amb les condicions híbrides que les perifèries industrials obsoletes representen.

terrenys als quals no es designa cap altra qualitat específica que la indeterminació.” (Rosell, 2001: p. 6).



Imatge 7. Les instal·lacions obsoletes vinculades amb la producció i el tractament de l'energia mostren amb molta potència visual el paisatge híbrid que resulta del seu abandonó. A la imatge, central tèrmica de Sant Adrià de Besòs.

Segons el meu parer, la força d'aquests llocs quan reclamen la nostra mirada té a veure amb tres condicions que caracteritzen aquest tipus de paisatge. En primer lloc, la seva important dimensió física, que amplifica els continguts de la hibridació en una escala impossible d'obviar per la sensibilitat paisatgística de l'observador. Així, centrals tèrmiques obsoletes, plantes nuclears tancades, complexos miners abandonats o grans extensions fabrils en desús proporcionen una visió augmentada d'un procés d'hibridació que passa certament desapercbut en el paisatge de la ciutat consolidada. Segon, es tracta d'espais productius que representen fidelment el model d'ocupació del territori de la modernitat urbana industrial i esdevenen una metàfora del seu esgotament des del moment que el seu caràcter totèmic es va diluint en l'entorn agrícola o natural.³ Finalment,

³ Es tracta d'una percepció que, en realitat, qualsevol espai urbà abandonat podria comunicar, però que potser els espais productius, com a nínxols d'una activitat humana anterior permanent i contínua, expressen encara amb més claredat. Un exemple extrem d'aquesta capacitat correspondria a les imatges de les instal·lacions de la central de Txernòbil, literalment inundades de natura i vegetació 25 anys

resulta igualment indefugible constatar la gran capacitat d'aquests paisatges per despertar la nostra sensibilitat romàntica, no tan sols a partir de la seva configuració en termes de residu o ruïna física, sinó també perquè fan evident la percepció del pas del temps quan els observem des de la talaia de la nostàlgia. En paraules de l'enginyer Aleksandar Ivančić:

“Aquestes estructures en desús es deterioren als mateixos llocs on es trobaven quan estaven operatives, cosa que produeix una sensació de distanciament i estranyesa. [...] El record de l'ocupació funcional obre noves mirades enriquides per la sorprenent monumentalitat i fins i tot l'agressivitat espartana d'aquestes estructures, la seva ubicació o la seva forma. [...] La seva inaccessibilitat substancial contribueix, a més a més, a augmentar-ne la imatge d'alienació i de monumentalitat. [...] A l'espera que potser nous ocupants es tornin a apropiari d'aquests llocs, la seva bellesa surrealista és fascinant.” (Ivančić, 2010: p. 84).

La perifèria simultània: el paisatge zàping

La idea de simultaneïtat, oposada a la de successió, es refereix a la capacitat de dos fenòmens o més de tenir lloc al mateix temps. Així, els fets simultanis, a diferència de tot allò que és successiu, no segueixen lògicament altres fets anteriors, de manera que qualsevol lectura pretesament progressiva o acumulativa pel que fa a l'ordre dels esdeveniments i, sobretot, pel que fa al seu resultat, té grans dificultats per comprendre l'abast de significats que pot arribar a contenir la perifèria.

Aquesta condició, alhora múltiple i simultània, de la perifèria s'expressaria, per tant, en consideració a un caràcter doble: primer, la capacitat d'alterar l'ordre progressiu dels fets urbans i, en segon lloc, la mal-leabilitat per acollir i mostrar al mateix temps elements que seria esperable trobar de manera successiva. La confluència d'aquestes dues qüestions caracteritza, així doncs, la perifèria com un territori de fluxos, com un paisatge líquid.⁴ És això el que fa que l'experiència del paisatge de la perifèria sigui

després que fossin abandonades a causa de l'accident al reactor nuclear número 4 el 1986; un paisatge recentment popularitzat pels mitjans de comunicació amb motiu de l'efemèride.

⁴ S'utilitza l'adjectiu en el sentit que la crítica en arquitectura li va atribuir a la dècada del 1990, a partir

ben propera al tipus de percepció que proposa la imatge en moviment i, en especial, el cinema.

No és ara el moment de ressenyar l'abundant teoria crítica sobre el cinema. Assenyalem simplement, per l'interès en la discussió que ens ocupa, dues qüestions. Primer, des del punt de vista de la mecànica visual, cal esmentar el ritme perceptiu derivat del muntatge cinematogràfic, que Walter Benjamin va assimilar al concepte de *xoc* i que rau en la successió veloç de les imatges:

“Compari's la pantalla on es projecta un film i la tela sobre la qual hi ha la pintura. La tela invita l'observador a la contemplació; davant seu l'observador es pot abandonar a la correntia de les seves associacions, cosa que no pot fer davant les imatges d'un film. A penes les albira, que ja s'han transformat. No les pot fixar. [...] Efectivament, la correntia de les associacions de qui observa aquestes imatges queda interrompuda tot seguit per llurs canvis. En això recolza l'efecte de *xoc* del film, que, com tot efecte de *xoc*, vol ésser absorbit per una intensiva presència d'esperit.” (Benjamin, 1983: p. 38).

En segon lloc, des del punt de vista compositiu, el cinema representa una estructura narrativa caracteritzada per l'atenció múltiple a diferents situacions i relats de manera simultània.

Si bé és veritat que la ciutat central ha estat objecte de la càmera en aquests termes d'una manera clara,⁵ no és menys cert que són les perifèries urbanes les que, progressivament, han anat atraient aquesta mirada, de manera que el cinema s'ha prodigat en l'exercici de mostrar aquests atributs fluids i líquids, referits a la velocitat, la superposició, el canvi i la multiplicitat de punts de vista. Una sèrie de qualitats que configuren una

del text “Arquitectura líquida”, d'Ignasi de Solà-Morales. Un concepte que l'autor definia en aquests termes: “Una arquitectura líquida, en comptes d'una arquitectura sòlida, serà aquella que substitueixi la fermesa per la fluïdesa i la primacia de l'espai per la primacia del temps” (Solà-Morales, 1998: p. 36). Vegeu també la traducció del text en castellà a Solà-Morales, 2002b.

⁵ Els primers minuts d'alguns títols clàssics, reconeguts pel seu inici vigorosament urbà, en són un bon exemple. Les imatges dels crèdits inicials i el primer plantejament de l'acció al *downtown* de Nova York al film d'Alfred Hitchcock *North by Northwest* (*Con la muerte en los talones*, 1959) representarien un cas paradigmàtic en aquest sentit.

peculiar percepció del paisatge i que alguns fragments de la coneguda obra de Jonathan Raban *Soft City* (1974) recullen des de la perspectiva de l'observador del paisatge urbà que viatja en taxi:

“Em trobava perdut en un laberint de noms i fronteres que resultaven força incomprensibles per a algú de fora. Havia fet un trajecte d'un quart d'hora en taxi per una autovia sinuosa, a través de túnels, passos elevats, vorejant architectures de maó vermellós, fusta pintada de blanc, cantonades esmolades, finestres mirador, balcons, bells campanars i petits grups de gratacels que semblava que havien estat llogats a Nova York per un dia. Hi havia canvis de color i textura al llarg del trajecte, però allò eren els afores o el centre urbà? No ho podria dir. Vam travessar un riu, i pertot arreu vaig veure el mateix aspecte vacil·lant i inestable. Allò deu ser el centre... No, deu ser allò altre; però no hi havia cap zona a l'horitzó amb prou intensitat per estar-ne segur.” (Raban, 1974: p. 64).

Si tot això és cert, és innegable que parlem de característiques que la cultura televisiva ha portat al paroxisme amb l'ús del zàping i la visió *multipantalla*. Es tracta d'hàbits de consum visual que, segons la meua opinió, constitueixen bones metàfores per explicar la nostra mirada actual sobre els paisatges de la perifèria. Sobretot quan ens fixem en el detall de l'experiència quotidiana que aquests comportaments representen. Així, mentre la visió multipantalla ens garanteix una dosi suficient de confort en l'exercici de la percepció múltiple i simultània, el zàping revela l'afany continu per omplir de sentit qualsevol interval de temps, el gest recurrent i la necessitat quasi compulsiva d'eliminar les pauses. Quelcom que ens recorda la metàfora de Richard Ingersoll (1999) quan parla dels *sprawlsapes*, els paisatges de la dispersió urbana:

“Pertot arreu en les àrees urbanes el pols de la vida, passant d'allò obert a allò tancat, d'allò construït a allò buit, de la ciutat a la no-ciutat, del blanc i negre al verd, ha perdut el seu ritme. Per descomptat, podem escoltar la cadència del trànsit automom-

bilístic, però en grans extensions suburbanes, en les grans àrees que envolten ciutats com ara Milà, Xangai, Phoenix o Ciutat de Mèxic, els descansos sembla que hagin desaparegut.” (Ingersoll, 1999: p. VII).



Imatge 8. Les estacions intermodals de tren, les benzineres encerclades per nusos d'autopistes o les rotondes que condueixen el flux de trànsit cap als aeroports són escenaris privilegiats per a la percepció del paisatge en moviment. A la imatge, Isle of Dogs, a Londres.

El paisatge típic que millor representa aquest conjunt de qualitats correspon, sens dubte, als intersticis especialment connotats amb la mobilitat metropolitana i els mitjans de transport regionals. Les estacions intermodals de tren o de rodalies, les benzineres encerclades per nusos d'autopistes o el reguitzell de rotondes estratègicament disposades per conduir el flux de trànsit cap als aeroports, per exemple, representen escenaris privilegiats per a la percepció cinètica. Des d'aquestes plataformes visuals, el paisatge es mostra sempre en moviment, sempre sense pauses, a l'altre cantó de la finestra que fem servir de mirador.

Gestionar els paisatges de la perifèria: un repte de futur

La figura 1 mostra de manera esquemàtica un resum dels atributs i les qualitats dels paisatges de la perifèria d'acord amb les qüestions que fins ara s'han anat destacant:

Categories	Atributs del paisatge	Condicions materials	Tipus de percepció	Temporalitat	Paisatge tipus
Ambigüïtat	el buit	absència de límits/ indeterminació	distreta	tempo lent	<i>terrain vague</i>
Contradicció	el periurbà	fragmentació/ anomia	interrompuda	tempo <i>spot</i>	horts periurbans
Hibridació	el residu	abandó/ruïna	ajornada (romàntica)	tempo <i>stand-by</i>	<i>energyscapes</i> obsolets
Simultaneïtat	el flux/fluid	multiplicitat/ liquiditat	cinètica	tempo zàping	paisatge en moviment

Figura 1. Resum dels atributs i les qualitats dels paisatges de la perifèria.

Així, en primer lloc, les quatre categories que caracteritzen conceptualment la perifèria (ambigüïtat, contradicció, hibridació i simultaneïtat) es corresponen amb una sèrie d'atributs del paisatge i un conjunt de condicions materials. En segon lloc, es distingeixen igualment diferents tipus de percepció paisatgística d'acord amb les quatre categories, atributs i condicions materials. Un tipus de percepció diversa que privilegiaria també un tipus de temporalitat diferent en cada cas. Per acabar, la taula recull els paisatges exemple o tipus que s'han anat esmentant anteriorment i que il·lustren aquestes qüestions d'una manera concreta.

Aquesta taula resum revela fins a quin punt aquest conjunt de característiques que s'han proposat com a pròpies de la perifèria no són ja únicament patrimoni seu, sinó que, en el moment actual del procés d'urbanització, també corresponen en realitat a la ciutat contemporània en termes genèrics. En efecte, si una cosa va deixar en herència la crítica postmoderna durant les dues últimes dècades del segle xx va ser la crisi de la visió de la ciutat com un tot estable i lògicament comprensible. De la filosofia —amb aportacions com per exemple el *pensament feble* de Gianni Vattimo (Vat-

timo, Rovatti, 1992)— a la recerca tecnicocientífica —amb lectures transgressores de la modernitat com són la *lògica borrosa* o la *ciència postnormal* de Silvio Funtowicz—, els principis d’indeterminació o nocions com ara la incertesa van ser popularitzats i es van acabar traduint en conceptes similars, adequats però a l’estudi dels espais urbans, l’arquitectura i el paisatge.⁶

D’aquesta manera, a partir d’una estranya capillaritat, al final del segle xx es va donar un acord transversal entre diferents disciplines sobre la nova condició líquida del fet urbà, la qual cosa equivalia a admetre la incapacitat, per part dels sabers que històricament havien donat forma a la ciutat i al territori, per copsar i entendre uns paisatges metropolitans tan inesperats com canviants.

En aquest sentit, les paraules d’Ignasi de Solà-Morales es mostren certament reveladores. A textos com ara “Paisajes” (Solà-Morales, 2002c) o “Arquitectura líquida” (Solà-Morales, 2002b) trobem pistes que avui, quasi 15 anys després de la seva publicació, encara ens permeten observar amb transparència la problemàtica opaca d’un territori sovint ignorat per les opinions que únicament contemplen els paisatges urbans canònics, aquells d’idealitzats des de la defensa aferrissada de la imatge, estable i lleugible, de la ciutat tradicional:

“La ciutat contemporània, la metròpolis, la megalòpolis difusa, sense límits, en procés de formació i de devastació permanent, ja no és comprensible a través d’una visió que troba en l’ordre dels traçats el suport d’una intel·ligibilitat estable. La ciutat vuitcentista, amb els seus carrers i avingudes, places i jardins,

⁶ Seria inabastable ara sintetitzar sense caure en una anàlisi frívola la complexitat del debat sobre el discurs postmodern i l’amplíssima sèrie de contribucions. Alguns moments àlgids d’aquesta discussió corresponen a aportacions com ara la *deconstrucció*, de Jean-François Lyotard; la definició del postmodernisme de Fredric Jameson com quelcom dins la lògica cultural del tardocapitalisme; o l’interessant debat entre els geògrafs David Harvey i Edward Soja al començament de la dècada del 1990. Pel que fa únicament, doncs, als exemples esmentats en el text, el *pensament feble* de Vattimo va emfatitzar la impossibilitat de les metanarratives del segle xx per explicar la multiplicitat de mirades que una societat profundament afectada pels mitjans de comunicació globals obligava ja a considerar. És una proposta que va influenciar, durant la dècada del 1990, propostes conceptuals com ara la ja esmentada *arquitectura feble* d’Ignasi de Solà-Morales. La *lògica borrosa* va negar de la mateixa manera el pensament fort, característic de la modernitat, tot plantejant qüestions com, per exemple, que una proposició pugui ser parcialment veritable i falsa de manera simultània; quelcom que està ben a prop del contingut contradictori de la perifèria que aquí s’ha suggerit. Finalment, la *ciència postnormal* representa una dura crítica a la ciència tradicional normal, en tant que defensa l’atac i la incertesa com a qualitats intrínseques i característiques del món físic que el coneixement científic intenta explicar.

encara tenia una forma comprensible, general, permanent. Fins i tot la ciutat del moviment modern pretenia, per mitjà de la centralitat, de la definició de les àrees i de les infraestructures de transport, reconèixer-se com una estructura senzilla i comprensible. [...] En una situació de construcció i destrucció contínues, de creixement i renovació permanents, de mutació i obsolescència, la condició casual imprevisible de la ciutat es converteix en el seu verdader mitjà d'exposició [...]" (Solà-Morales, 2002: p. 156-157).

En conclusió, les categories, els atributs del paisatge, les condicions materials, el tipus de percepció i la temporalitat propis de la perifèria han eixamplat el seu significat per abastar, en realitat, la metròpoli en conjunt. Més que una contrapart en negatiu de la ciutat, la perifèria constitueix avui, per tant, la millor metàfora i el millor mirall de la vida urbana.

És això el que, d'una manera certament elegant, traspuen les paraules del fotògraf Gabriele Basilico, quan a l'última dècada del segle xx definia la perifèria com:

"[...] la zona en què les ciutats s'esmicolen al llarg dels seus propis límits i on els teixits 'cicatritzats', abandonats durant molts anys a una lenta letargia, reproduïxen noves epidermis de característiques inesperades. És l'estació de la major 'convivència' urbana en la unitat de temps [...]" (Basilico, 1998).

Des del punt de vista de la intervenció i la gestió dels paisatges urbans, aquesta consideració de la perifèria no com a espai sense qualitats sinó, ans al contrari, com el lloc de màxima convivència urbana, representa una gran oportunitat: la possibilitat de repensar el tractament del paisatge des de nous principis inspirats, precisament, per la condició ambigua, contradictòria, híbrida i simultània de la perifèria, per les condicions materials i els atributs dels seus paisatges.

Així doncs, entendre les perifèries com a excepcions difícils d'encabir en els patrons de tractament institucionalitzats des del paisatgisme i la gestió dels processos d'urbanització és un camí definitivament esgotat. En

canvi, pensar els paisatges de la perifèria com a models de les profundes mutacions que, en realitat, estan afectant el cor de les metròpolis significa, per extensió, refundar sobre principis nous les formes de concebre i representar, projectar i habitar el paisatge del fet urbà.

Referències bibliogràfiques

- BALLARD, James Graham (1995). "The concentration city", dins James Graham Ballard. *The best short stories of J. G. Ballard*. Nova York: Picador, p. 1-20. [Ed. original de 1957].
- (2001). "The ultimate city", dins James Graham Ballard. *The complete short stories*. Londres: Flamingo, p. 873-924. [Ed. original de 1976].
- BASILICO, Gabriele (1998). *Interrupted City* [en línia]. <http://www.galerieannebarrault.com/gabriele_basilico/city_eng.html> [consulta: 01.03.2012].
- (1999). *La ciudad interrumpida = Interrupted City*. Barcelona: Actar.
- BENJAMIN, Walter (1983). "L'obra d'art en l'època de la seva reproduïbilitat tècnica", *Art i Literatura*. Barcelona: Edicions 62, p. 25-53.
- BODEI, Remo (2011). *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*. Madrid: Siruela. [Títol original *Paesaggi sublimi* de 2008].
- BUSQUETS, Jaume; MUÑOZ, Francesc (coords.) (2010). *Guia d'estudis d'impacte i integració paisatgística*. Barcelona: Departament de Política Territorial i Obres Públiques de la Generalitat de Catalunya.
- CALVINO, Italo (1970). *Marcavaldo o sea las estaciones en la ciudad*. Barcelona: Destino. [Títol original *Marcavaldo, ovvero Le stagioni in città* de 1966].
- CALVINO, Italo (2000). *Lliçons americanes. Sis propostes per al pròxim mil·lenni*. Barcelona: Edicions 62. [Títol original *Lezioni americane* de 1988].
- FOUCAULT, Michel (1967). "Des Espace Autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967)", *Architecture, Mouvement, Continuité*, núm. 5, octubre 1984, p. 46-49.
- FUNTOWICZ, Silvio; RAVETZ, Jerome (1991). "A New Scientific Methodology for Global Environmental Issues", dins Robert Costanza (ed). *Ecological Economics: The Science and Management of Sustainability*. Nova York: Columbia University Press, p. 137-152.
- HESSEL, Franz (1997). "Hacia el Este", dins Franz Hessel. *A Paseos por Berlín*. Madrid: Tecnos. [Títol original *Spazieren in Berlin* de 1929].
- HEYNEN, Hilde (1992). "The peripheral condition", *UR, Revista d'Urbanisme*, núm. 9-10, p. 55-58.
- INGERSOLL, Richard (1999). "Il paesaggio come redenzione", dins Antonio Rossi; Giovanni Durbiano; Francesca Governa; et al. (eds). *Linee nel paesaggio. Esplorazioni nei territori della trasformazione*. Torí: UTET, Università di Torino.
- IVANČIĆ, Aleksandar (2010). *Energyscapes*. Barcelona: Gustavo Gili.
- LAGUILLO, Manolo (1992). "La belleza de la periferia", *UR, Revista d'Urbanisme*, núm. 9-10, p. 24-25.
- MARINETTI, Filippo Tommaso (1909). "Manifeste du futurisme", *Le Figaro*, 20 de febrer de 1909.
- MUÑOZ, Francesc (2006a). "La soledad geométrica: buits i plens al paisatge de la ciutat contemporània", *L'Avenç*, núm. 310, p. 30-33.
- (2006b). "El tiempo del territorio, los territorios del tiempo", dins Joan Nogué; Joan Romero (eds.). *Las otras geografías*. València: Tirant lo Blanch, p. 235-254.
- (2008). *Urbanización: paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (2010a). "La densitat urbana: de la ciutat de concentració al camp urbanitzat", dins Joan Fuster (ed.). *L'agenda Cerdà: construint la Barcelona metropolitana*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, p. 75-114.

--- (2010b). *Local, local! La ciudad que ve*. [Catàleg de l'exposició commemorativa dels 30 anys d'ajuntaments democràtics]. Barcelona: Diputació de Barcelona/Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, CCCB.

NEL-LO, Oriol; MUÑOZ, Francesc (2004). "El proceso de urbanización", dins Joan Romero (coord.). *Geografía humana. Procesos, riesgos e incertidumbres en un mundo globalizado*. Barcelona: Ariel, p. 255-332.

RABAN, John (1974). *Soft city*. Londres: The Harvill Press.

RAMONEDA, Josep (1992). "La periferia", *UR, Revista d'Urbanisme*, núm. 9-10, p. 1.

ROSELL, Quim (2001). *Después de = Afterwards*. [Rehacer paisajes = Remaking landscapes]. Barcelona: Gustavo Gili.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de (1995). "Terrain Vague", dins Cynthia C. Davidson (ed.). *Anyplace*. Nova York: Anyone Corporation; Cambridge: The MIT Press, p. 118-123.

--- (1998). "Liquid Architecture", dins Cynthia C. Davidson (ed.). *Anyhow*. Nova York: Anyone Corporation; Cambridge: The MIT Press, p. 36-43.

--- (2002a). "Terrain vague", dins Ignasi de Solà-Morales. *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili, p.181-194.

--- (2002b). "Arquitectura líquida", dins Ignasi de Solà-Morales. *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili, p.123-136.

--- (2002c). "Paisajes", dins Ignasi de Solà-Morales. *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 152-161.

SOLÀ-MORALES, Manuel de (1992). "Projectar la periferia", *UR, Revista d'Urbanisme*, núm. 9-10, p. 2-4.

VATTIMO, Gianni; ROVATTI, Pier Aldo (eds.) (1992). *El pensamiento débil*. Madrid: Cátedra. [Títol original *Il Pensiero debole* de 1983].