

Introducció:

Paisatges dialèctics: temps i contratemps de l'habitar¹

Piero Zanini

Si tot títol té una funció preliminar, és a dir que prepara i predisposa per al que ve a continuació, el títol fixat amb molta anticipació i, sobretot, abans que existeixi el text que l'acompanyarà, com ha passat en aquesta ocasió, sembla més aviat una mena de pressentiment. Una vaga intuïció que desplega un horitzó possible per a qui escriu, la qual cosa no vol dir evidentment que, si mai es manifesta, ho faci tal com l'haviem imaginat. Sabem pels antics, i ara també per les recerques més recents en neurobiologia, que el nostre coneixement del món s'origina primer en el cos, per exemple, en forma d'una visió o d'un moment d'estupor, i només posteriorment es completa amb el pensament. En aquest sentit, el que ve a continuació és un intent de donar cos al sentiment que vaig experimentar davant la invitació de l'Observatori del Paisatge a participar en el seminari Franges. Els Paisatges de la Perifèria, origen d'aquest capítol.

Intentaré fer-ho, una mica en ziga-zaga, no ho nego pas, proposant alguns punts de reflexió sobre el paisatge i sobre la perifèria a partir tant d'un treball de recerca més personal (sobre el lllindar com a instrument d'anàlisi i d'interpretació d'una realitat; sobre els llocs, alguns si més no, com a reveladors de la nostra manera de ser al món; sobre la funció de les imatges en la construcció del món en què vivim), com d'una altra investigació col·lectiva i rica d'estímuls que es duu a terme d'uns anys ençà al Laboratori d'Arquitectura i Antropologia de l'Escola Nacional Superior d'Arquitectura de Paris-La Villette.

Perifèria?

Per a mi, que vaig créixer en un poblet d'una regió de muntanya lluny dels grans centres urbans, la noció de *perifèria* em va resultar durant molt de

¹ Aquest text continua i amplia una reflexió encetada a les pàgines de la revista en línia *Lo Squaderno*, núm. 16 (Zanini, 2010).

temps una idea llunyana i abstracta que no va començar a prendre forma i consistència, també en termes de pràctica quotidiana, fins que, els anys d'universitat, vaig anar a estudiar a una ciutat.

Aquesta mateixa paraula, i els pensaments que mentrestant s'havien anat sedimentant al seu voltant, van canviar radicalment de sentit per a mi un cop vaig arribar a París —a mitjan anys noranta del segle xx— i vaig conèixer no tant la *périphérie* com la *banlieue*. No es tractava només, evidentment, d'una qüestió de traducció d'una llengua a l'altra (que de per si ja és reveladora, atesa la desviació semàntica que introdueix el pas de l'italià *periferia* al francès *banlieue*), sinó més aviat de l'encontre —a més a més, en un moment de debat intens—² amb una altra realitat d'unes característiques específiques tant des del punt de vista sociopolític com urbanístic. El prefix *ban* designa tant l'ordre que l'autoritat imposa a la població com el seu poder d'excloure, d'apartar, de proscriure algú (*bannir*, bandejar en català), i d'aquí deriva una família de paraules que comprèn, entre d'altres, significativament, l'adjectiu *banal* i el substantiu *abandó*. La *banlieue* és en altres paraules el lloc del *ban*, és a dir, el que es troba “sota i en el domini de la capital” (Lefebvre, 1986: p. 161): “vostè porta uns pantalons que són lleugerament banlieue” (Reybaud, 1844: p. 174), sostenia el protagonista d'una novel·la satírica molt popular a la França de mitjan segle XIX, posant de manifest d'aquesta manera un aspecte de la relació entre el centre, París, i la seva rodalia que encara perviu i es reproduceix més d'un segle i mig després, tot i que avui es formula d'una altra manera —“fa una mica ghetto”— que deixa entreveure relacions amb altres geografies.

També va ser important per a mi, al cap d'uns quants anys, la possibilitat de comparar la perifèria que coneixia, tot i que superficialment, amb

² Són els anys en què la pel·lícula *La haine* (L'odi) (1995), de Mathieu Kassevitz, va donar a conèixer al gran públic, fins i tot més enllà de l'àmbit francès, les tensions creixents que, des de feia més d'una dècada, es manifestaven a les àrees perifèriques dels principals centres urbans francesos, començant per París i Lió.

un altre món urbà, el brasiler. No es tractava només d'una qüestió d'escala, sinó més aviat de la discussió dels mateixos pressupòsits geomètrics amb què solem definir la perifèria, de vegades capgirant-los completament: penso, per exemple, en el cas de Salvador de Bahia, on el que vaig reconèixer com a anàleg a la perifèria s'identifica, en aquest cas, amb el nom de *miolo*³ (moll de l'os, que és al mig). Més recentment, un breu i intens període de recerca a Tijuana (Zanini, López, 2007), a la frontera entre Mèxic i els Estats Units, m'ha fet reformular-ho tot de nou. És un d'aquells llocs en què, més clarament que en cap altre, s'expressen a escales diferents les tensions i les contradiccions, a més del dinamisme i la violència, que caracteritzen aquest moment històric.

Així doncs, com es pot parlar avui dia de la perifèria? Com es pot entendre? I quina correspondència hi ha encara entre una idea de perifèria formada amb l'aparició de la ciutat moderna i jeràrquica (i ja llavors, en gran part, amb connotacions negatives) i les seves manifestacions actuals? Sobretot, en quin sentit el fet de convocar la noció de *paisatge dialèctic* pot ser una manera de replantejar-ne i repensar-ne les condicions de vida?

Perquè, subratllava irònicament en un to autobiogràfic en una entrevista de fa uns quants anys un Claude Lévi-Strauss nonagenari, alguna cosa caldrà reformular en un món que “quan vaig néixer tenia 1.500 milions d'habitants i quan jo mori haurà superat a bastament els 6.500 milions”. I més en aquest moment històric en què més de la meitat de la població viu concentrada, tot i que amb moltes diferències, en entorns urbans. Des d'aquest punt de vista, el repte que se'ns planteja —com a investigadors, projectistes, polítics, però també com a habitants— consisteix a mirar d'identificar clarament aquests fenòmens (també en les seves implicacions globals) i, alhora, entendre com es poden observar des d'una altra òptica,

³ Nota dels editors: Miolo és una àrea del bell mig de la ciutat de Salvador de Bahia que està formada principalment per *favelas*.

com es poden fer emergir altres modalitats —i potser descobrir-ne alguna d’aquelles que, per moltes raons, hem deixat de banda més o menys conscientment—, i seguidament llegir-los, comprendre’ls per intentar orientar-ne positivament la transformació.

Dialèctica

Un dels significats atribuïts pel món grec al terme *dialèctica* és el de fer controvertit (*dialegethai*) un discurs mitjançant (*diá*) la introducció d’una distància entre opinions divergents. En aquesta separació, en aquest àmbit o espai que es crea d’aquesta manera, en la latitud que es fa disponible (dins d’uns certs límits), s’obre una possibilitat —l’única, sostenia Bertolt Brecht al seu diari de treball (Brecht, 1977-1979)— d’“orientar-se” en el pensament, de travessar-lo comparant punts de vista diferents, sense creure, per això, posseir-lo o fixar-lo definitivament. Va en aquesta direcció, per exemple, la interpretació que recentment ha avançat el filòsof i historiador de l’art Georges Didi-Huberman a propòsit de l’ús artístic de la dialèctica que caracteritza l’obra del dramaturg alemany, un ús que es distingeix de l’ús típicament filosòfic perquè “allà on el filòsof neohegel·lià construeix arguments per plantejar la veritat, l’artista del muntatge fabrica heterogeneïtats per disposar-la en un ordre que ja no és precisament l’ordre del raonament, sinó el de les *correspondències* (per dir-ho com [Charles] Baudelaire), de les *afinitats electives* (per dir-ho com [Johann Wolfgang] Goethe i [Walter] Benjamin), dels esquinços (per dir-ho com Georges Bataille) o de les atraccions (per dir-ho com [Serguei] Eisenstein)” (Didi-Huberman, 2008: p. 108).

Així, la dialèctica es converteix, per a Bertolt Brecht, en un mètode de treball, en una manera de sondejar críticament la realitat, en una “condició

d'experimentació" (Didi-Huberman, 2008: p. 73-74) que s'expressa de la millor manera en la forma del muntatge teatral, entès com un operador de llegibilitat, com el mètode de coneixement que "separant i després tornant a ajuntar els seus elements fins al límit de la seva relació més improbable" (Didi-Huberman, 2008: p. 108) restitueix complexitat a la contradicció que es proposa de travessar, en comptes d'intentar resoldre-la insistint en la proposició d'una síntesi.

Es tracta, en altres paraules, d'aprendre novament a confrontar-nos amb el que la contradicció encara pot expressar. D'estar-hi dintre, és a dir, d'habitar-la provant de reconèixer-ne les modulacions, els ritmes i les resonàncies que produeix i de descobrir-ne i collir-ne, ara i aquí, el caràcter inesperat, del qual pot ser, novament, portadora. I d'aquesta manera, intentar interrogar l'esdevenir.

Paisatge dialèctic

El títol d'aquest capítol se'm va imposar tot sol com una evidència. El cas és que les coses no sempre resulten tan evidents. En l'intent d'aclarir, en primer lloc a mi mateix, com s'ha d'entendre aquesta presumpta qualitat dialèctica del paisatge declarada pel títol del capítol, em va caure a les mans, amb un gran alleujament per part meua, un assaig molt interessant de Robert Smithson intítulat "Frederick Law Olmsted y el paisaje dialéctico", publicat el 1973 a la revista *Artforum*. L'assaig proposa una lectura de l'obra d'Olmsted a partir d'una exposició organitzada l'any anterior al Museu Whitney d'Art Americà de Nova York i dedicada a la història de la creació del Central Park l'any 1858.

Però, com entén Smithson la idea de *paisatge dialèctic*? Segons Smithson, la concepció del paisatge d'Olmsted es fonamenta en les teo-

ries sobre el pintoresc elaborades per Uvedale Price i William Gilpin, a la segona meitat del segle XVIII, com una mena d'extensió de les reflexions sobre el bell i sobre el sublim proposades per Edmund Burke unes dècades abans (Burke, 1997 [1757]). Des d'aquest punt de vista, és la noció mateixa de pintoresc, i la manera de traduir-la concretament —o sigui en el món real— d'Olmsted, el que, segons Smithson, dóna lloc a una dialèctica del paisatge: “La noció de Burke de bell i de sublim funciona com una *tesi* de suavitat, corbes lleugeres i delicadesa de la natura, i com una *antítesi* del terror, la solitud i la vastitud de la natura, totes dues ben arrelades al món real més que no pas en un ideal hegel·lià. Price i Gilpin presenten, amb la seva formulació del pintoresc, una *síntesi* que, examinada més detingudament, està relacionada amb l'atzar i amb el canvi en l'ordre material de la natura” (Smithson, 2009: p. 33).

Amb la proposta de construir un enorme espai verd obert (que volien anomenar Greensward) al bell mig de l'illa de Manhattan, en oposició a la tradició estètica del jardí de moda en aquella època als Estats Units, Frederick Law Olmsted i Calvert Vaux van assumir declaradament l'atzar i el canvi esmentats com dos factors determinants del projecte, més enllà de qualsevol ideal formal. En aquest sentit, és significativa una fotografia de l'època, que Smithson reproduïx no per casualitat al seu assaig, on es veu una part de l'emplaçament del Central Park que recorda a l'artista americà les regions de mines a cel obert visitades l'any anterior a Ohio: allà on un milió d'anys abans una espessa llengua de glaç modelava el sòl inexorablement amb la seva lenta progressió, ara descobrim, gràcies a aquella fotografia, un paisatge aspre, una “terra erma artificial”, que difícilment permet imaginar el que, a través de la intervenció “naturalista” d'Olmsted i Vaux —i que Smithson llegeix evidentment en clau *land-art*—, va prendre progressivament la forma en què es presenta actualment davant dels nostres ulls: un paisatge completament integrat en el creixement de

la ciutat. El que sembla que aquí interessa Smithson no és l'objecte *parc* com a tal, sinó donar una mesura de l'amplitud i la intensitat dels canvis materials que han contribuït a convertir-lo en allò que és. Un parc, doncs, com mostra el projecte per al Central Park⁴ ideat per Olmsted i Vaux, ja no pot “ser vist com una *cosa en si mateixa*, sinó més aviat com un procés de relacions continuades que existeixen en una regió física; el parc esdevé una *cosa per a nosaltres*” (Smithson, 2009: p. 34). D'aquí deriva, simplificant-ho molt, la definició de dialèctica segons Robert Smithson, que la veu essencialment com una manera de fer visible la complexitat de les coses, de presentar-les en l'existència concreta com una “multiplicitat de relacions, no com a objectes aïllats” (Smithson, 2009: p. 34). Se'n dedueix que el parc, per a Olmsted, és una cosa necessàriament inacabada, a fi que pugui continuar en el temps donant lloc a l'inesperat i a les contradiccions que, en la seva transformació contínua, puguin aparèixer “en tots els nivells de l'activitat humana, ja sigui social, política o natural” (Smithson, 2009: p. 34). Perquè, afegeix encara Smithson, “de la mateixa manera que l'ésser humà, la natura no és unilateral” (Smithson, 2009: p. 36).

La forma de la ciutat

A la tardor del 1973, la RAI, la radiotelevisió pública italiana, va proposar a Pier Paolo Pasolini de participar al programa televisiu *Io e... (Jo i...)*. El programa convidava intel·lectuals, poetes, directors de cinema, músics, escriptors, a triar i comentar una obra d'art, en sentit ampli, que els agradés especialment. Després de donar moltes voltes sobre el tema que

⁴ La història de la creació del Central Park va estar marcada per nombroses oposicions i polèmiques, però també per la voluntat d'Olmsted de defensar fins al final el principi segons el qual l'àrea verda comuna havia de ser en tot moment accessible a tothom. Vegeu: <http://centralparkhistory.com/timeline/index.html> [consulta: 10.01.2012].

volia tractar —una pedra?, un mur?, una font?—, Pasolini va optar finalment per concentrar la seva atenció en el que va anomenar “la forma de la ciutat”, a partir de dues ciutats de la regió italiana del Laci que li eren tan familiars com radicalment diferents entre si: la medieval Orte i la feixista Sabaudia. El resultat d’aquesta participació, titulada *Pasolini e... la forma della città (Pasolini i... la forma de la ciutat)*,⁵ és una mena de versió amb imatges d’aquells “escrits corsaris” que havia començat a publicar feia pocs mesos a les pàgines del *Corriere della Sera*.

Les primeres imatges d’aquest breu document mostren Pier Paolo Pasolini dret rere la càmera instal·lada sobre un trípode, maniobrant la palanca del zoom per trobar el bon enquadrament per al seu discurs. Un cop l’ha trobat, Pasolini s’adreça a l’actor Ninetto Davoli, que és al seu costat —“perquè no sóc capaç de parlar en abstracte, adreçant-me al buit, al públic televisiu que no sé on és, on es troba”—, i li explica, i ens explica, amb claredat els motius de la seva tria. Seguidament, per exposar encara amb més claredat el problema, es torna a posar rere la càmera i, amb un zoom enrere, modifica el primer enquadrament, ampliant la profunditat de camp, i atreu l’atenció de l’espectador sobre el segon enquadrament. Com en un paisatge flamenc del segle XVI, la ciutat medieval d’Orte apareix aquell dia de tardor immersa en “la típica boira blavosa de la gran pintura nòrdica renaixentista” que, afegeix l’escriptor i director en una frase que després van eliminar del muntatge final, “amaga els detalls i fa veure ben bé la massa de les coses” (Chiesi, 2006). Explica Pasolini:

“He triat una ciutat, la ciutat d’Orte... He triat com a tema la forma d’una ciutat, el perfil d’una ciutat. El que voldria dir és això...

⁵ El programa de la RAI *Io e...*, a cura d’Anna Zanoli, va consistir en una trentena d’episodis d’uns 15 minuts cadascun retransmesos entre el 1972 i el 1974. Per a la història de la realització de l’episodi concret de Pasolini, a càrrec del director Paolo Brunatto, el text de referència és l’assaig de Roberto Chiesi (2006).

He fet un enquadrament que primer només mostrava la ciutat d'Orte en la seva perfecció estilística, és a dir, com a forma perfecta, absoluta, i és més o menys aquest enquadrament. N'hi ha prou que mogui això de la càmera [*zoom enrere*] i la forma de la ciutat, el perfil de la ciutat, la massa arquitectònica de la ciutat, es trenca, es fa malbé, queda desfigurada per una cosa estranya, que és aquella casa que es veu a l'esquerra. La veus?”.

Poc després, Pasolini canvia completament d'enquadrament i ens mostra la ciutat des d'un altre punt de vista, “en una visió de conjunt encara més perfecta” que l'anterior. També en aquest cas un petit moviment de la càmera, una simple panoràmica d'esquerra a dreta, és suficient per revelar com es desfà novament la perfecció de la forma de la ciutat —“d'una manera encara molt més greu que abans”— per la presència d'altres elements estranys. I afegeix:

“Què és el que em molesta tant, el que fins i tot em provoca una mena de dolor, d'ofensa, de ràbia, en la presència d'aquelles pobres cases barates, que segurament hi han de ser, però que en tot cas s'haurien d'haver construït en un altre lloc, s'hauria d'haver previst que poguessin anar en un altre lloc? [...] Què és el que em fa mal? És el fet que pertanyen a un altre món, tenen característiques estilístiques completament diferents de les de l'antiga ciutat d'Orte, i la barreja entre les dues coses molesta, grinyola, és un trasbals de la forma, de l'estil”.

Afrontar el tema de la forma de la ciutat és, per a Pasolini, una altra manera de denunciar amb ràbia i dolor una qüestió fonamental i recurrent en la seva trajectòria personal i poètica: la inexorable extinció d'un món,

l'antic, a causa de la progressió aclaparadora d'un altre món, el modern, atrapat en el que anomena la "lògica obtusa" del capitalisme. Aquest canvi d'època, aquesta transformació radical en el pla antropològic, ha produït en el cas italià (però no únicament) danys irreparables. És difícil no donar-li la raó.

El punt on em vull aturar és, però, un altre. El que Pasolini vol defensar és, com ens diu ell mateix en un altre moment del documental, "una cosa que no està consolidada, que no es regula, que ningú no defensa, que és, diguem-ne, obra del poble, de tota una història, de tota la història de la població d'una ciutat". Però aquesta defensa ideal de la forma de la ciutat només és possible, seguint el raonament que Pasolini exposa visualment en les dues seqüències citades, si s'actua sobre una de les condicions que, en certa manera, n'ha afavorit la formació: el temps. Aturant-lo en un instant precís. Sortint de la història.

Forma urbis?

Fem un pas enrere i tornem a l'enquadrament en què Pasolini ens ensenya la ciutat d'Orte en la seva perfecció estilística, "al cim d'aquest turó marronós, devorat per la tardor, amb aquesta boira blavosa contra el cel gris". El moviment successiu del zoom amb què amplia l'enquadrament fa que entri a la imatge el cos estrany representat per l'edifici d'habitatges lleig i banal construït en un vessant del turó. Aquest és el punt clau: d'una banda, tenim la ciutat medieval que, en part gràcies a la boira que n'amaga els detalls, apareix històricament consolidada en la seva "forma absoluta", ideal; de l'altra, la presència pertorbant d'un objecte immund que ara i aquí la fa malbé i la corromp.

“Aquelles cases que t’he esmentat abans, aquelles cases barates, què alteren? Alteren, sobretot, la relació entre la forma de la ciutat i la natura. Doncs bé, el problema de la forma de la ciutat i el problema de la preservació de la natura que envolta la ciutat són un únic problema”.

En plantejar la qüestió en aquests termes, Pasolini és plenament conscient que es recolza en “un sentit estètic [potser] exagerat, excessiu, propi d’una ànima bella”, però també sap que té a favor seu l’experiència empírica d’un director que “ha treballat molt en pel·lícules històriques, en què aquest problema [de la coexistència d’estils diversos] era pròpiament un problema pràctic”. No és casual, de fet, que a *Pasolini e... la forma della città* aparegui en un moment determinat una seqüència d’un altre documental breu, *Le mura di Sana’a*, rodat dos anys abans per Pasolini per fer una crida a la Unesco en defensa de la ciutat iemenita.⁶

El que vull subratllar aquí, però, és que l’enquadrament pasolinià d’Orte és un exemple del que Walter Benjamin anomena *imatge dialèctica*, no perquè “el passat il·lumini el present, o el present, el passat”, sinó perquè “allò que ha estat s’uneix fulminantment amb l’ara en una constel·lació. En altres paraules: la imatge és la dialèctica de la immobilitat. Perquè, mentre la relació del present amb el passat és purament temporal, la relació entre allò que ha estat i l’ara és dialèctica: no de naturalesa temporal, sinó pròpia de la imatge. [...] La imatge llegida, és a dir, la imatge en l’ara de la llegibilitat porta en un alt grau l’empremta d’aquest moment crític i perillós que és a la base de tota lectura” (Benjamin, 2002: p. 518).

⁶ Com tampoc no és casual que, tot just després d’acabar l’experiència de *La forma della città*, Pasolini decideixi tornar a fer el muntatge de *Le mura di Sana’a* fent servir una seqüència extreta del material rodat, però no utilitzat, a Orte. La lectura conjunta d’aquests dos documentals és reveladora per comprendre, avui dia, els límits i l’absurditat inherent a la idea de patrimoni mundial que promou la Unesco.

Des d'aquest punt de vista, renunciar al potencial dialèctic que ens proposa aquesta imatge, és a dir, excloure del nostre (esguard) present una o una altra de les formes que se'ns manifesten, no és una manera de neutralitzar el moment crític (ètic, estètic) que la imatge ens imposa? Retirar, amagar, esborrar la immundícia que hi ha al món és la millor manera d'evitar reproduir-la en el futur?

Aquest conflicte entre formes, perquè en el fons és d'això del que es tracta, fa pensar en termes més generals en el que va escriure Henri Lefebvre en un dels seus últims llibres a propòsit del concepte de l'*urbà*. Aquest concepte no “designa la ciutat i la vida a la ciutat. Al contrari, neix amb l'explosió de la ciutat, amb els problemes i el deteriorament de la vida urbana. En aquest sentit, té un gran abast, si més no pel que fa als àmbits de la indústria o de la informació. Lluny de coincidir amb la polis (antiga) i la ciutat (medieval), l'*urbà* les substitueix englobant-les, per tant, sense excloure-les com a moments històrics. Aquestes diverses nocions, aplegades per la més recent, designen la doble tendència de l'espai social a la concentració i a l'extensió (perifèrica). L'*urbà*? És una *forma* general: la de l'aglomeració, la de la simultaneïtat, la de l'espai-temps en les societats, una forma que s'imposa a tot arreu en el transcurs de la història, siguin quines siguin les peripècies d'aquesta història. Des dels orígens i des del naixement de les societats en endavant, aquesta forma es confirma en la mesura que forma fins a l'explosió a la qual assistim” (Lefebvre, 1986: p.160).

La panoràmica d'Orte que Pasolini rebutja d'una manera tan dràstica, perquè se sent íntimament ferit, es pot llegir, en aquest sentit, com una metàfora radical de la condició urbana en què vivim. Aquesta forma ens concerneix no tan sols perquè ens remet a allò que Pasolini anomena *desenvolupament sense progrés*, sinó també per un altre motiu: ens obliga a repensar la nostra relació amb la dimensió temporal de l'habitar, una condició que no és ni unívoca ni únicament lineal, sinó que articula constant-

ment temps diversos: el temps interior en nosaltres —la nostra *mesura interna*, com la va definir magníficament una vegada Carlo Levi—, com a conjunt de les nostres vivències i dels nostres records (i sovint passa que unes i altres no es corresponen del tot), i el temps exterior a nosaltres, de la història del qual formem part (i avui, cada vegada més, també de la història més llarga de les fenòmens geològics). Perquè, i m’interessa subratllar aquest punt, “els llocs on som i el paisatge que ens envolta són temps encarnat en espai” (Berque, 1996: p. 108). I sempre davant d’un paisatge, com “davant d’una imatge” (Didi-Huberman, 2000), ens trobem enfront de la manifestació simultània en el present de totes “les escales del temps”, i passat i present no deixen de reconfigurar-se.

Dialèctica del paisatge

La part final de *Pasolini e... la forma della città* ens ofereix una altra reflexió en la qual no puc entrar tan detalladament com convindria atesa l’extensió de l’article. L’escenari ha canviat. Observant des d’una duna de sorra escombrada pel vent el perfil d’una altra ciutat, el de Sabaudia —immersa en una mena de llum lacunar grisa, per bé que envoltada d’una magnífica màquia mediterrània—, el mateix Pasolini reconeix la importància de l’existència d’aquesta possibilitat de reconfiguració del temps. D’aquesta manera em sembla que és possible entendre l’estupor meravellat d’aquestes paraules seves en què la dimensió estètica i la dimensió política s’entrellacen en un tot:

“Com hem rigut nosaltres els intel·lectuals sobre l’arquitectura del règim feixista, sobre les ciutats com Sabaudia. En canvi, ara, observant aquesta ciutat, experimentem una sensació absoluta-

ment inesperada. La seva arquitectura no té res d'irreal, de ridícul. El pas dels anys ha fet que aquesta arquitectura de caràcter feixista adquireixi un caràcter, diguem-ne, entre metafísic i realista. Metafísic, en el sentit autènticament europeu de la paraula, que recorda certes pintures metafísiques de De Chirico. I realista perquè, fins i tot vista des de lluny, es nota que la ciutat està feta, com es diu una mica retòricament, a la mida de l'home. Se sent que dins hi ha famílies constituïdes amb tota normalitat, persones humanes, éssers vius, complets, sencers, plens, en la seva humilitat. Com ens expliquem un fet simple que té un punt de miraculós? Una ciutat ridícula, feixista, de sobte ens sembla encantadora [...]”.

Si, en la manera com Pasolini observa Orte al començament del documental, reconeixem un cànon precís, el de la gran pintura paisatgística del Renaixement nord-europeu —i no és casual que ell mateix en faci l'enquadrament rere la càmera—, al final, alguna cosa canvia i, tot i mantenir encara una referència pictòrica (Giorgio De Chirico), deixa emergir la sensació de ser en el paisatge, de qui per un moment encara és capaç de meravellar-se del (seu) món tal com és, de *re-conèixer-lo* per allò que és en aquell moment: un cop abandonada la càmera, i la definició de l'enquadrament, Pasolini esdevé part de la imatge, com també esdevé part del paisatge; la distància que abans el separava del paisatge s'anul·la sobtadament, la mirada es fa més íntima i deixa entreveure l'empatia i la familiaritat amb el lloc, la veu canvia de registre.

Com cal interpretar, doncs, la diferència que es percep entre aquesta última manera de posar-se davant del paisatge i l'actitud indignada i ofesa de les seqüències de l'inici de *Pasolini e... la forma della città*? Què és el que fa Sabaudia encantadora als ulls sorpresos de Pasolini?

Tot i haver estat fundada pel règim feixista (el 1934), argumenta Pasolini portant-nos amb la paraula cap al clímax de la seva denúncia, Sabaudia és feixista només en alguns dels seus aspectes externs, perquè en realitat és el producte “de la Itàlia provincial, rústica, paleoindustrial”. En aquest sentit, la ciutat esdevé per a ell, també gràcies al seu aspecte actualment encantador, la prova del fracàs del feixisme, incapaç de “cisellar, ni tan sols de ratllar superficialment” aquella realitat que només va “dominar tirànicament”. D’altra banda, encara evocant les seqüències inicials d’Orte, el problema és que allò que no va poder fer el feixisme ho ha pogut fer — en un “règim democràtic” i “tan ràpidament que potser no ens n’hem adonat” — el poder actual, el de la societat de consum. I ara, conclou Pasolini abans d’allunyar-se cap al mar, “en despertar-nos, potser, d’aquest malson i mirant al voltant nostre, ens adonem que ja no hi ha res a fer”.⁷

D’altra banda, però, en l’estupor que aclapara Pasolini, sembla que resplendeix, com en un últim raig de confiança, una altra opció per bé que fràgil. La possibilitat que, en un cert temps —és “el pas dels anys”, ens diu Pasolini; és “per l’efecte del temps”, llegim en una citació sobre el pintoresc (Price, 1810) recollida per Smithson (1996: p. 159)—, també aquell element estrany si no declaradament immund —tant si adopta la forma de l’edifici d’Orte com la de l’origen feixista de Sabaudia— pugui ser vist amb uns altres ulls i ajudar-nos a donar un sentit a la nostra existència al món. Que pugui, aquesta és la hipòtesi, esdevenir finalment paisatge.

⁷ A propòsit d’un article famós sobre la desaparició de les cuques de llum (Pasolini, 2001), Georges Didi-Huberman es preguntava “[...] per què Pasolini s’equivoca tan desesperadament i radicalitza així la pròpia desesperació?”. La pregunta és especialment punyent, continua el filòsof francès, perquè “no són les cuques de llum el que s’ha destruït, sinó més aviat alguna cosa central en el desig de veure —en el desig en general, per tant en l’esperança política— de Pasolini”. Això també val per a nosaltres. Si no volem renunciar al desig de veure en la foscor la resplendor de qualsevol forma possible “per al nostre propi futur”, hem d’assumir el fet que “en la nostra manera d’imaginar rau fonamentalment una condició per a la nostra manera de fer política. La imaginació és política, cal tenir-ho present” (Didi-Huberman, 2009: p. 50-51).

La paraula *paisatge*, ho sabem, té la particularitat de remetre alhora tant a la *cosa* (entesa com a realitat física construïda i experimentada per l'individu) com a la *imatge de la cosa* (entesa com a experiència sensible), al món però també a la seva *representació*⁸ o, traduït en termes lingüístics, “al significat i al significant, i de tal manera que no es pot distingir l'un de l'altre” (Farinelli, 1992: p. 206). Per tant, dir *paisatge* significa trobar-se atrapat en aquesta ambivalència, i en l'existència inevitable de la tensió que s'estableix entre llegir el món, allà fora, i posar el món en imatge. Tot i la manca d'unitat d'estil de la versió definitiva (i al marge del fet que hagi estat més o menys volguda), és possible llegir *Pasolini e... la forma della città* com un exemple de com la paraula *paisatge* “pot mostrar, depenent del context, una cara o l'altra i, d'aquesta manera, captar [...] la innata bifacialitat del món, la seva duplicitat ambigua” (Farinelli, 1992: p. 206).

L'interès del paisatge com a perspectiva per pensar l'urbà no consisteix, doncs, en el fet de prioritzar una de les seves cares, sinó més aviat en el reconeixement del potencial determinat pel camp de forces existents entre si, perquè en el continu anar i venir entre l'una i l'altra es constitueix, i es construeix, la nostra experiència de la realitat del món. Altrament dit, només reconeixent-ne la dimensió irreductiblement dialèctica —o la seva *trajectivité*, per fer servir un concepte anàleg apreciat per Augustin Berque—, es pot entendre el paisatge com l'expressió de la nostra relació amb el món i el podem convertir en el punt de partida, potser realment el més concret i valuós de què disposem avui dia, per tal que una societat pugui emprendre el llarg i feixuc trajecte necessari per repensar-se a si mateixa.

⁸ Històricament els termes s'haurien d'invertir, atesa la preeminència general de l'experiència estètica del paisatge respecte al seu coneixement científic.

Contratemp

Per poder fer això cal, però, fer encara un altre pas en la direcció d'una comprensió més profunda d'aquella vertiginosa dissonància que subsisteix —tant en el pla individual com en el col·lectiu— entre l'acció dels desigs, dels records i de les representacions que regeixen el nostre habitat en el món, i el temps, i els contratemp, que són transformacions materials connectades a aquest mateix habitat. Aquesta és una de les indicacions valuoses que podem extreure de l'exemple de Pasolini i d'aquell element molest que s'introdueix amb violència en la visió elevada, religiosa, que Pasolini té del món.

Així doncs, tenint en compte que la velocitat amb què es transforma un paisatge és diferent —i en general superior— a la velocitat amb què es transformen les imatges (l'imaginari) que l'acompanyen dintre nostre, com definim la diferència entre el que imaginem del món i el món en què després, individualment o col·lectiva, vivim, el món que construïm i expliquem? Quins són els efectes relacionats amb el manteniment social —més o menys conscient— de la recognoscibilitat d'un món, és a dir, d'esquemes de la percepció sedimentats? Com es pot treballar per una altra manera d'“organitzar la visibilitat” (Besse, 2003) del món i la recognoscibilitat de les imatges que ja acompanyen i plasmen aquesta realitat? I encara més, com es pot restituir una experiència del món que intenti ser contemporània a nosaltres com a observadors i sigui capaç de testimoniar-lo pel que és, i no pas pel que imaginem que ha estat o voldríem que fos? La qüestió és fonamental. No es tracta, efectivament, de l'aspiració insostenible a una presumpta objectivitat documental de la imatge, sinó més aviat de l'intent contrari de cercar una imatge a partir de la qual sigui possible instal·lar “una consciència de realitat” perquè, subratlla Jean-Marc Besse, “aquesta imaginació intencional, que apunta cap a la realitat, constitueix i anima més en profunditat l'esperit geogràfic” (Besse, 2003: p. 11).

Banlieue

Per presentar un exemple concret de dissonància, tornem a canviar de lloc i d'escala i ens adrecem finalment cap a la gran ciutat moderna i la seva perifèria, o més precisament, la seva *banlieue*. Ens desplaçem, efectivament, a La Courneuve, un municipi al nord-est de París situat una mica més enllà del *boulevard périphérique* que constitueix la versió moderna de les antigues fortificacions de la ciutat. El barri dels 4.000 Sud⁹ a La Courneuve és un exemple dels conjunts de blocs d'habitatges coneguts com *grands ensembles* i construïts a França després de la Segona Guerra Mundial, i en concret entre mitjan anys cinquanta i principis dels anys setanta del segle xx, basant-se en les polítiques d'habitatge de l'època que es coneix com a Trente Glorieuses (1945-1975). Són anys de profundes transformacions demogràfiques i socials, d'un fort creixement econòmic i d'una intensa immigració per tot el país (s'estava en plena descolonització, mentre a l'interior del país la població abandonava el camp per concentrar-se en aglomeracions urbanes), i la regió parisenca en particular estava immersa en una important reordenació urbana (el *périphérique*, precisament, però també l'operació Italic 13)¹⁰ i administrativa, i amb el problema de com es podien reubicar els milers de persones que vivien en els nombrosos *bidonvilles* (barris de barraques) sorgits mentrestant als límits de la ciutat.

Construït al començament dels anys seixanta, el barri dels 4.000 Sud es va identificar, per part de la retòrica oficial, igual que d'altres *grands ensembles* d'aquells anys, amb “un món nou, sinònim de modernitat”: com la nau espacial sobre la ciutat que figurava en aquella època en un dels car-

⁹ El nom li ve del nombre d'habitatges previst inicialment, i en gran part concentrats en set grans blocs de 15 pisos d'alçària.

¹⁰ Es tracta d'una important intervenció urbanística duta a terme en aquells anys al districte XIII de París, amb la finalitat de reorganitzar, seguint els preceptes de Le Corbusier i de la Carta d'Atenes, els barris que envolten l'avinguda d'Italie.

tells de les obres. Un barri modèlic, aparador d'ideals socials i de justícia, però que, al cap de menys d'una dècada de la seva construcció, ja es començava a convertir, en un procés d'erosió¹¹ cada vegada més ràpid —en els edificis, en les condicions socioeconòmiques dels habitants, en la qualitat de vida del barri i, també, en la descripció que en feien els mitjans—, en una de les *banlieues* franceses més estigmatitzades. Dir “La Courneuve” és encara avui dia dir *banlieue*: un tòpic, sens dubte.

Així, a l'encant inicial que per a molts habitants comportava un sentiment d'orgull lligat a la realització del somni modern d'un apartament gran, confortable i lluminós —“aquí ho teníem tot. Tot, tot, tot!”, explica una dona gran veïna del barri—, segueix una llarga davallada de desencant profund, alimentat per les moltes promeses que mentrestant quedaven a l'aire entre els múltiples projectes de renovació i la seva realització efectiva (i parcial): perquè, subratlla amb una lucidesa amarga un altre veí, “el que fan, la intenció que els mou, en realitat, no és per a nosaltres [...]” (Biase, 2009).

El Laboratori d'Arquitectura i Antropologia de l'Escola Nacional Superior d'Arquitectura de Paris-La Villette està duent a terme des de fa més de cinc anys un important projecte de recerca¹² al barri dels 4.000 Sud de La Courneuve que ofereix algunes pautes concretes per esbossar una resposta parcial a la pregunta formulada al començament: com es pot comprendre —és a dir, *prendre en comú*— la perifèria avui dia?¹³

11 Erosió que es manifesta “lenta i imperceptible [...] caracteritzada per una lenta disgregació, una privació de les petites coses anodines i no mediàtiques a les quals, i en això rau la violència, la gent s'acostuma” (Biase, 2012).

12 Una part dels resultats de la recerca *Le réehenchancements de La Courneuve* (2006-2009) es pot consultar al lloc web <http://www.laa-courneuve.net/>. L'equip que hi ha treballat, coordinat per Alesia de Biase, també està format per Benoîte Decup-Pannier, Valérie Foucher-Dufoix, Alain Guez, Sandra Parvu i Cristina Rossi.

13 En l'actual context políticoeconòmic, i en ple debat sobre el futur metropolità de la capital francesa, el verb *comprendre* adquireix aquí un significat encara més profund, atesa la centralitat que té la qüestió de la *banlieue* en el marc de Le Grand Paris. Vegeu: <http://observatoiregrandparis.wordpress.com/>.

Davant la vertiginosa dissonància dels discursos pronunciats en moments diferents sobre el barri dels 4.000 Sud —per part d’urbanistes, arquitectes, sociòlegs, antropòlegs, politòlegs i polítics, periodistes, artistes, etc.—, l’equip de recerca ha demostrat fins a quin punt les mirades d’uns i altres dialogaven poc entre si. En aquest sentit, ha estat revelador, per exemple, el fet d’anar comprovant que l’enquesta etnogràfica detectava la dificultat, fins i tot a estones la impossibilitat, d’atribuir per part de les diverses veus el mateix nom als mateixos llocs. El resultat d’aquesta mena d’autisme generalitzat és una història fragmentada en què cadascú creu fermament que entén la persona amb qui parla, mentre que en realitat només està alimentant i reiterant tota mena de malentesos i incomprendensions. Els aldarulls que, a la tardor del 2005, van donar a conèixer al món les *banlieues* parisenques van demostrar novament fins a quin punt l’absència d’una història compartida entre la ciutat i una part¹⁴ del seu entorn constitueix un dels elements clau per reiterar l’efecte pervers de la dicotomia originària “nosaltres/ells”: “Per què destrueixen i cremen el que hem fet per a ells?”.

L’objectiu de la recerca no era construir una memòria comuna del barri dels 4.000 Sud. Es tractava més aviat de provar de disposar —en el sentit brechtia a què feia referència a l’inici del capítol— els diversos punts de vista dels actors presents (polítics, arquitectes, urbanistes, paisatgistes, habitants) posant-los els uns al costat dels altres en l’evolució de la història del lloc i, d’aquesta manera, fer emergir —*des de l’interior* aquest cop, reformulant el discurs normatiu *des de fora*— les diferències, les contradiccions, la pluralitat de les lògiques aplicades al barri, però també les emergències i l’amor no expressat que sentien els que participaven en la seva

¹⁴ El que es coneix com a *banlieue* no constitueix evidentment un conjunt homogeni, sinó que hi ha diferències considerables entre les seves diverses parts pel que fa a la renda *per capita*, la taxa d’atur, la presència d’habitatges de protecció oficial (*habitations à loyer modéré* o HLM), la connexió al sistema de transports públics, etc.

co-construcció (Biase, 2009). En aquesta presa de posició empírica hi ha la voluntat de trobar una manera d'intentar *tornar al present*, en el sentit de fer reaparèixer en l'actualitat el relat dels 4.000 Sud de La Courneuve. Tornar al present, per tant, per mirar de tornar a donar espai-temps a la controvertida complexitat d'aquest lloc¹⁵ i d'aquesta manera reactivar una dimensió dialèctica altrament esclerotitzada en l'estigma i per l'estigma (que és, ho sabem, una marca impresa, imposada) que acompanya els fets del barri.

Esdevenir?

Encís. Desencís. I ara? Potser el nou *encís* (*réenchantement*) teoritzat pel títol de la recerca sobre els 4.000 Sud (*Le réenchantement de La Courneuve*)? Si ens fixem en el significat de la paraula, la conseqüència última d'un encís condueix sempre i en tot cas a una condició d'immobilitat més o menys passatgera, ja sigui per l'efecte d'una fórmula màgica qualsevol o bé com a resultat de l'estat de fantasia induït per un estupor momentani. No hi ha res de menys dialèctic.

Però, com he sostingut a l'inici, cada vegada que es dona un títol anticipadament, abans i tot de saber on s'anirà a parar realment, queda oberta la possibilitat d'acabar d'una manera diferent. Malgrat el seu títol *encisador*, la recerca sobre els 4.000 Sud de La Courneuve té el mèrit d'indicar una via metodològica: tornar a agafar les peces i, després de separar-les i

¹⁵ Resituant, a més, l'experiència dels 4.000 Sud de La Courneuve també en el context de la història i la geografia més generals de les teories urbanístiques en discussió a l'època de la seva construcció i en les successives hipòtesis de rehabilitació. Només un exemple: el mateix any —el 1972— en què a Saint Louis, Missouri (EUA), es declarava la mort de l'arquitectura moderna (Jencs) enderrocant amb dinamita una part dels edificis del *grand ensemble* de Pruitt-Igoe, la gent que vivia a La Courneuve es feia fotografiar orgullosa davant dels edificis.

desmuntar-les, relligar-les un altre cop, posar-les novament una al costat de l'altra, en un nou muntatge —com un muntador que treballa les imatges— per tal que es pugui obrir un espai i un temps que ens permeti captar alguna cosa que fins ara no havíem percebut clarament. El risc, si no, és de tornar a quedar encisats davant d'aquell anunci (*ban*) que fins a quatre vegades ha promès burlescament “un nou futur” per a La Courneuve (*ban-lieue*) abans de desplomar-se al terra i desaparèixer en pocs segons gràcies a algunes tones de dinamita a l'edifici on estava fixat.¹⁶ Una manera estranya d'articular un discurs.

Perquè el problema de la perifèria, si més no d'aquesta perifèria a què he fet referència breument, és en el fons un altre: “Hem de recol·locar aquests barris a la ciutat”, diu Bernard Barre, cap de l'oficina d'urbanisme de l'Ajuntament de La Courneuve en un període clau¹⁷ en la història dels 4.000 Sud. I afegeix: “Aquests barris no són un problema d'urbanisme, ni d'arquitectura, són un problema polític i social” (Biase, 2009).

Ja a mitjan anys vuitanta del segle xx, Lefebvre subratllava que “una ideologia persistent redueix els problemes urbans a qüestions locals. En canvi, són sempre, i encara més avui dia, qüestions polítiques, és a dir, generals (nacionals), i concerneixen la producció i la gestió de l'espai. Això inclou, implícitament o no, una concepció de l'espai i una estratègia” (Lefebvre, 1986: p. 172). I seguidament conclouia que: “les formes duren més que els continguts i resisteixen al temps, encara que es dissolguin i s'acabin —com tot al món! L'urbà, la forma actual de la simultaneïtat, de la concen-

¹⁶ L'enderroc dels blocs construïts 30 anys abans, en el marc d'un programa de renovació urbana que tenia com a objectiu fer front als problemes de degradació del barri, va començar el 1986 (Debussy) i va continuar els anys 2000 (Renoir), 2004 (Pressov i Ravel); el procés havia d'acabar el 2011 (Balzac). La resposta a la degradació, a partir de mitjan anys vuitanta, passa per un llarg i difícil procés de renovació urbana centrat essencialment en un intens programa de demolicions.

¹⁷ Al decenni de 1974-1985 s'inicia i es duu a terme el procés de devolució politicoadministratiu del barri dels 4.000 Sud per part del municipi de París, al qual pertanyien els terrenys on s'havien construït, al municipi de La Courneuve, que el 1984 en va esdevenir el propietari amb caràcter general.

tració, de la unitat, ens interroga tant sobre la forma com sobre el contingut” (Lefebvre, 1986: p. 173). Aquesta és avui la dificultat, el repte, i no tan sols pel que fa a la perifèria: entendre com i on posar-se per tal que sigui possible interrogar dialècticament forma i contingut.

Perquè, si més no en el context parisenc en plena embriaguesa metropolitana —la fórmula màgica és avui Le Grand Paris—, el problema als 4.000 Sud de La Courneuve ja es percep amb claredat com explica Tahar, animador del barri: “La meva principal inquietud és veure persones que no poden pagar un lloguer i avui viuen aquí i demà estaran obligades a anar a viure més lluny. Jo, que treballo i visc a La Courneuve, cobro per exemple un salari de 800 euros que no em permet pagar un lloguer als pisos nous... Em podré quedar a viure aquí si continuen pujant els preus?” (Biase, 2009).

Referències bibliogràfiques

BENJAMIN, Walter (2002). *I “passages” di Parigi*. Torí: Einaudi.

BERQUE, Augustin (1996). *Être humains sur la terre*. París: Gallimard.

BESSE, Jean-Marc (2003). *Face su monde. Atlas, jardins, géoramas*. París: Desclée de Brouwer.

BIASE, Alessia de (dir.) (2009). *Le rééchantonnements de La Courneuve*. París: École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris La Villette, Laboratoire Architecture Anthropologie.

---(2012). “Pour une poétique du ‘faire avec’”, dins Augustin Berque; Alessia de Biase; Philippe Bonnin (eds.). *Donner lieu au monde: la poétique de l'habiter*. París: Donner Lieu.

BRECHT, Bertolt (1977-1979). *Diario de trabajo*. Buenos Aires: Nueva Visión. [Títol original *Arbeitsjournal* de 1938-1955].

BURKE, Edmund (1997). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello*. Madrid: Tecnos. [Títol original *Inquiry into the Origin of our ideas of the Sublime and the Beautiful* de 1757].

CHIESI, Roberto (2006). “La realtà violata. Annotazioni su Pasolini e... la forma della città (1973-74)”, *Libero, la rivista del documentario*, núm. 4. Disponible a: <http://www.fondazionebizzarri.org/rivista/rivista_04/R_Chiesi-la_realta_violata.pdf> [consulta: 04.03.2012].

DIDI-HUBERMAN, Georges (2000). *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. París: Éditions de Minuit.

---(2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*. Boadilla del Monte: A. Machado Libros.

--- (2009). *Survivance des lucioles*. Paris: Éditions de Minuit.

FARINELLI, Franco (1992). "L'arguzia del paesaggio", dins Franco Farinelli. *I segni del mondo*. Florència: La Nuova Italia, p. 201-210.

LEFEBVRE, Henri (1986). "L'urbain", dins Henri Lefebvre. *Le retour de la dialectique. 12 mots clefs*. Paris: Messidor, p. 159-176.

PASOLINI, Pier Paolo (2001). *Scritti corsari*. Milà: Garzanti.

PRICE, Uvedale (1810). *Three essays on the picturesque*. Londres: Printed for J. Mawman.

REYBAUD, Louis (1844). *Jerôme Paturot. À la recherche d'une position sociale*. Paris: Paulin. Disponible a: <<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-89480>> [consulta: 07.03.2012].

SMITHSON, Robert (2009). "Frederick Law Olmsted y el paisaje dialéctico", dins Iñaki Ábalos (ed.). *Naturaleza y artificio, el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 31-48. [Títol original "Frederick Law Olmsted and the dialectic landscape" de 1973].

ZANINI, Piero (2010). "Il tempo perturbante di uno sguardo", *Lo Squaderno*, núm. 16, p. 51-53. Disponible a: <<http://www.losquaderno.professionaldreamers.net/?cat=147>> [consulta: 29.02.2012].

ZANINI, Piero ; LÓPEZ, Luis (2007). *En-quête autour d'une frontière et de son architecture* [en línia]. <<http://www.laa.archi.fr/spip.php?rubrique49>> [consulta: 07.03.2012].