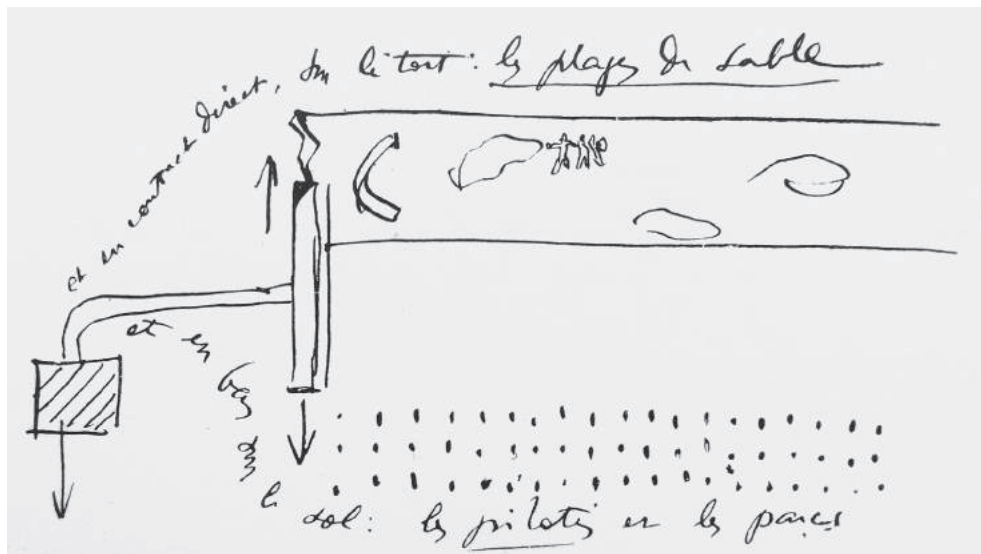


05 | De la “tabula rasa” al “terrain vague”. El vacío como comienzo From “tabula rasa” towards “terrain vague”. Emptiness as inception

_Silvia Colmenares



[2]

No hay relación más comprometida en arquitectura, que la que esta establece con el terreno sobre el que se asienta. Se trata de un compromiso mutuo sellado con la palabra gravedad. Pero el resultado de esta negociación permanente no es una cuestión de fuerza, sino más bien de visión.

Existe una mirada perdida, similar a la del muro ciego que nos atrapa en la distancia corta. Es la mirada panorámica que se dirige hacia el horizonte lejano. Su alcance es incierto y su grado de definición inversamente proporcional a la distancia que abarca. Más amplia y más abierta cuanto más plano es el paisaje sobre el que se extiende. Desierto y mar son sus lugares paradigmáticos. En sus reflexiones sobre “lo neutro”, Barthes incluye la figura del “panorama” vinculándola a un mundo sin interior donde no hay más que superficie, nada más que extensión. Y se refiere a la “inteligencia panorámica” como aquella que es capaz de “abolir la contradicción entre los detalles y el conjunto”. Por su capacidad de ver y comprender en un solo movimiento, el panorama representa “una contracción del tiempo hasta su abolición”.¹

Pero para que esta mirada horizontal se produzca, es necesario a su vez que nuestros pies se asienten sobre un plano nivelado. La condición de plataforma probablemente sea la primera y más básica operación de construcción del lugar que el hombre pueda imaginar. Un alisar el suelo casi inconsciente que, lejos de ser una condición dada, requiere en ocasiones de un gran esfuerzo. La cota cero es un requisito, pero también una conquista, que afirma y confirma que la vida es horizontal. La meseta, entendida como área de excepción, remanso de lo liso desde el que observar a salvo “el resto” de un accidentado mundo, rige la elección topográfica de la Acrópolis. De cualquier acrópolis. Esa meseta es también la primera condición para una disposición libre y sin anclajes de los edificios sobre el terreno.

Cuando a la caída de la tarde, después de un día de pretextos y un largo periodo de cuarentena frente al puerto del Pireo, Le Corbusier se decide por fin a subir a la plataforma de la Acrópolis [1] no puede evitar preguntarse si “esa obra de adaptación y apropiación se asienta sobre una idea generatriz”². La aparentemente azarosa relación entre los distintos templos, que Choisy había descrito como pintoresca, solo era posible gracias a la existencia de la propia plataforma. Esta cuestión aparecerá de nuevo en una de las escasas correcciones a la tercera edición de *Vers une architecture*, donde añade: “La Acrópolis sobre su roca y sus muros de contención es vista desde lejos como un bloque. Sus edificios se congregan bajo los efectos de su planta múltiple”³. Como ha señalado Jacques Lucan⁴, esta forma de referirse a la planificada convivencia de la diversidad por medio de una operación previa podría ser la más temprana formulación del principio de la planta libre. ¿Acaso no es la forma plana (*plat-forme*) una sustancial “artificialización” del terreno?

Resumen pág 13 | Bibliografía pág 20

Universidad Politécnica de Madrid.
Profesora Ayudante Doctor y Subdirectora de Investigación y Difusión del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAM.

Es miembro del Grupo de Investigación ARKRIT dedicado a la crítica de arquitectura. Su tesis doctoral “Ni lo uno ni lo otro: posibilidad de lo Neutro en arquitectura” obtuvo la 1ª mención en el XI Concurso Arquia Tesis 2017. Ha sido responsable de la Coordinación General y Dirección de las tres ediciones del congreso Critic|all: International Conference on Architectural Design and Criticism y editora de sus publicaciones asociadas.

Co-dirige la oficina Colmenares Vilata Arquitectos, cuyo trabajo ha sido reconocido entre otros con el Premio García Mercadal y el Premio Ricardo Magdalena.

silvia.colmenares@upm.es

Palabras clave

Vivienda informal, asentamiento informal, vivienda autoconstruida, estudio longitudinal, clasificación Territory, neutral, emptiness, tabula rasa, terrain vague

Método de financiación

Financiación propia

¹ BARTHES, Roland. *Lo Neutro. Curso del Collage de France* (1978), México: Siglo XXI Editores, 2004, pp. 223-225. En una de las notas al pie encontramos una definición de “panorama” dada por el propio Barthes en otro de sus textos: “es un objeto a la vez intelectual y feliz: libera al cuerpo en el preciso momento en que le da la ilusión de “comprender” el campo que abarca su mirada.” Ver: BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona: Kairón, 1978, p. 60.

² “L’Acropole qui est une œuvre d’adaptation, d’appropriation est-elle construite sur une idée génératrice? – Plan... etc. Se renseigner.” LE CORBUSIER. *Carnets* – Volume I, 1914-1948. Paris: Electa, 1981, *Carnet A2-1915*.

[1]



³ "L'Acropole sur son rocher et ses murs de soutènement et vue de loin, d'un bloc. Ses édifices se massent dans l'incidence de leur plan multiple" (énfasis añadido). LE CORBUSIER. *Vers une architecture* (1924), según cita de LUCAN, Jacques. *Composition, non-composition architecture et théories XIXe-XXe siècles*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009, p. 362.

⁴ "En 1928, donc, la question d'une "idée génératrice" selon laquelle serait conçue l'Acropole ne cesse d'obséder Le Corbusier. Et dire que "ses édifices se massent dans l'incidence de leur plan multiple", n'est-ce pas donner une autre description d'irrégularité, du désordre apparent, et introduire la problématique du plan libre?". *Ibid.* p. 362.

⁵ "Le terrain plat est le terrain idéal". LE CORBUSIER. *Urbanisme*, Paris: Crès, 1924, p. 158.

⁶ "Pour bâtir des maisons, il faut des terrains. Ces terrains sont-ils naturels? Pas du tout : ils sont immédiatement artificialisés. Ceci signifie que le sol naturel est limité à une seule fonction: encaisser les charges, le poids de la construction (loi de la pesanteur). Ceci fait, on dit "au revoir" au terrain naturel, car il est l'ennemi de l'homme". LE CORBUSIER. *La Ville Radieuse* (1933), Paris: Vincent, Fréal & Cie, 1964, p. 55.

⁷ "Il n'y a plus de devant de maison, ni de derrière de maison; la maison est au-dessus!" LE CORBUSIER. *Œuvre Complète 1910-29*, Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 1929. [Ed. consultada: 1995, p. 132.]

Para Le Corbusier, el terreno plano es el terreno ideal ⁵. Es por tanto la situación de partida que debe ser reproducida artificialmente. No en vano la superposición de forjados liberados de responsabilidad mecánica por vía de la planta libre recibe, dentro de su discurso teórico, el nombre de terrenos artificiales. En oposición, el papel del terreno natural se limita a una sola función: soportar las cargas. Una vez hecha esta distinción "decimos adiós al terreno natural" ⁶. Y los encargados de esta "despedida" son los *pilotis*. De esta forma, el terreno real queda reducido a un mero plano de referencia, pero un plano generalizado que se extiende indefinidamente. Al tiempo que se neutraliza cualquier efecto que este pudiera ejercer sobre el objeto, se garantiza también su continuidad y su valor como fondo extensivo. Los *pilotis* neutralizan además cualquier posible orientación del objeto: "ya no hay ni un delante ni un detrás" ⁷, no hay frente y espalda, solo arriba o abajo, un estar lejos o cerca del terreno.

La discontinuidad urbana queda definitivamente abolida mediante el desdoble del terreno en dos formas ilimitadas del plano horizontal, el parque y la playa, dos campos, dos paisajes panorámicos, que se reclaman como territorio de lo común [2].

Tabula rasa

A menudo el término *tabula rasa* ha sido empleado en arquitectura para referirse a una actitud frente a lo existente que promueve la vuelta a un supuesto estado inicial, donde todo está aún por hacer, como paso previo ineludible para la consecución de lo que ha de venir. Sabemos que el sintagma, que en latín (*rasum tabulae*) designaba una tablilla encerada aún sin inscribir, fue elegido por John Locke como imagen de la mente humana en el momento de nacer. No era ni mucho menos el primero en hacerlo. Aristóteles ya lo empleaba en *De Anima*. Pero mientras el filósofo griego lo vinculaba a un estado de potencialidad pura característico del pensamiento en cualquiera de sus etapas, el filósofo empirista lo asociaba a un estado vacío, informe aún, en el que todo conocimiento es dependiente de la experiencia.

La ambigüedad de la metáfora representada por la *tabula rasa*, vinculada tanto a la idea de ausencia como a la de libertad, ha contribuido a su polisemia. Esta es la razón por la que, en términos arquitectónicos, la figura se refiere generalmente a una acción más bien de "borrado" con la que se pretende hacer sitio a algo nuevo.

En este contexto, sin duda el plan que Le Corbusier propusiera para París en 1933 es el responsable de la identificación de las ideas urbanísticas del Movimiento Moderno con la condición de *tabula rasa*. Partiendo de una situación genérica, un lugar cualquiera, el problema de la organización de la ciudad es abordado en una primera propuesta de 1922 con el proyecto de "la Ville contemporaine de 3 millions d'habitants". Allí, un plano horizontal de extensión ilimitada es el soporte de sus ideas. Pero rápidamente la teoría representada por este "modelo ideal" es

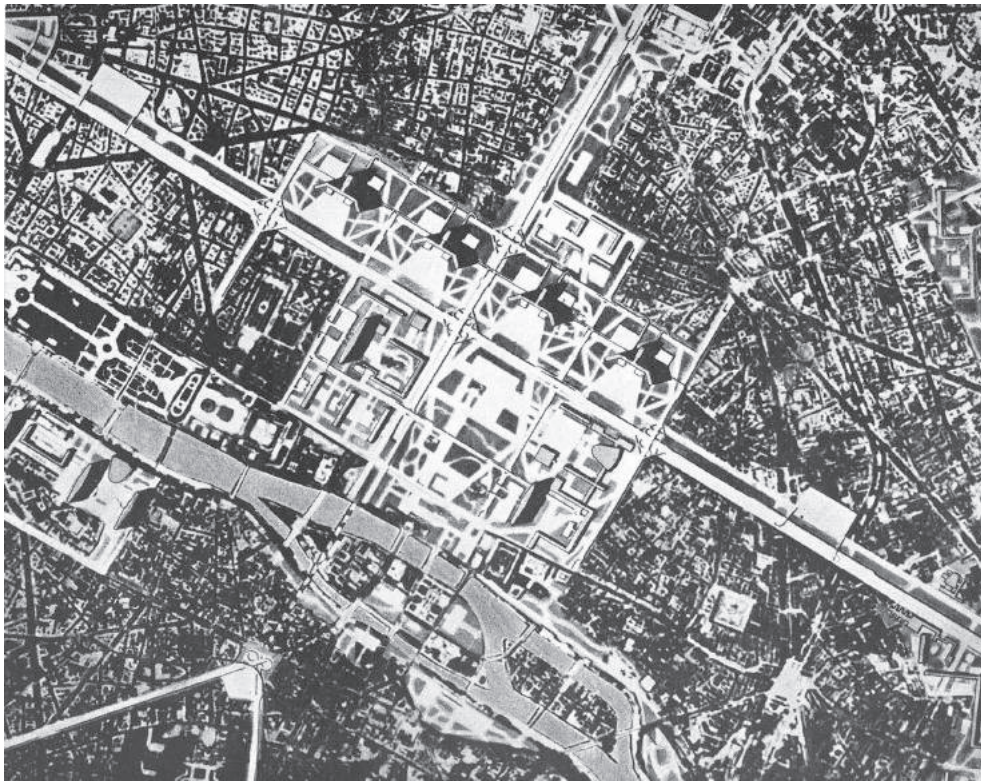
[3]



[1] Charles-Édouard Jeanneret. *Vue de l'Acropole d'Athènes*, 1911. (Fuente: FLC Drawing 2454) © FLC / VEGAP, 2019.

[2] Le Corbusier. *La Ville radieuse: éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*. Paris: Vincent, Fréal, 1933 (detalle de un dibujo en p. 37). En el texto puede leerse: "y debajo, sobre el suelo, los *pilotis* y los parques", "y en contacto directo, sobre el techo: las playas de arena." © FLC / VEGAP, 2019.

[3] Le Corbusier. *Plan Voisin*. Paris. 1925 (Fuente: *Œuvre Complète*) © FLC / VEGAP, 2019.



[4]

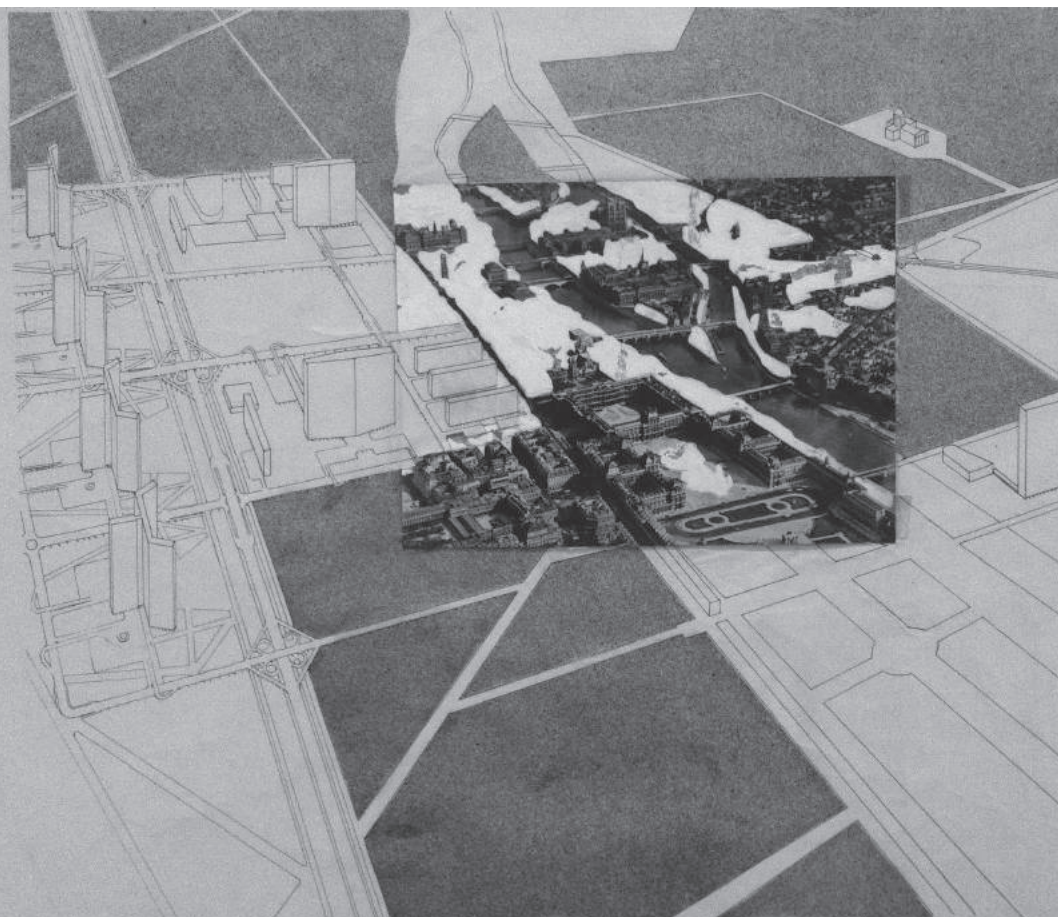
[4] Le Corbusier. Plan para París. 1937 (Fuente: *Œuvre Complète*) © FLC / VEGAP, 2019.

[5] Le Corbusier. Plan para París. 1937. Perspectiva aérea. (Fuente: *Œuvre Complète*) © FLC / VEGAP, 2019.

[6] OMA. Rem Koolhaas. *Mission Grand Axe* La Défense. París. 1991. Secuencia temporal de liberación de suelo. (Fuente: *S, M, L, XL*) © OMA

trasladada a la situación concreta del caso de París. Si comparamos la primera versión de 1925 [3] expuesta en el pabellón de *L'Esprit Nouveau* con la que será su propuesta más elaborada de 1937 [4], es fácil advertir las diferencias tipológicas en las edificaciones. El “rascacielos cruciforme” pasa a ser el “rascacielos cartesiano” y los “inmuebles-villa” localizados junto a ellos han sido sustituidos por variaciones de la “unidad de habitación” y trasladados fuera de la *cit  d'affaires*. Pero más allá de esta evolución en los tipos es posible detectar un aumento considerable de la cantidad de superficie libre, o tal vez sería mejor decir liberada. El aumento del color blanco entre los edificios delata este af n.

[5]



⁸ El croquis con la anotación "Chandigarh / naissance d'une capitale / 3 mars 51" proviene del carnet Nivola I (FLC W1.8.81) y reaparece ilustrando la introducción "Chandigarh: la naissance de la nouvelle capitale du Punjab (Indes) 1950", con el comentario "Le terrain était vide..." en: *LE CORBUSIER. Œuvre complète 1946-52*, W. Boesiger, Zurich: ed. Girsberger, 1953, p. 113.

⁹ El término "regionalismo crítico" acuñado inicialmente por Alexandre Tzonis y Liane Lefevre, obtiene soporte teórico a través de los escritos de Kenneth Frampton. Una segunda versión de su artículo de 1983 "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance", publicado un año más tarde en *Casabella*, transformó su título en: "Anti-tabula Rasa: verso un regionalismo crítico". Allí puede leerse: "Parece evidente que la tendencia de la modernización hacia la *tabula rasa* favorece un uso óptimo de equipos de nivelación del terreno: un terreno totalmente plano se considera como la matriz más económica sobre la que basar la racionalidad constructiva. Nos encontramos aquí, en términos concretos, con esta oposición fundamental entre civilización universal y cultura autóctona. La destrucción de la topografía irregular y su sustitución por un solar llano es un claro gesto tecnocrático que aspira a una condición de absoluto no-lugar." (Trad. del italiano. *Casabella* n° 500, marzo 1984, p. 24.)

¹⁰ TAFURI, Manfredo. "Per una critica dell'ideologia architettonica", *Contropiano* 1, enero-abril 1969. [Ed. en castellano consultada: "Por una crítica de la ideología arquitectónica" en TAFURI, Manfredo. *De la vanguardia a la metrópoli: Crítica radical a la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1972, pp. 35 y 69.]

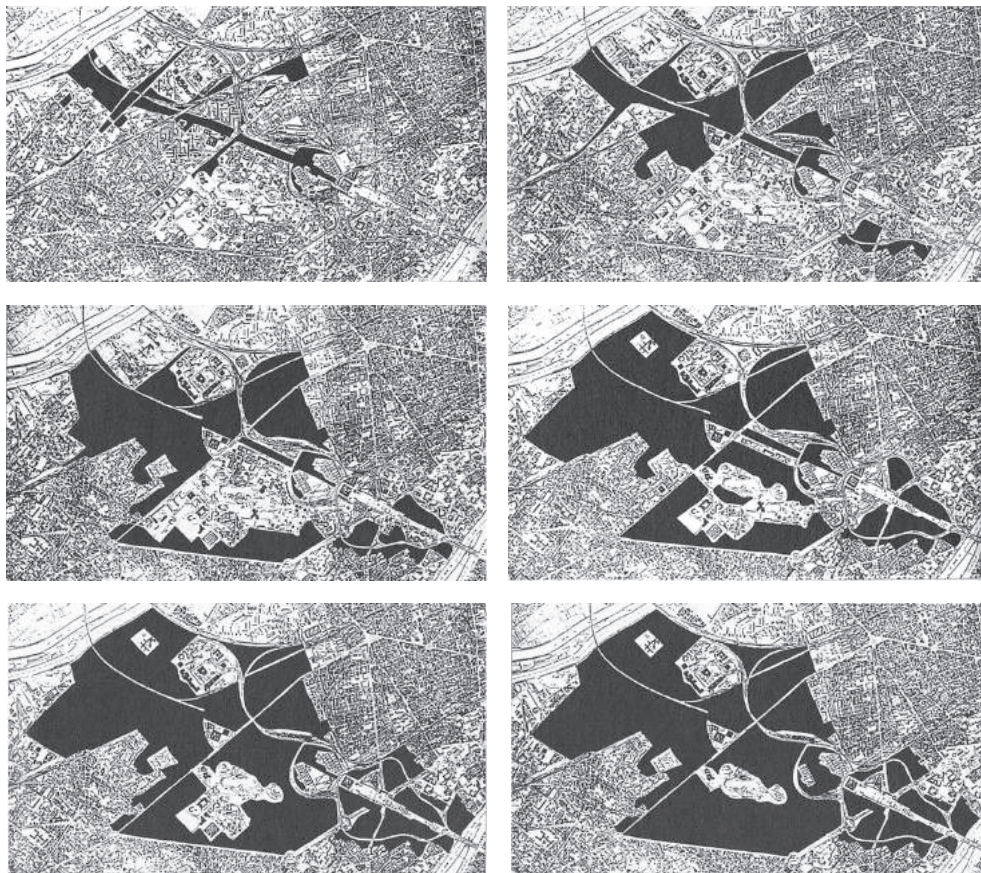
¹¹ KOOLHAAS, Rem. "Tabula Rasa Revisited", *S, M, L, XL: Small, Medium, Large, Extra-Large*, New York: Monacelli Press, 1995. "And everything else is plankton - the typical accumulation of undeniably inferior buildings built between the fifties and the nineties that forms the index of 20th-century architecture." p.1.096. "The process of erasure could be spread over time in a surreptitious way - an invisible reality. We could gradually scrape whole areas of texture off the map and in 25 years the entire area would be available." pp. 1.109-12.

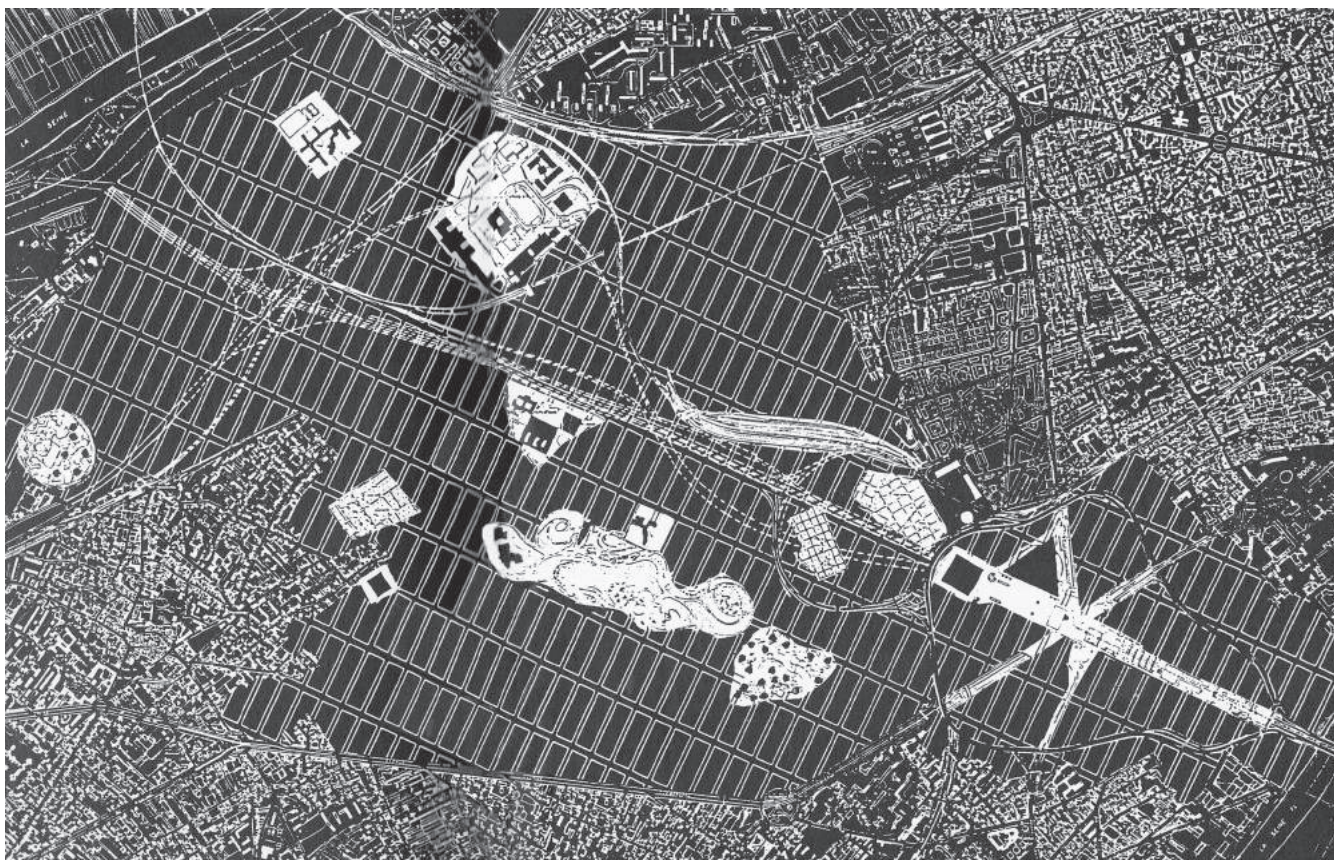
¿Cómo hacer compatible el modelo con el caso? La solución pasa necesariamente por una operación de limpieza selectiva. En un disimulado intento de integración, Le Corbusier produce un fotomontaje revelador [5]. La nueva ciudad proyectada/dibujada convive con la ciudad existente/fotografiada. El "pegamento" que hace posible este contacto es una sustancia blanca, densa, tan opaca que cubre parcialmente la imagen. Estas manchas inciertas pueden ser interpretadas como suelo disponible o como vegetación en la misma medida. Su indefinición es solo el síntoma de un contagio: el "virus" de la modernidad ha saltado a la otra orilla del Sena.

Se ha afirmado muchas veces que los planes que Le Corbusier ideara para París, y para tantas otras ciudades, son solo la demostración de la falta de equilibrio entre su capacidad como arquitecto y su competencia como urbanista. Pero cabe preguntarse si no será esta una falsa disyuntiva fabricada por una comunidad de arquitectos que a pesar de aceptar y preferir un origen *ex novo* para toda construcción, no estaba preparada aún para asumir sus consecuencias a gran escala. Lo que resulta aceptable en Chandigarh, donde por fin "el terreno estaba vacío" ⁸, no puede ser tolerado por la metrópolis europea. Muchas voces se alzaron en contra de esta deslocalización intencionada del objeto y la siguiente generación dejó claro que la teórica ciudad zonificada debía dejar paso a una mayor integración de funciones y escalas, aunque sin renunciar del todo a la idea de plan. Pero tal vez fuera el llamado "regionalismo crítico" el que, ya a principios de los años 80, más claramente se opuso al aplanamiento del terreno como operación universal de carácter tecnocrático ⁹. Igualmente, el impulso otorgado al concepto de *locus* por parte de Aldo Rossi no puede ser entendido sino como respuesta reactiva al de *tabula rasa*. La arquitectura concebida como artefacto urbano se transforma así en instrumento concreto y preciso frente al planeamiento científico-positivista.

Pero si avanzamos en el tiempo, hasta 1991, comprobaremos que el viejo anhelo de "empezar de nuevo" no ha sido nunca realmente abandonado, porque es consustancial a lo que Tafuri denomina la "ideología del plan" ¹⁰. Cuando Rem Koolhaas se enfrenta al proyecto de ampliación de La Défense, no puede evitar desear que aquella zona inundada de lo que considera "plankton" estuviese en realidad vacía. Sin embargo, su estrategia para revertir esta situación es más astuta, puesto que plantea una eliminación progresiva de la edificación con un horizonte de 25 años ¹¹. Un archipiélago de manchas, esta vez negras, se extiende por el tejido urbano hasta tocarse y conformar un espacio disponible continuo [6] [7]. Crecen como lo haría un fluido subiendo de nivel. Una vez adquirida nuevamente la condición de superficie disponible, ¿cuál será ahora el modelo a seguir? En un alarde de eclecticismo, el proyecto tantea todo un catálogo de texturas alternativas como justificación ficticia de la propuesta final, que será, una vez más, la retícula de Manhattan como instrumento de orden.

[6]





[7]

Han pasado más de siete décadas desde que Hilberseimer contestara a Le Corbusier con su ciudad vertical ¹², proponiendo la hibridación de funciones bajo el gobierno de la malla regular característica del urbanismo colonial adoptada por el pragmatismo americano, pero la solución sigue siendo la misma. Tal vez no pueda ser de otra forma. Como bien había señalado ya el propio Tafuri, este sistema que “articula al máximo los elementos secundarios que la configuran, manteniendo rígidas las leyes que como conjunto la rigen” ¹³ es la perfecta expresión de la ética liberal que sustenta al capitalismo. Si el sistema no ha cambiado, ¿por qué tendría que hacerlo el modelo urbano? Los propios autores de la propuesta para la extensión del *Grand Axe* admiten que el proyecto es un “modesto eco, a finales de este siglo, de cómo podría haber sido interpretada la arquitectura, a comienzos de este siglo” ¹⁴. Como en un bucle, la mano visionaria que mostraba orgullosa el futuro modifica ahora el gesto para demostrar que “bajo la fina costra de nuestra civilización, una *tabula rasa* oculta se encuentra aún a la espera” ¹⁵ [8] [9]

Pero el proyecto *Mission Grand Axe* puede entenderse también como la conclusión inevitable de una investigación previa centrada en la búsqueda de un método aplicable a gran escala (XL) que combine especificidad arquitectónica e indeterminación programática, iniciada ya con otros dos proyectos también para París: el parque de La Villette (1982) y la ordenación para la Exposición Universal de 1989 (1983). La similitud entre ambos [10] [11], más allá de las diferentes “texturas” que actúan como fondo –bandas y retícula respectivamente– converge en el modo en que el vacío es progresivamente informado mediante capas superpuestas, cada una con su propia autonomía temática, esperando que el resultado de esa superposición de espesor cero pueda calificarse como “no proyectado”. Solo se diseñan aquellos elementos necesarios para orientar el campo, proporcionando un “marco capaz de absorber una serie infinita de significados, extensiones, o intenciones, sin que ello implique compromisos, redundancias o contradicciones” ¹⁶. Sin embargo, este esfuerzo por ofrecer una alternativa al modelo de orden vigente no llega a materializarse, tal vez por su inherente imposibilidad de ofrecer una imagen de sí misma lista para su consumo ¹⁷. En este sentido, el retorno al territorio seguro de la malla de Manhattan para la ampliación de La Défense supone en cierto modo una claudicación. El mantenimiento de la indeterminación como programa para los terrenos vacantes generados por el crecimiento de la ciudad post-industrial parece necesitar todavía obtener sus credenciales del modelo anterior, aquel que operaba aún como si la condición vacía fuera el único punto de partida posible. No es casual que en el libro *S, M, L, XL* el breve texto que separa –¿o conecta?– ambos proyectos, se titule “elegía para el solar vacío”.



[8]



[9]

[7] OMA. Rem Koolhaas. *Mission Grand Axe* La Défense. Paris. 1991. Propuesta final. © OMA (Fuente: *S, M, L, XL*). © OMA

[8] Rem Koolhaas. *Mission Grand Axe* La Défense. Paris. 1991. Fotografía de maqueta. (Fuente: *S, M, L, XL*). © OMA

[9] Le Corbusier. *La ville Radieuse* Fotografía de maqueta. En las *Obras Completas* esta imagen aparece con el siguiente pie de foto: “une nouvelle ville remplace une ancienne ville”. (Fuente *La Ville Radieuse*) © FLC / VEGAP, 2019.

¹² HILBERSEIMER, Ludwig. *Großstadtarchitektur*, Stuttgart: J. Hoffmann, 1927. [Edición en castellano: *La arquitectura de la gran ciudad*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979.] El esquema propuesto se erige en alternativa teórica a la "ciudad de tres millones de habitantes" presentada por Le Corbusier en el Salon d'Automne en 1922.

¹³ TAFURI, M. *Por una crítica...* Op. cit. p. 30.

¹⁴ "It was an immodest echo at the end of this century of how architecture could have been interpreted at the beginning of this century". KOOLHAAS, R. Op. cit. p. 1.129.

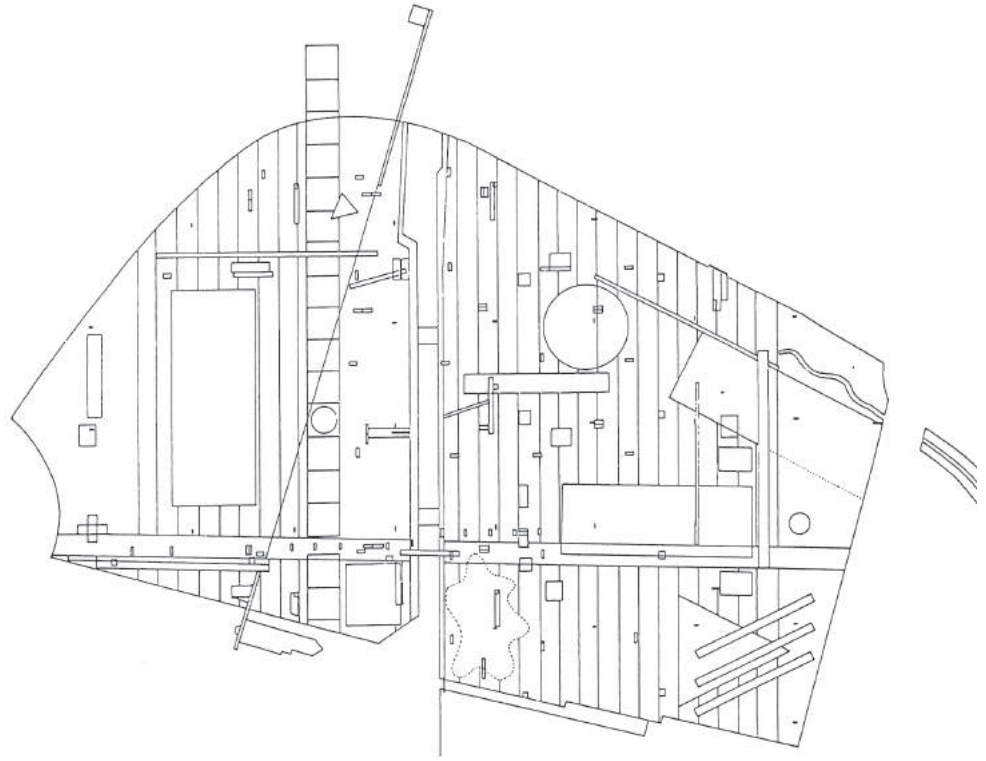
¹⁵ "(...) underneath the thinning crust of our civilization a hidden tabula rasa lies in waiting". Ibid. p. 1.132.

¹⁶ "(...) a frame-work capable of absorbing an endless series of further meanings, extensions, or intentions, without entailing compromises, redundancies or contradictions". Ibid. p. 934.

¹⁷ "When Bofill arrived with a truck carrying two models – structures already taller than the Eiffel Tower – we were asked: can you make, in three days, a model that shows how it looks, too?" Ibid. p. 943.

¹⁸ El término no era ni mucho menos nuevo. En 1932 Man Ray tituló así una enigmática fotografía. En 1955 Éric Losfeld fundó el editorial Le Terrain Vague tomando prestado el título de una novela de Jean Forton publicada en 1951. Este es también el título de una película de 1960 del director francés Marcel Carné, ambientada en la "banlieue" sur de París. En 1961, el artista Ben Vautier realizó una serie de fotografías de paisajes industriales abandonados con paneles en los que aparecía escrita la expresión "terrain vague" con su particular caligrafía y que agrupó bajo el mismo título. El texto de Solà-Morales, escrito originalmente en inglés, fue presentado por primera vez en la conferencia "ANYPLACE", de la serie "ANY", y se publicó un año más tarde. DAVIDSON, Cynthia C. (ed.) *Anyplace, Anyone Corp.*: New York, 1995. Una versión en francés y catalán puede encontrarse en "Terra-Aigua = Eau-Terre", *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* n° 212, 1996. La versión en castellano puede leerse en: SOLÀ-MORALES RUBIÓ, Ignasi. *Los artículos de Any*, Barcelona: Fundació Caja de Arquitectos, 2009, pp. 65-74. Como uno de los organizadores del congreso de la UIA de Barcelona en 1996, Solà-Morales propuso, bajo el tema general "Presente y futuros: arquitectura en las ciudades", seis grandes categorías –mesetas de observación parcial en el sentido deleuziano– entre las que se encontraba la de "terrain vague", y que dieron nombre a los seis grandes debates. (Ver: SOLÀ-MORALES RUBIÓ, Ignasi; COSTA, Xavier. *Presente y futuros: arquitectura en las ciudades*, Barcelona: COAB y Actar, 1996.)

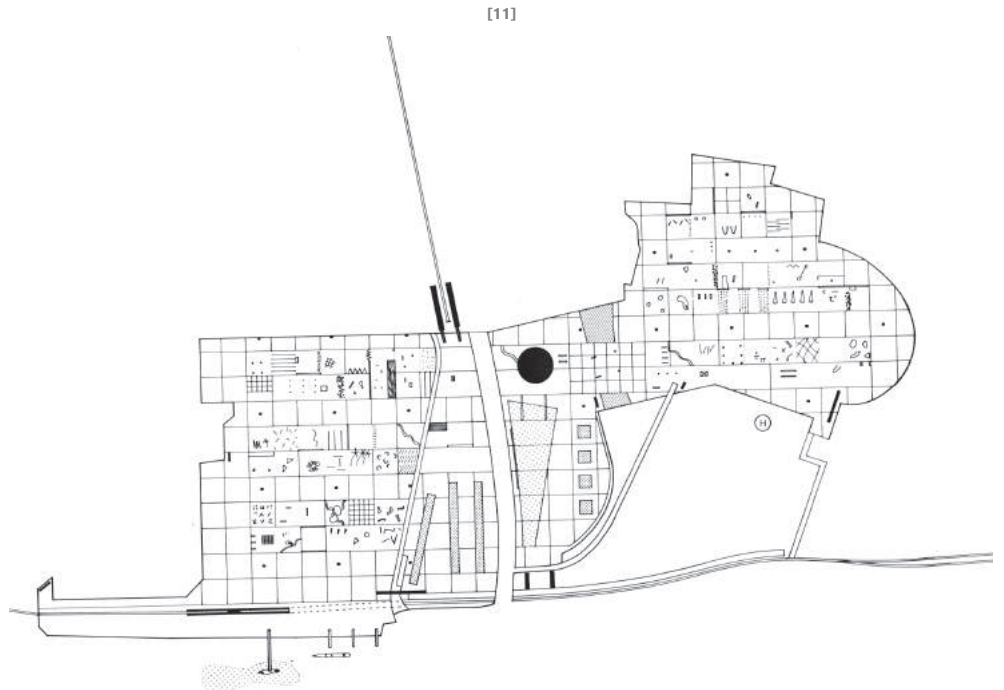
¹⁹ *Los artículos de Any*. Op. cit. p. 67.



[10]

Terrain vague

El término "terrain vague" es, desde que Ignasi de Solà Morales lo incorporara al vocabulario de la arquitectura en 1995 ¹⁸, una etiqueta que se viene aplicando indiscriminadamente a situaciones urbanas bien distintas, sin duda gracias a la triple significación de la palabra francesa vague como vacío, impreciso y cambiante. Originalmente designaba aquellos espacios urbanos que quedaron atrapados en el interior de la metrópoli, en un punto intermedio entre su núcleo y su periferia, bien por mantenerse al margen del planeamiento oficial o bien como resultado de la demolición de infraestructuras obsoletas. Con el tiempo, el énfasis puesto en su "condición expectante, potencialmente aprovechable pero ya con algún tipo de definición" ¹⁹ y la progresiva urbanización del territorio a escala global que tiende a la indistinción entre lo rural y lo urbano, han hecho que la expresión se utilice cada vez más para referirse también a otras situaciones que tienen más que ver con el paisaje. Anulada ya la oposición dentro-fuera, es su condición de marginalidad formal y programática la que hace del terrain vague un fondo para la figura de la ciudad diseñada, un espacio donde "el poder" no tiene representación. Un lugar donde el desamparo respecto del Plan constituye "tanto su crítica como su posible alternativa" ²⁰.



[11]

[10] OMA. Rem Koolhaas. *Parc de La Villette*. Paris. 1982. (Fuente: <https://oma.eu>) © OMA

[11] OMA. Rem Koolhaas. *Exposition Universelle 1989*. Paris. 1983. (Fuente: <https://oma.eu>) © OMA

Fueron los fotógrafos quienes fijaron su atención por primera vez en estos lugares de pura potencialidad, donde el extrañamiento ante el mundo y ante uno mismo ofrecía la posibilidad de un “exterior mental en el interior físico de la ciudad”²¹. Y más tarde lo hizo el cine. Allí, el guión del sujeto contemporáneo estaba aún por escribir, tan incompleto como el del propio espacio, ofreciendo el marco perfecto para un comportamiento no-normativo. No es extraño que esta clase de espacios, entendidos como reducto incontaminado por la lógica de la *Groszstadt*, alimentara tanto a la mirada fotográfica del surrealismo como a las prácticas de la deriva situacionista.

El área conformada por un cinturón de 250 m de ancho que rodeaba las fortificaciones de París a comienzos del siglo XX, donde estaba prohibido edificar por razones defensivas, era conocida como la Zona. Esta “tierra de nadie”, que hoy acoge la gran infraestructura metropolitana del Boulevard Peripherique, fue durante años escenario habitual de la incipiente pero prolífica actividad de fotógrafos como Eugène Atget, Brassai, Cartier-Bresson o Doisneau. Muy probablemente, la extraña fotografía a la que Man Ray le dio el título de “*terrain vague*” fuera tomada en algún punto de este lugar informe que su vecino Atget le habría enseñado a ver [12]. En ella, el delgado tronco de un árbol y el resto de lo que parece ser alguna clase de juego o columpio infantil se aferran con igual fuerza al terreno como único garante de la difícil convivencia entre naturaleza y artefacto, paisaje y ciudad.

Unos años más tarde será el artista Ben Vautier quien se ejercite en esta mirada dirigida al suelo, al terreno mismo, donde los objetos depositados o abandonados sobre él aparecen de nuevo como figuras a la espera de una relectura [13]. El sentimiento de abandono se convierte así en estímulo. La capacidad de ver allí “otras cosas” le lleva a asegurar que “gracias a los *terrains vagues* uno se da cuenta de que la noción de escultura está desvinculada de la noción de altura”²². Una afirmación que conecta tanto con la tradición de los *object trouvés* duchampianos como con la corriente minimalista de las piezas de suelo²³. Algunos han visto en esta obra de Vautier un claro precedente de la “odisea suburbana” de Robert Smithson en Passaic²⁴. El texto publicado en *Artforum* en 1967 fue concebido como foto-ensayo y en él se describe con detalle un viaje en autobús que arranca en el corazón de Manhattan y continúa como paseo a pie por las ruinas industriales de esta cercana ciudad de New Jersey²⁵. Es significativo que el relato empiece mucho antes de alcanzar el destino, desvelando la posibilidad de que los vacíos de Passaic ofrezcan una alternativa opuesta a la solidez empaquetada de la trama de Nueva York. Entendidos como nuevos monumentos [14], estos objetos que marcan el lugar dan testimonio de una historia instantánea, hablan de un tiempo comprimido que nos hace “olvidar el futuro” más que “recordar el pasado”²⁶. Y el instrumento de esta monumentalización es la fotografía, la única capaz de detener el espacio en un instante. La acción de Smithson desvela la inestabilidad

[13]



[12]

²⁰ *Ibid.* p. 69.

²¹ *Ibid.* p. 69.

²² “*grâce aux terrains vagues, on s’aperçoit que la notion de sculpture se dégage de celle de la hauteur*”. VAUTIER, Ben, *Terrains Vagues*, 1961. Fragmento del texto que acompaña a la serie fotográfica en blanco y negro. (Fuente: www.ben-vautier.com)

²³ A partir de 1966, Carl André comenzó a referirse a su trabajo como “*sculpture as place*”, aludiendo al hecho de que sus obras se componen de unidades simplemente colocadas –*placed*– en el suelo y también a la capacidad de estas de generar un lugar –*place*–. Su particular definición de lugar se refería a “un área de un entorno que ha sido alterada de tal forma que hace más visible ese entorno general” –*an area within an environment which has been altered in such a way as to make the general environment more conspicuous*–. Según cita en: LIPPARD, Lucy R. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (...), New York: Praeger, 1973, p. 47.

²⁴ George Maciunas reivindicaba a Vautier, su compañero del grupo Fluxus, como el verdadero inventor del Land Art.

²⁵ SMITHSON, Robert, “The Monuments of Passaic”, *Artforum* 7, n.º4, December 1967, pp. 48-51. El propio Smithson califica su viaje como una “odisea urbana”: “*Reality was behind me at that point in my suburban Odyssey*”.

²⁶ “*Instead of causing us to remember the past like the old monuments, the new monuments cause us to forget the future*”. SMITHSON, Robert, “Entropy and the New Monuments”, *Artforum*, June, 1966, pp. 26-21.

²⁷ "That zero panorama seemed to contain ruins in reverse, that is all the new construction that would be built. This is the opposite of the "unromantic ruin" because buildings don't fall into ruin after they are built but rather rise into ruin before they are built." SMITHSON, Robert, "The Monuments of Passaic". *Op.cit.* Este párrafo del texto está en directa relación con la cita de Valdimir Navokov que aparece en muchos de los textos de Smithson: "The future is the obsolete in reverse" –El futuro es lo obsoleto al revés–.

²⁸ LEVESQUE, Luc, "Le terrain vague comme matériau", *Paysages –newsletter of the Association des architectes paysagistes du Québec–* Montréal, June 2001, pp. 16-18.

²⁹ BARR, John, *Derelict Britain*, Harmondsworth: Penguin, 1969. DORON, Gil M. "The Dead Zone & the Architecture of Transgression", *Archis*, abril 2000, pp. 48-57. S.L.O.A.P es el acrónimo de "Space Left Over After Planning". Ver: STEVENS CURL, James. *A Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*, Oxford: Oxford University Press, 2006. *Brown fields* es el término empleado por la Agencia de Protección Ambiental de Estados Unidos (United States Environmental Protection Agency, EPA). Ver: GEMMELL, Raymond P. *Colonization of Industrial Wasteland*, London: E. Arnold, 1977.

³⁰ La National Land Use Database (UK) establece dos categorías para el suelo sin uso: "vacant" y "derelict". Land Use and Land Cover Classification, version 4.4. Fuente: www.gov.uk. SECCHI, Bernardo. "Il vuoto", *Un progetto per l'urbanistica*, Torino: Einaudi, 1989. [Publicado por primera vez como "Un problema urbano: l'occasione dei vuoti", *Casabella*, n° 503, Milano, 1984.] BOERI, Stefano; LANZANI A.; MARINI E. "New nameless spaces", *Casabella* n° 597-598, Enero/Feb 1993.

³¹ CUPERS, Kenny; MIESSEN, Markus; JAMES, Wendy. *Spaces of Uncertainty*, Wuppertal: Müller und Busmann, 2002. CLÉMENT, Gilles. *Manifeste du Tiers paysage*, Montreuil: Sujet-Objet, 2004. [Ed. en castellano: *Manifiesto del Tercer paisaje*, Barcelona: Gustavo Gili, 2007.] ABALOS, Iñaki; HERREROS, Juan. *Areas de impunidad = Areas of impunity*, Barcelona: Actar, 1997. Ver también: "Una nueva Naturalidad (7 micromanifiestos)", *Revista 2G* n°22, Gustavo Gili, 2012.

inherente de todo *terrain vague*. Cualquier desarrollo anula su potencialidad y, sin embargo, solo obtiene su energía de la proyección que sobre él puede hacerse del futuro. La idea de entropía, tan presente en toda su obra, es la encargada de desmontar de un plumazo cualquier exaltación del *terrain vague* como ruina "a conservar". El estatus de monumento otorgado a sus objetos varados en el suelo es meramente transitorio, solo un punto en el devenir de todo terreno hacia el estado de máxima entropía, de homogénea urbanización total. Son objetos que dan testimonio del cambio. Nombrarlos es de alguna forma reclamarlos aun sabiendo que desaparecerán: "Ese panorama cero parecía contener ruinas a la inversa (...) porque los edificios no se derrumban en ruina tras construirse, sino que se levantan en ruina antes de ser construidos" ²⁷.

Desde sus múltiples interpretaciones, podría afirmarse que el *terrain vague* no es más que la actualización posmoderna del concepto de *tabula rasa* en la ciudad contemporánea, convenientemente filtrado y purgado de toda connotación autoritaria, donde el terreno vuelve a presentarse disponible de una forma casi casual y se ofrece de nuevo como campo de acción. Eso sí, no es ya un terreno virgen, sin historia. El trabajo sobre él consiste precisamente en transformarlo detectando los datos embebidos y mantener en cierto modo su estatus de "otredad". Pero hacer del *terrain vague* un territorio de emancipación en sí mismo puede conducir a una visión no exenta de cierto romanticismo, desconectada de las fuerzas causales, y fundamentalmente especulativas, que lo producen ²⁸.

El desgaste al que ha sido sometida la expresión *terrain vague* ha hecho proliferar muchas otras fórmulas con las que referirse a esta condición marginal. Algunas de ellas resaltan la sensación de abandono –*derelict land, dead zone, S.L.O.A.P, brown fields, wasteland*–²⁹, otras insisten en su estado de vacío físico o semántico –*vacant land, il vuoto, nameless spaces*–³⁰ y no pocas aluden a su cualidad potencial –*spaces of uncertainty, tercer paisaje, áreas de impunidad*–³¹. La diversidad de enfoques da cuenta de la dificultad de ofrecer una definición unificada, ni siquiera es posible atribuirle una localización concreta. Esto ocurre porque probablemente el *terrain vague* no sea un tipo de espacio, sino una actitud o una mirada ante él. Una mirada de nuevo panorámica, aunque ya no hay una sino mil mesetas desde las que otear el horizonte.

Las nociones de "tabula rasa" y "terrain vague" son figuras determinantes en la conformación de la actitud de la arquitectura respecto del suelo. Dos comienzos, dos conceptos opuestos, pero también complementarios, que se corresponden respectivamente con la modernidad más imperativa y una posmodernidad siempre expectante.

[14]



[12] Man Ray. *Terrain Vague*, 1929. (Fuente: *Man Ray Trust*) © Man Ray Trust / VEGAP, 2019.

[13] Ben Vautier. *Terrain Vague*, 1961. (Fuente: <http://www.ben-vautier.com>) © Ben Vautier

[14] Robert Smithson. *The sand box*. (Fuente: "The Monuments of Passaic", *Artforum* 7, n°4, December 1967) © Holt-Smithson Foundation/ VEGAP, 2019.

05 | De la “*tabula rasa*” al “*terrain vague*”. El vacío como comienzo _Silvia Colmenares

La relación entre el hombre y el territorio está siempre mediada por la particular comprensión de dónde se encuentra el punto de partida. Esta situación seminal debe describirse antes de que se pueda llevar a cabo cualquier acción. Tradicionalmente, la actitud moderna hacia lo existente ha estado definida por una actitud de “*tabula rasa*”, por la eliminación de rastros pasados como única forma de lograr lo nuevo. Los planes visionarios para París de Le Corbusier suelen tomarse como un caso paradigmático de este ideal de un comienzo despejado que todavía hoy persigue al arquitecto cada vez que se enfrenta al diseño de una intervención a gran escala, como se hace evidente en ciertas obras de OMA. Por otro lado, el término “*terrain vague*” comenzó a usarse durante las últimas décadas del siglo pasado para describir un vacío alternativo; uno que no reclama un estado cero de las cosas, sino que admite la información incrustada de un lugar, aunque sea escasa. Esta lectura posmoderna del territorio, promovida primero por el arte, la fotografía y el cine, fue luego absorbida por la práctica arquitectónica con la promesa de construir otro tipo de origen donde lo no normativo y lo accidental son bienvenidos. La confrontación de estas dos expresiones bien conocidas evidencia la problemática condición neutral del vacío, al tiempo que cuestiona nuestra disposición actual hacia el territorio.

05 | From “*tabula rasa*” towards “*terrain vague*”. Emptiness as inception _Silvia Colmenares

The relation between man and territory is always mediated by the particular understanding of where does the point of departure stand. This seminal situation needs to be described before any action can take place. Traditionally, the modern attitude towards the existing has been defined by a ‘*tabula rasa*’ approach, that is, the erasure of past traces as the only way to bring about the new. Le Corbusier’s visionary plans for Paris are usually taken as a paradigmatic case for this ideal of a cleared-out departure, which still today haunts the architect every time he is confronted with the design of a large scale intervention, as is made evident at certain works by OMA. On the other hand, the term ‘*terrain vague*’ started being used during the last decades of the past Century to describe an alternative emptiness; one that claims no zero state of things, but admits instead the embedded information of a place, even if it is scarce. This postmodern reading of the territory was first promoted by art, photography or films, and then absorbed into the architectural practice with the promise of building up another kind of origin where the non-normative and the accidental are welcome. By the confrontation of these two well known phrases, the neutral condition of emptiness itself is problematized, interrogating at the same time the nature of our current disposition towards the territory.

05 | De la “*tabula rasa*” al “*terrain vague*”. El vacío como comienzo _Silvia Colmenares

- ABALOS, Iñaki; HERREROS, Juan. *Areas de impunidad = Areas of impunity*, Actar: Barcelona, 1997.
- ABALOS, Iñaki; HERREROS, Juan. “Una nueva Naturalidad (7 micromanifiestos)”, *Revista 2G* n°22, Gustavo Gili, 2012.
- BARTHES, Roland. *Lo Neutro. Curso del Collage de France* (1978), México.: Siglo XXI Editores, 2004.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona: Kairón, 1978.
- BARR, John. *Derelict Britain*, Harmondsworth: Penguin, 1969.
- BOERI, Stefano, A. Lanzani y E. Marini. “New nameless spaces”, *Casabella* n° 597-598, Enero/Feb 1993.
- CLÉMENT, Gilles. *Manifeste du Tiers paysage, Sujet-Objet: Montreuil*, 2004. Ed. en castellano: *Manifiesto del Tercer paisaje*, Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- CUPERS, Kenny, Markus Miessen, and Wendy James. *Spaces of Uncertainty*, Wuppertal: Müller und Busmann, 2002.
- DAVIDSON, Cynthia C. (ed.) *Anyplace*, New York: Anyone Corp, 1995.
- DORON, Gil M. “The Dead Zone & the Architecture of Transgression”, *Archis*, April 2000.
- FRAMPTON, Kenneth. “Anti-tabula Rasa: verso un regionalismo crítico”, *Casabella* n° 500, marzo 1984.
- GEMMELL, Raymond P. *Colonization of Industrial Wasteland*. London: E. Arnold, 1977.
- LE CORBUSIER. *Œuvre Complète 1910-29 (1929)*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 1995.
- LE CORBUSIER. *Urbanisme*. Paris: Crès, 1924.
- LE CORBUSIER. *Œuvre complète 1946-52*, W. Boesiger. Zurich: ed. Girsberger, 1953.
- LE CORBUSIER. *La Ville Radieuse (1933)*, Paris: Vincent, Fréal & Cie, 1964.
- LE CORBUSIER. *Carnets - Volume I, 1914-1948*, Paris: Electa, 1981.
- HILBERSEIMER, Ludwig. *Groszstadtarchitektur*, J. Hoffmann: Stuttgart, 1927. [Edición en castellano: *La arquitectura de la gran ciudad*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979.]
- KOOLHAAS, Rem and Bruce Mau. *S, M, L, XL: Small, Medium, Large, Extra-Large*, New York: Monacelli Press, 1995.
- LIPPARD, Lucy R. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972 (...)*, New York: Praeger, 1973.
- LEVESQUE, Luc. “Le terrain vague comme matériau”, *Paysages* (newsletter of the Association des architectes paysagistes du Québec), Montréal, June 2001.
- LUCAN, Jacques. *Composition, non-composition architecture et théories, XIXe-XXe siècles*, Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009.
- SECCHI, Bernardo. “Il vuoto”, *Un progetto per l’urbanistica*, Torino: Einaudi, 1989.
- SMITHSON, Robert. “The Monuments of Passaic”, *Artforum* 7, n°4, December 1967.
- SMITHSON, Robert. “Entropy and the New Monuments”, *Arforum*, June, 1966.
- SOLÀ-MORALES RUBIÓ, Ignasi. *Los artículos de Any*, Barcelona. Fundación Caja de Arquitectos, 2009.
- SOLÀ-MORALES RUBIÓ; COSTA, Xavier. *Presente y futuros: arquitectura en las ciudades*, Barcelona: COAB y Actar, 1996.
- STEVENS CURL, James. *A Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*, Oxford: Oxford University Press, 2006.
- TAFURI, Manfredo. “Per una critica dell’ideologia architettonica”, *Contropiano* 1, enero-abril 1969. [Ed. en castellano consultada: TAFURI, Manfredo. “Por una crítica de la ideología arquitectónica”, *De la vanguardia a la metrópoli: Crítica radical a la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1972.]
- VAUTIER, Ben. www.ben-vautier.com
- VV.AA. *Terra-Aigua = Eau-Terre, Quaderns d’arquitectura i urbanisme*, n° 212, 1996.