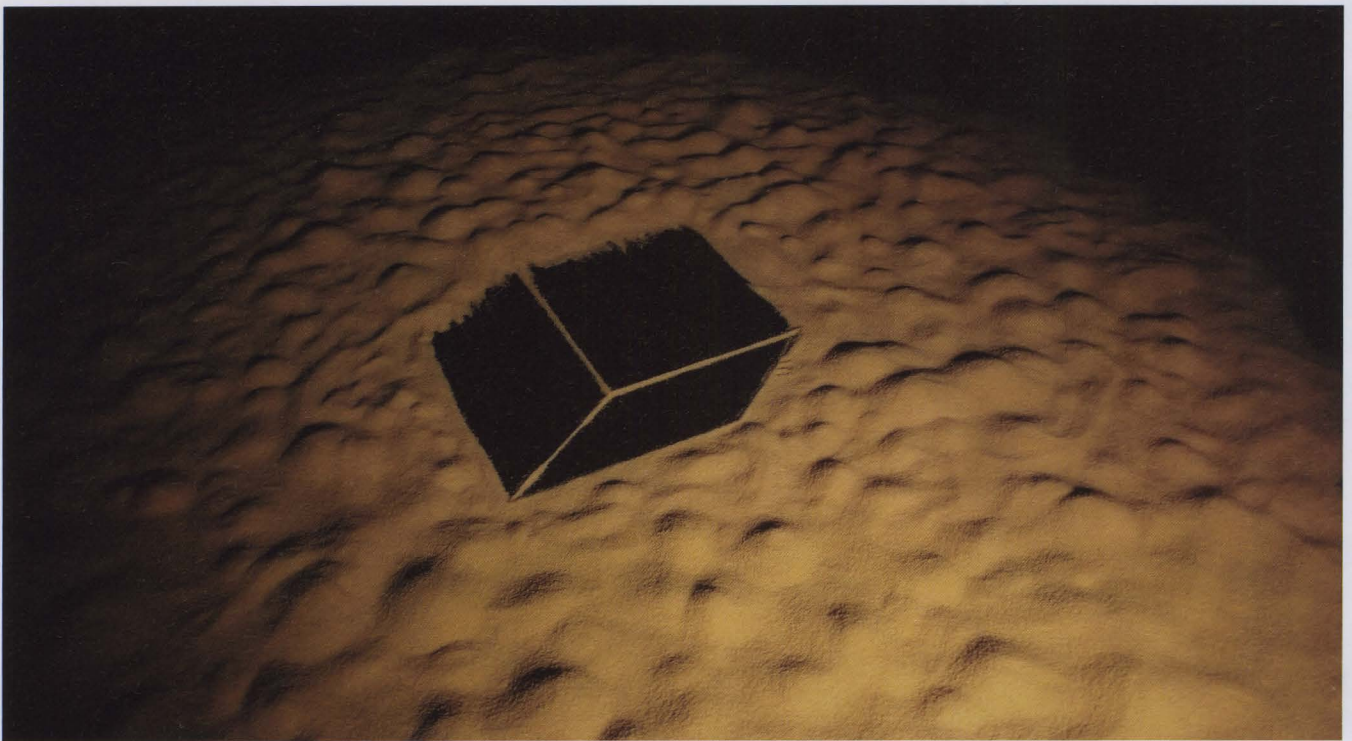


LA CONCEPTUALIZACIÓN DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN ESPACIOS TRANSCULTURALES

UNA ENTREVISTA CON **KADER ATTIA**
AN INTERVIEW WITH



44

**POR
BY** **KOBENA MERCER**
**CONCEPTUALISING
MODERNIST
ARCHITECTURE
IN TRANS-CULTURAL
SPACES**

Couscous Kaaba, 2009
floor sculpture, couscous.
Cortesía / Courtesy: Krinzinger
Gallery, Vienna, y / and Goodman
Gallery, Johannesburg and Cape
Town. Foto/ Photo credit:
Angelika Krinzinger

Creador de una obra que aborda los entrecruzamientos globales de cultura, política e identidad, Kader Attia ha instaurado una de las perspectivas más originales y diferenciadas del arte contemporáneo. Nacido en 1970 en el seno de una familia argelina en el departamento francés de Seine Saint-Denis, en el gran París, se formó en la Ecole Supérieure des Arts Décoratifs de la capital francesa y en la Escola d'Arts Aplicades de Barcelona. Ha vivido en Congo-Kinshasa, Venezuela y Argelia, algo que le permite aportar a su trabajo un amplio espectro de experiencias transculturales; un trabajo poéticamente inventivo en su uso formal de los materiales, que no rehúye contenidos polémicos, como la percepción del islam en la Europa contemporánea.

Tras el impacto causado por su participación en las bienales de Venecia de 2003 y de Lyon en 2005, la obra de Attia fue objeto de una exposición individual en el Boston Institute of Contemporary Art (2007) y fue incluida en la colectiva *Unveiled: New Art from*

the Middle East (2008), celebrada en Saatchi Gallery, Londres. Otra individual reciente es *As a fold, Horizon is not a space* (2009), que pudo verse en la galería Christian Nagel de Berlín, su ciudad de residencia. Es precisamente esa dimensión espacial a la que alude el título de la muestra y que centra la investigación artística de Attia lo que da inicio a nuestra conversación, en la que aflora la singular profundidad de su concepción crítica de la arquitectura así como su contribución totalmente innovadora a la modernidad como una formación global multicultural desde sus inicios. Nuestro diálogo se desarrolló por correo electrónico entre los meses de octubre y diciembre de 2009.

Kobena Mercer: Arte y arquitectura se encuentran cada vez más conectados. Pero, en contraste con esos artistas cuya escultura explora las propiedades puramente formales del espacio, o con aquellos arquitectos que han construido espacios galerísticos para la exhibición artística, su obra posee una dimensión marcadamente histórica, yo diría que incluso arqueológica, en relación con

*nuestra manera de enfrentarnos a la arquitectura en los contextos coloniales o poscoloniales. ¿Cómo surge su interés investigador en la arquitectura colonial y cómo definiría los temas conceptuales que se plantea explorar en obras como *Kasbah* (2007)?*

Kader Attia: Para mí, la Historia del Arte y la Arquitectura representa una manera de crear imágenes poseedoras tanto de un interés estético como ético, algo visible desde las pirámides egipcias a las catedrales o los rascacielos. Pero, mientras la razón de ser de la escultura siempre sometió a debate la cuestión espacial, la arquitectura aspira a contener el espacio y, al mismo tiempo, a ocuparlo. Como la escultura, la arquitectura es un volumen ubicado en el espacio pero que contiene también un espacio interior con un objetivo: puede tratarse de un espacio privado en donde pasar parte de tu vida o consistir en oficinas para trabajar, en una cárcel o en un espacio público.

Roland Simounet es un arquitecto autor de una obra que, en mi opinión, está estrechamente relacionada con este tema. Nacido en 1927 en Argelia,

Creating work that addresses global entanglements of culture, politics, and identity, Kader Attia has established one of the most original and distinctive perspectives in contemporary art. Born into an Algerian family in 1970, in the Parisian suburb of Seine Saint-Denis, he studied at the École Supérieure des Arts Décoratifs in Paris and at Escola de Artes Aplicades, Barcelona. Having lived in Congo-Kinshasha, Venezuela, and Algeria, he brings a wide range of trans-cultural experiences to bear on his practice, which is as poetically inventive in its formal use of materials as it is unafraid of controversial content and theme, such as the perception of Islam in contemporary Europe.

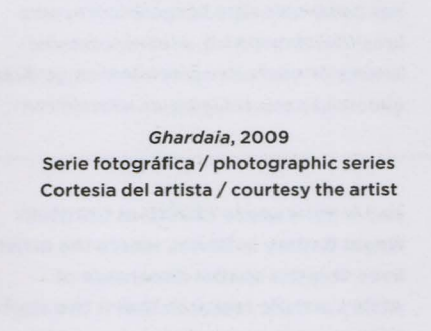
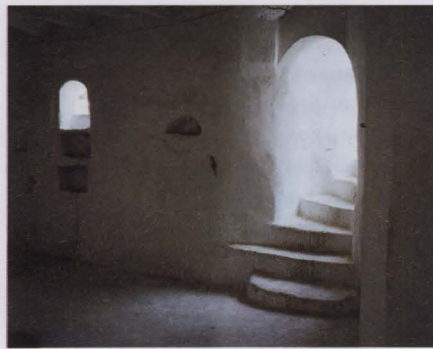
Following his celebrated contributions to the 50th Venice Biennale in 2003 and the Lyon Biennale in 2005, Attia has held a solo exhibition at Boston Institute of Contemporary Art (2007), and his work was featured in *Unveiled: New Art from the Middle East* (2008) at the Saatchi Gallery in London. Recent solo exhibitions include *As a fold, Hori-*

zon is not a space (2009) at Christian Nagel Gallery in Berlin, where the artist lives. It is the spatial dimension of Attia's artistic research that is the starting point for our conversation, which reveals both his unique depth of intelligence in the critical understanding of architecture, as well as a completely fresh approach to modernism as a global formation that was multicultural from the very outset. Our conversation took place by email between October and December, 2009.

*Kobena Mercer: Art and architecture have become ever more closely connected, but, in contrast to artists whose sculpture explores the purely formal properties of space, or architects who have constructed gallery spaces for the exhibition of art, your work has a strong historical or even archeological dimension with regards to our understanding of architecture in colonial or post-colonial contexts. How did your research interests in colonial architecture come about, and how would you characterise the conceptual issues that you set out to explore in works such as *Kasbah* (2007)?*

Kader Attia: In my opinion, the history of art and architecture shows us ways to create images that have both an aesthetic and ethical interest. You can see this from the Egyptian pyramids to medieval European cathedrals and modern skyscrapers. But, whereas sculpture's reason for being has always been to raise questions about space, architecture aims at both containing space and, at the same time, occupying it. Like sculpture, architecture deals with volume located in space, but it also contains an inner space, with a purpose: it could be a private space, in which you spend a part of your life, or offices, in which you work, a jail, or perhaps a public space.

One architect, whose work is, for me, very much related to this issue is Roland Simounet. Though born in Algeria in 1927 at Guyotville, Simounet was a student of Le Corbusier. As an architect, Simounet has an interesting background. Indeed, before he became a student of Le Corbusier, Simounet had graduated from the Paris School of Fine



Ghardaïa, 2009
Serie fotográfica / photographic series
Cortesía del artista / courtesy the artist



en Guyotville y alumno de Le Corbusier, su formación arquitectónica es interesante: antes de convertirse en discípulo de Le Corbusier, Simounet se había graduado en la Escuela de Bellas Artes de París. Le Corbusier ejerció una influencia increíblemente poderosa sobre todos sus pupilos, sobre todo a través de "Le Modulor", un proyecto teórico que trata del equilibrio entre el espacio privado y de cómo lo ocupa el ser humano.

A comienzos de los cincuenta, Simounet construyó sus primeros proyectos de viviendas sociales en Marruecos y Argelia. Un día descubrió que, al final de la jornada, sus empleados – por lo general campesinos que acudían a la ciudad en busca de trabajo – se llevaban algunos de los materiales desechados en la obra, como grandes estacas de madera, chapa ondulada o fragmentos de ladrillos rotos.

En aquel momento, en línea con el concepto de "Le Modulor", Simounet investigaba el mejor aprovechamiento

posible del espacio privado para aplicarlo en su proyecto de vivienda social. Un día, presa de la curiosidad, al terminar el trabajo siguió a algunos de sus hombres para comprobar qué uso daban a esos materiales. No lejos de la obra, descubrió una zona en la que los obreros habían construido un asentamiento de chabolas. Simounet encargó a su asistente que midiera las dimensiones de todos los espacios interiores de aquella *bidonville*: el espacio entre las distintas casas, las diferencias entre espacio público y privado, los rasgos distintivos de los espacios privados, y así sucesivamente. Luego comparó las mediciones con las de "Le Modulor" descubriendo que las dimensiones del poblado de chabolas eran exactamente las mismas que las de "Le Modulor". ¿Por qué? Porque la pobreza de aquellos trabajadores les había llevado a reducir los elementos de los espacios privados a lo esencial. Los cálculos sobre cómo se compartían los espacios privados de aquellas casas permitieron a Simounet constatar que todo se reducía a sus necesidades

básicas, sin superficialidad alguna, sin detalles innecesarios. La simplicidad del espacio privado replicaba casi al milímetro el espacio ideal descrito por "Le Modulor".

Después de aquello, la mayor parte de los espacios privados de los proyectos de viviendas de Simounet se basaron en teorías inspiradas, tanto por "Le Modulor" como por lo observado en aquel poblado de chabolas construido por sus trabajadores.

Aquel grupo de construcciones autóctonas le permitió además descubrir similitudes en cuanto a su organización con la Casbah de Argel o con otras antiguas medinas. Al igual que Le Corbusier, quien descubrió la Casbah de Argel a finales de los años veinte, Simounet continuó la fascinación de su maestro con la arquitectura mediterránea. Podríamos decir que Roland Simounet fue uno de los alumnos de Le Corbusier con mayor conciencia de lo que había visto en la ciudad de Ghardaia, donde pasó cinco semanas

Arts. The influence of Le Corbusier on all his students was incredibly strong, especially with the Modulor. The Modulor is a theoretical project that deals with the balance between private space and the way a human being occupies it.

In the early 1950s, Simounet built his first social housing projects in Morocco and Algeria. He discovered that, at the end of each day, the workers—who generally came from the countryside to the city to get jobs—used to take some materials left in the garbage at the building site, such as big sticks of wood, corrugated iron, or pieces of broken bricks.

At this time, following the idea of the Modulor, Simounet was looking for the best way to use the private space for his social housing project. So, at the end of one day of work, out of curiosity, he followed some of his workers as they went back home, in order to see how they used these materials. Not far from the building site, he discovered an area where the workers had built a shantytown.

Simounet asked his assistant to take all the dimensions of the inner spaces of the workers' shantytown or *bidonville*: to measure the space between two different houses and to take note of the difference between the public and the private space, the features of these private spaces, and so forth. Then, he compared these dimensions to the Modulor and what Roland Simounet found was that the shantytown's dimensions were almost exactly the same as those of the Modulor. Why? Because the poverty of these workers had led them to reduce the features of the private spaces in this shantytown to the essential. After he had taken the measurements of how the inner spaces were shared in these houses, Simounet discovered that everything was brought to its essential necessity: no superficiality, no unneeded details. The simplicity of the private space was almost the same as the ideal one described by the Modulor.

After that, most of the private spaces of Simounet's housing projects were based on theories that had been

inspired through both the Modulor and the observation of the shantytown built by his workers.

He also found out that this group of vernacular constructions was organised in a very similar way to the Casbah in the city of Algiers or other old Medinas. Like Le Corbusier, who discovered the Casbah in Algiers at the end of the 1920s, Simounet continued his master's fascination with Mediterranean architecture. You could say that, of Le Corbusier's students, Roland Simounet was one of the most aware of what he had seen in the city of Ghardaia, when he spent five weeks there in 1931, amazed when he saw Maghreb vernacular architecture for the first time.¹

Le Corbusier used to say to his students: "We will always come back to the eternal architecture of the Mediterranean Sea". For him, Mediterranean architecture had something to do with spirituality and functionality: spirituality, for the relation with the elements—light, wind, etc.—and functionality,

en 1931, asombrándose al ver por primera vez la arquitectura autóctona del Magreb.¹

Después de aquello, Le Corbusier solía decir a sus estudiantes: "Siempre volveré a la arquitectura eterna del Mediterráneo". Para él, la arquitectura del Mediterráneo tenía que ver tanto con la espiritualidad como con la funcionalidad. La espiritualidad en la relación con los elementos, como la luz, el viento, etc., y la funcionalidad en los tejados y terrazas en donde la gente vivía, pasaba tiempo, caminaba... Constató, por ejemplo, que es posible atravesar la Casbah de Argel caminando por los tejados.

Por ello, "Kasbah" es una instalación basada en esos temas históricos – estéticos y éticos – que trata las auténticas raíces de la modernidad estética en la arquitectura europea moderna. En tanto que obra de arte creada por un artista argelino nacido en Francia, lapieza constituye un signo de reapropiación entre una infinidad de posibi-

lidades; un sincretismo entre tradición y modernidad manifestado en otro momento: en la contemporaneidad. El tiempo que, desde mi nacimiento, he pasado a caballo entre Francia y Argelia ha sido siempre, desde un punto de vista psicológico, duro. Con un trabajo como "Kasbah" lo que intento es reconstruir algo que parecía faltar: un lapsus histórico.

En África del Norte los asentamientos precarios crecieron con la Modernidad, pero siempre se vieron como sus despojos. Pues bien, no lo son. Son un tipo de Modernidad, la de aquellas gentes que, sin ser arquitectos, los construyeron. En ese sentido, "Kasbah" rinde homenaje a esa estética y a la libertad que la gente se tomó para hacerse una casa con lo que encontraba.

KM: Siento curiosidad por ese aspecto de reconstrucción de algo que se echa en falta. Existe una tendencia a interpretar los temas poscoloniales en clave identitaria, de forma que lo que falta constituye una carencia o déficit psicológico, pero entiendo lo que

dice como crítica de la narrativa estándar de la modernidad: lo que falta es la dinámica intercultural de préstamo y apropiación.

En "Kasbah", falta el cuerpo del edificio y las cubiertas son lo único que queda, lo que reforzaría su punto de vista sobre el material de cinc, como la antena parabólica, como uno de los 'signos de reapropiación'; un importante concepto suyo al que espero tengamos oportunidad de regresar. Pero, a la luz de lo que cuenta sobre Simounet, ¿a qué cree que se debería la fuerte atracción que Le Corbusier sentía por el Mediterráneo en general y por la antigua arquitectura del Mzab de Ghardaia en particular? ¿A la 'otredad', o a algún elemento de 'mismidad', de coincidencia entre su visión utópica y la simplicidad formal encontrada en aquellas viviendas no occidentales?

KA: En efecto, en "Kasbah" falta el cuerpo del edificio, pero se trata de una ausencia que nos hace pensar en su presencia. A menudo recorro a la ausencia para representar algo ya que, en ocasiones, la evocación de algo posee más fuerza que su presencia. A veces, lo no representado se hace presente

48

for its roofs and terraces, on which people were living, spending time, walking ... For instance, he noticed that you can cross Algiers' Casbah, walking from one roof to the other.

Hence "Kasbah" is an installation based on these historical issues, both aesthetic and ethical, about the real roots of aesthetic modernity in European architecture. As an artwork made by an Algerian artist born in France, this work is one sign of reappropriation among endless possibilities. A syncretism between tradition and modernity that projects itself into another time, contemporaneity. The time I have spent, since I was born, between France and Algeria has always been psychologically tough. Through a work like "Kasbah" I am trying to rebuild something that seemed to be missing – an historical lapse.

In North Africa, shantytowns have grown with Modernity, but they have always been seen as its garbage. But that's not what they are. They are

a Modernity, the one belonging to the people who built them, without being architects. At that point, "Kasbah" speaks as a tribute to this aesthetics and to this freedom that people take to build their home with whatever they find.

KM: I am curious about this aspect of rebuilding something that has gone missing. Although there is a tendency to interpret post-colonial issues in identity-based terms, so that what is missing is a psychological lack or deficit, I understand what you are saying as a critique of the standard narrative of modernism – what is missing is the cross-cultural dynamic of borrowing and appropriation.

In "Kasbah" the body of the building has gone missing and only the roofs remain – which underlines your point about the zinc material, like the satellite dish, as one of the "signs of re-appropriation" which are an important concept of yours to which I hope we can return. But first, in light of what you say about Simounet, what are your thoughts on why Le Corbusier was so attracted to the Mediterranean in general and to the

ancient Mzab architecture of Ghardaia in particular? Was it "otherness" or some element of sameness between his utopian vision and the formal simplicity found in these non-Western dwellings? KA: Yes, indeed, in "Kasbah" the body of the building is missing, but its absence makes us think of its presence. I often represent something by its absence, as sometimes the evocation of something is stronger than its presence. Anything that is not represented may be strongly present because its absence works as its trace. It is what I try to show with works like "Untitled" (Plastic Bags), "Ghost" or "Sleeping from Memory". So what is missing in colonial architecture and the history of art has actually always been very present, as soon as we think through what Michel Foucault used to call "the archive" of something. The archive of modernist architecture is embodied by both official history and its hidden side. Everything takes part in an endless structure that sometimes has failures. And in these rare failures, Art can exist... Like the piece "Kasbah" for instance.



Fridges, 2006, Instalación, neveras viejas / installation, old fridges
 Cortesía / Courtesy Musée d'Art Contemporain de Lyon - France
 Foto / Photo credit: Blaise Adillon

Maybe Le Corbusier was more able than anybody else at that time to see through a failure of this cultural continuity in architecture, because of his "intuition". When Le Corbusier was claiming that architecture will come back to the Mediterranean area, he actually was referring to Western architectural influences that exist everywhere in classical architecture —from the Louvre to Washington and Moscow, you can see Greek columns, pediments, pilasters, friezes, and so on— so the influence of this Mediterranean architecture is worldwide. Therefore, he was not initially referring to the vernacular desert architecture of the Mzab, because, at that time, he had not seen it yet. But, of course, after he discovered it in 1931, he continued to speak about the "necessity to go back to the eternal architecture of the Mediterranean Sea" now also referring to Mzab.

Regarding its "'otherness' or some element of sameness between his utopian vision and the formal simplicity found in these non-Western dwellings" as far as I am concerned, I think he found both, and that's why Le Corbusier was so much interested in this vernacular architecture. But he also went beyond this, inventing a way to look at it: a specific way to integrate these elements of another culture into his Western aesthetics. This way of looking is an appropriation of this thought, this culture, this aesthetics, because neither he nor history has ever recognised its importance as an inspiration on Le Corbusier's work until now.

KM: Did Le Corbusier adopt an ethnographic attitude, or did his admiration stem from a different relationship to the civilisation of the desert? KA: It looks as if one of the first contacts Le Corbusier had with the Mzab valley was through the book of

a sociologist named Marcel Mercier². I think that this ethnographic insight on Mzab civilisation came into Le Corbusier's life at a time when he was looking for something new in architecture, which would have existed in the Mediterranean area.

Accordingly, Le Corbusier started his Algerian trip with an observation based on an ethnographic text. But the real issue of this story is, I think, that Le Corbusier invented a new way of looking, as Picasso did with both Iberian sculpture and African masks. The way they both felt, interpreted, represented what they were looking at, the insight they had into it, is very close to the one that non-Western civilisations have nowadays about the Occident's manufactured goods: a mythological reading of something that comes from the outside, not so far from a kind of exoticism that first

con fuerza porque su ausencia funciona como su huella. Eso es lo que intento mostrar con obras como "Sin título" (Plastic Bags), "Ghost" o "Sleeping from Memory". Por tanto, lo que echamos en falta en la arquitectura y la historia del arte colonial ha estado siempre, de hecho, muy presente desde el momento mismo en que nos planteamos a fondo eso que Michel Foucault denominaba "el archivo" de algo. El archivo de la arquitectura de la estética de la modernidad se encarna tanto en la Historia como en su parte oculta. Todo forma parte de una estructura inacabable que a veces presenta fallos. Y es en esos raros fallos donde el Arte puede existir... Por ejemplo, la pieza "Kasbah".

Puede que, por su "intuición", Le Corbusier fuera más capaz que nadie de aquel tiempo de detectar un fallo en esta continuidad cultural de la arquitectura. Cuando proclamaba que la arquitectura regresaría al Mediterráneo, aludía en realidad a las influencias arquitectónicas occidentales omnipresentes en la arquitectura del clasicismo:

del Louvre a Washington o Moscú, vemos columnas griegas, frontispidios, pilastras, frisos, etc., por lo que la influencia de esa arquitectura mediterránea se hizo ya presente en todo el mundo. Por tanto, en un principio no se estaba refiriendo a la arquitectura del Mzab que, por entonces, no había visto aún. Sin embargo, tras descubrirla en 1931, continuó hablando de la "necesidad de retornar a la arquitectura eterna del Mar Mediterráneo", ahora referida también al Mzab.

Con relación a su "'otredad' o a algún elemento de coincidencia entre su visión utópica y la simplicidad formal encontrada en aquellas viviendas no occidentales", por lo que yo sé, creo que Le Corbusier constató las dos cosas y de ahí su gran interés en esa arquitectura autóctona. Pero fue también más allá, inventándose una forma de abordarla: una forma específica de integrar esos elementos de otra cultura en su estética occidental y que representa una apropiación de ese pensamiento, de esa cultura, de esa estética, ya que,

hasta ahora, ni él ni la Historia habían reconocido su importancia como inspiración para la obra de Le Corbusier.

KM: ¿Adoptó Le Corbusier una actitud etnográfica o su admiración proviene de una relación diferente con la civilización del desierto? KA: Parece que uno de los primeros contactos de Le Corbusier con el Valle del Mzab tuvo lugar a través del libro de un sociólogo llamado Marcel Mercier². Creo que esa visión etnográfica en la civilización Mzab irrumpió en la vida de Le Corbusier en un momento en el que se encontraba inmerso en la búsqueda de algo nuevo en la arquitectura del Mediterráneo.

Según eso, Le Corbusier habría iniciado su periplo argelino con una observación basada en un trabajo etnográfico. Sin embargo, en mi opinión, lo importante en esta historia es la invención por parte de Le Corbusier de una nueva forma de mirar, igual que hizo Picasso con la escultura ibera o con las máscaras africanas. La forma en la que ambos sintieron, interpretaron, representaron

seems exciting, then kitsch, and in the end gets recycled into something that belongs to the perceiver.

KM: The issue of recycling is important, and especially so in your concept of "signs of re-appropriation" that exist in the historical dialectic between various modernist utopianisms in their encounter with different vernaculars. I wonder whether you could say how these "signs of re-appropriation" affected the mass housing projects that were built in Algeria and Morocco during the era of de-colonisation? KA: First of all, my concept of re-appropriation is not only related to the idea of physical recycling. It is also a more natural notion, whereas, for me, recycling is typically cultural. The abstract aspect is natural because it is based on the simple principle that there is re-appropriation as soon as there is a dispossession of a geographical, religious, or cultural territory.

So the signs of re-appropriation affected the mass housing projects that were built in Algeria and Morocco

during the era of de-colonisation in a very unexpected way, especially in the early years of independence.

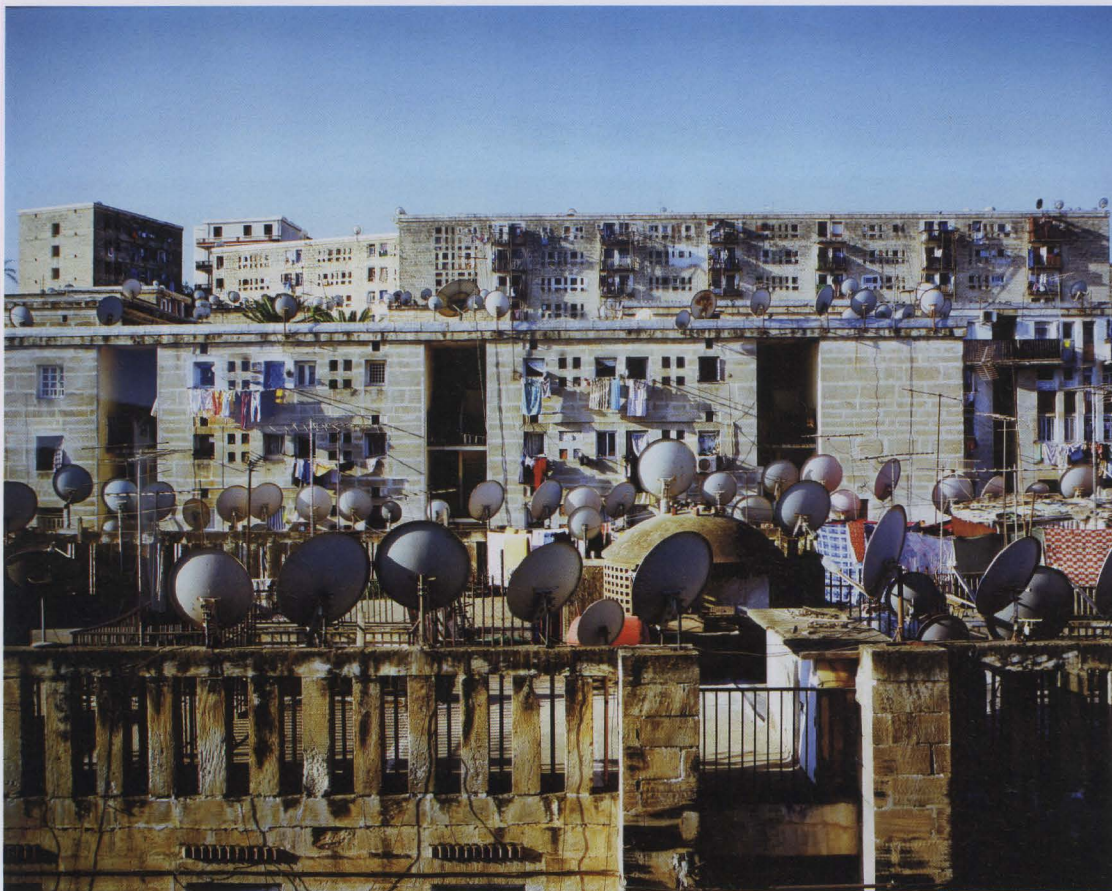
These first visible signs of re-appropriation immediately changed the outside aesthetic of the façade. People started to hang personal items and food, red chillis, pieces of fatty lamb and sheep meat, and of course their clothes, in order to dry them.

While the functionality of modern social architecture used to work as a uniform aesthetic order, it was not the space for any expression of identity. This dogma or apology for the notion that "identical is respect for equality" rather than "equality is respect for identities" meant that living in these buildings entailed becoming the object of the control that was built into their design, whereas, when people were living in their home villages and houses, they were taking part in their environments and were their subjects.

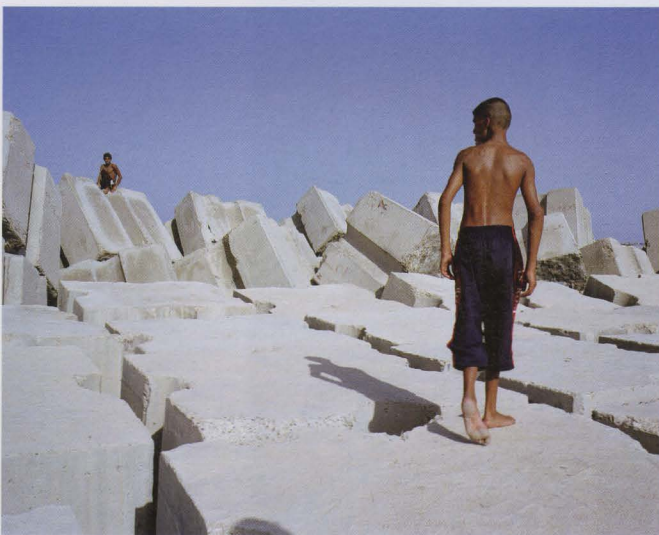
So while the balconies had a similarity based on the same pattern and design —no colours, simple forms— this was one of the most relevant visual aspects of architectural modernism because, rather than being the object of this modern functionality, people are always re-appropriating their spaces, naturally, as subjects in their own right.

KM: The "Cité Pouillon" apartment complex, for example, seems to implicate architecture as a tool of social control of the rural populations moving into the cities. Does this mean that the architecture of colonial modernism expressed the continuing power of "the West" during the very moment of decolonisation? What would be your interpretation in the case of the Cité Verticale in Casablanca, which was a focus for the inter-disciplinary analysis that Marion Von Osten put together for the 2008 exhibition and conference, "In the Desert of Modernity" held in Berlin. KA: It is worth noticing that all the social housing built by Fernand Pouillon during the 1950s in Algeria was commissioned by the French colonial power.

Snail, 2009,
Caja de luz / light box
Cortesía / courtesy
Krinzinger Gallery,
Vienna



Satellite dishes, 2009
Caja de luz / light box
Cortesía / courtesy
Krinzinger Gallery,
Vienna



Rochers Carrés, 2009
Serie fotográfica / photographic series
Cortesía / Courtesy Sharjah Art Foundation - UAE,
and Galerie Christian Nagel, Berlin & Cologne

lo que veían, su comprensión de ello, se parece bastante a la de las civilizaciones no occidentales del presente frente a los bienes manufacturados de Occidente; una lectura mitológica de algo que viene de fuera y que no se aleja demasiado de un tipo de exotismo que en un primer momento se nos antoja apasionante, luego kitsch y que, al final, acaba reciclándose en algo que pertenece a la parte perceptora.

KM: El tema del reciclaje es importante, sobre todo para su concepto de los "signos de reapropiación" que existen en la dialéctica histórica que se da en el encuentro entre diversas utopías de la modernidad con diferentes lenguajes autóctonos. Me pregunto si podría hablarnos de cómo impactaron esos "signos de reapropiación" en los proyectos masivos de viviendas que se construyeron en Argelia y Marruecos durante la era de la descolonización. KA: En primer lugar, mi concepto de reapropiación no se relaciona exclusivamente con la idea del reciclaje físico: se trata de un concepto más natural, mientras que, para mí, el reciclaje es algo típicamente cultural.

El aspecto abstracto resulta natural al basarse en el principio simple de que la reapropiación se da en el instante mismo en el que tiene lugar un despoamiento de un territorio geográfico, religioso o cultural.

Por tanto, los signos de reapropiación impactaron en los proyectos masivos de viviendas construidos en Argelia y Marruecos durante el periodo de descolonización en una forma totalmente inesperada, sobre todo en los primeros años de independencia.

Unos primeros signos visibles de reapropiación que modificaron de inmediato la estética exterior de la fachada. La gente comenzó a colgar objetos personales o comida: guindillas, piezas grasientas de carne de cordero y oveja y, por supuesto, la colada para que se secara.

Aunque la funcionalidad de la arquitectura social moderna solía proporcionar un orden estético uniforme, no constituía un espacio para ningún tipo de

expresión identitaria. Este dogma o apología que proclama que "lo idéntico representa el respeto de la igualdad" en lugar de defender que "la igualdad es el respeto de las identidades", implica en realidad que habitar esos edificios equivalía a convertirse en un objeto del control inherente a su diseño, mientras que cuando la gente vivía en sus propios pueblos y hogares, participaban de su entorno y eran sujetos del mismo.

Así que, mientras los balcones presentan una similitud basada en un mismo patrón y diseño – ausencia de colores, formas simples – éste constituía uno de los aspectos más relevantes de la modernidad arquitectónica ya que, más que ser el objeto de esa funcionalidad moderna, la gente se encuentra inmersa en una reapropiación natural de sus espacios, como sujetos de pleno derecho. *KM: Por ejemplo, el complejo de apartamentos de Cité Pouillon parece implicar a la arquitectura como una herramienta de control social de las poblaciones rurales que se trasladaban a las ciudades. ¿Significa eso que la arquitectura de la*

Why? After World War II, the soldiers from the colonies (Senegal, Mali, Morocco, and Algeria, for instance) who were sent to the battlefields came back to their colonised home countries and started to claim the same rights as settlers. But they were denied those rights. So demonstrations, riots, and the creations of independence organisations—from Algeria to Indochina, or from the Middle East to India—began to develop, essentially in poor countrysides, where the revolutionary wind was blowing the hardest. The colonial order responded to these developments with immediate violence—for example, in Messali Hadj's trial and in the 1945 riots in Setif in Algeria.

But why there? Why did colonial resistance start mostly in the poor rural areas? Because, as Jean-Paul Sartre described it in his preface to Franz Fanon's book *The Wretched of the Earth*, everywhere in the world, people from the countryside have always been those who suffer more than people from the city, even the working classes.

Because the peasantry has always had to fight both the oppression of "colonial inequalities" and the tough and unpredictable climate, they have always been the ones most likely to get involved in revolution.

In this social context, then, the colonial administration scheduled a whole series of architectural projects aiming—officially—to provide housing for all, but, in reality, the aim was to identify, register, and control contesting individuals from the countryside, who were growing in number and gaining more and more political influence over the urban populations. By making these farmers and peasants move from their self-built houses to planned housing on a mass scale, the colonial administration transformed them from subjects to objects of the place where they lived. In the end, this was a strategy where modernism played a part in the political goals of seeking better control of the colonised – having a monthly rent, electricity, water, and other bills to pay meant that colo-

nial subjects became the consuming objects of their apartments.

Regarding *Cité Verticale*, first of all, I would highly recommend Marion von Osten's essay "Architecture without Architects—Another Anarchist Approach" (<http://e-flux.com/journal/view/59>), whose title alludes to the famous title of Bernard Rudofsky's 1964 exhibition at MoMA.

For me, *Cité Verticale* is important because it reminds us of the way modernist architecture is implicated in stealing original patterns from non-Western cultures, while pretending that it is inventing a fair and functional environment for the people.

The observations of shantytowns by Rolland Simounet, which ultimately found them to be almost similar to Le Corbusier's Modulor, certainly changed the idea of social architectures in many ways. And so, in this sense, Simounet's observations indeed represented a beginning of thinking in postmodern

modernidad colonial expresaba la continuidad del poder de 'Occidente' en el momento mismo de la descolonización? ¿Cuál sería su interpretación en el caso de la *Cité Verticale* de Casablanca, objeto del análisis interdisciplinario que Marion Von Osten elaboró para la exposición y conferencia, "In the Desert of Modernity" celebrada en 2008 en Berlín? KA: Merece la pena recalcar que todas las viviendas sociales construidas por Fernand Pouillon en la década de los cincuenta en Argelia eran encargos del poder colonial francés.

¿Por qué razón? Tras la II Guerra Mundial, los soldados procedentes de las colonias (por ejemplo, Senegal, Malí, Marruecos o Argelia) que habían sido enviados a los campos de batalla comenzaron a regresar a sus colonizados países de origen y a reivindicar la igualdad de derechos con los colonos, lo que les fue denegado, dando lugar a manifestaciones, disturbios y a la creación de organizaciones independientes - de Argelia a Indochina o del Medio Oriente a la India - especialmente en zonas rurales pobres, donde el viento de la revolución soplaba con

más fuerza. Unos fenómenos a los que el orden colonial respondió con violencia de inmediato, como ilustra el juicio de Messali Hadj o los disturbios de 1945 en Setif, Argelia.

Pero, ¿por qué allí? ¿Cuál fue la razón de que la resistencia colonial comenzara principalmente en las zonas rurales pobres? Como Jean-Paul Sartre escribiera en el prólogo del libro de Franz Fanon *Los condenados de la tierra*, en todo el mundo la gente del campo siempre ha sufrido más que la de la ciudad, clase obrera incluida. Y como el campesinado siempre hubo de enfrentarse tanto a la opresión de las "desigualdades coloniales" como a la dureza e incertidumbre del clima, siempre fue más susceptible de participar en una revolución.

Entonces, en ese contexto social, la administración colonial planificó toda una serie de proyectos arquitectónicos oficialmente encaminados a proporcionar vivienda a todo el mundo pero en realidad dirigidos a identificar, registrar y controlar a los campesinos rebeldes,

cada vez más numerosos y más influyentes políticamente sobre las poblaciones urbanas. Al transplantar a esos granjeros y campesinos desde sus casas auto-construidas a viviendas planificadas a escala masiva, la administración colonial los transformaba de sujetos a objetos del lugar que habitaban, tratándose al final de una estrategia en la que la modernidad desempeñó un papel dentro de los objetivos políticos de mejorar el control sobre el colonizado: forzado a abonar una renta mensual, el consumo de electricidad, agua y demás recibos, el sujeto colonial se convertía en objeto consumidor de su apartamento.

Con relación a "Cité Verticale", quisiera, antes de nada, recomendar encarecidamente el ensayo de Marion von Osten "Architecture without Architects - Another Anarchist Approach" (<http://e-flux.com/journal/view/59>), que toma su nombre del célebre título de la exposición organizada en 1964 por el MoMA sobre Bernard Rudofsky. Para mí, la importancia de "Cité Verticale" radica en que nos recuerda la

architecture that arose in the colonial context.

The concept of *Cité Verticale* was also based on the analysis of local architectural behaviours and necessities. But, in my opinion, this conceptual approach, among many others, had already been sketched by Le Corbusier, who used to compare the *Cité Radieuse* —a project building in Marseille (1945–1952)— to the oldest city of Ghardaia, named Beni Isguen. Le Corbusier was fascinated by the very simple and easy way that the streets of Beni Isguen are connected to each other and to the surrounding habitations. He claimed that his *Cité Radieuse* was "a vertical application of Beni Isguen". That's why I think that the idea of the verticality of the urban space was both invented and applied before the *Cité Verticale* of Georges Candilis and Shadrach Woods.

The transfer of vernacular African-Arab-Berber urbanism, and its promiscuity between private and public space, had begun with the *Cité*

Radieuse. In this building, Le Corbusier created corridors so wide and long that he called them "les rues" (streets). Through these streets, kids could go directly to school by bicycle, moving through their home streets to elevators that would bring them to the ground floor where the street of the school was located. So the conception of verticality of the *cité* was already a modernist project, also inspired in the colonial space, like the *Cité Horizontale*.

What the architects of the *Cité Verticale* did, like Simounet's researches, is in continuity with this appropriation, with a certain amnesia, even if they were claiming the contrary. The irony of both this amnesia and these fantasies is the way they spread their theories.

The biggest rupture with Le Corbusier's and Gropius' legacy had created the Team X group. One of their core ideas was to create an architecture aiming at taking its subject (the inhabitant's culture, social habits, economic situation, and so on) as the complementary

issue of the home space. For instance, in the *Cité Verticale*, balconies are inspired by patios that originally are the spaces which bind the home space to the outside. In Morocco, this works amazingly, but unfortunately, it doesn't work worldwide. That's why I think it is an irony. An experimentation in the colonial space, especially in Africa, can be relevant, but only in its area. It is exactly what happened with Jean Prouvé's "Maison Tropicale" built in Brazzaville. Two years ago, I saw this "Maison Tropicale" installed in Paris, in front of the Seine river. It was sad. I think we should pay attention to projects that have been created in the tropical area, by inhabitants of this space, whose style —"tropicalism"— is the beginning of an interesting reappropriation of modernity, like Lina Bo Bardi in Brazil.

Last year, as I was in the city of Sheffield in the UK, I had another example of this application of experimentations in the colonial space, taken out of their original context and applied in a West-

implicación de la arquitectura moderna en la sustracción de patrones originales de la cultura no occidental, fingiendo al mismo tiempo que inventa un entorno justo y funcional para las personas.

Ciertamente, las observaciones de Rolland Simounet sobre los asentamientos de chabolas, en última instancia casi idénticos al Modulor de Le Corbusier, modificaron de diversas formas el concepto de las arquitecturas sociales y, en ese sentido, las consideraciones de Simounet marcan un comienzo, situado ya en el contexto colonial, de la reflexión sobre la arquitectura posmoderna.

El concepto de la "Cité Verticale" se basaba también en el análisis de los comportamientos y necesidades arquitectónicas locales. Sin embargo, en mi opinión, ese enfoque conceptual había sido esbozado, junto a muchos otros, por Le Corbusier, quien solía comparar la "Cité Radieuse" – un proyecto de edificio en Marsella (1945-1952) – con la ciudad vieja de Ghardaia, conocida por

"Beni Isguen". A Le Corbusier le fascinaba la sencillez y la facilidad con las que las calles de Beni Isguen se conectaban entre sí y con las zonas limítrofes, reivindicando su "Cité Radieuse" como "una aplicación vertical de Beni Isguen". De ahí que piense que la idea de la verticalidad del espacio urbano fue inventada y aplicada antes de la "Cité Verticale" de Georges Candilis y Shadrach Woods.

La transferencia del urbanismo autóctono africano-árabe-berebere y su promiscuidad entre espacio privado y público había comenzado con la "Cité Radieuse". En ese edificio, Le Corbusier creó unos corredores a los que por su anchura y longitud denominó 'les rues' (calles). Por esas calles, los niños podían ir directamente a la escuela en bicicleta, atravesando su propia calle hacia unos elevadores que los depositaban en las plantas bajas en donde se encontraba la calle de la escuela. La concepción de verticalidad de la "cité" era ya un proyecto de la

modernidad, inspirado también, como la "Cité Horizontale", en el espacio colonial.

Aunque afirmen lo contrario, lo que los arquitectos de la "Cité Verticale" hacen es continuar, como las investigaciones de Simounet, esa apropiación si bien con una cierta amnesia. La ironía de esa amnesia y de esas fantasías radica en la forma en la que difundieron sus teorías.

La mayor ruptura con los legados de Le Corbusier y de Gropius había dado lugar al grupo Team X, una de cuyas ideas centrales fue la de crear una arquitectura dirigida a concebir su sujeto (la cultura, hábitos sociales, situación financiera, etc., del habitante) como un asunto complementario del espacio doméstico. Por ejemplo, en la "Cité Verticale", los balcones se inspiran en unos patios que, en origen, eran espacios que vinculaban espacio doméstico y espacio exterior, algo que en Marruecos funciona de una manera sorprendente pero que, por desgracia, no es extensible al resto del mundo. De ahí que me parezca irónico: un experimento realizado en el espacio

Untitled (Plastic Bags), 2009, escultura, bolsas de plástico vacías / sculpture, empty plastic bags
Cortesía / Courtesy private collection, Galerie Christian Nagel, Berlin & Cologne, y / and Krinzinger Gallery, Vienna.
Foto / Photo credits: Aurélien Mole



colonial, especialmente en África, sólo relevante en su propio entorno. Exactamente lo mismo ocurrió con la “Maison Tropicale” de Jean Prouvé en Brazzaville. Hace dos años, vi esa “Maison Tropicale” montada en París, frente al Sena; el resultado era triste. Creo que lo que hay que hacer es prestar atención a proyectos creados en el trópico por habitantes de ese espacio y cuyo estilo – el “tropicalismo” – representa el inicio de una interesante reapropiación de la modernidad a la manera de Lina Bo Bardi en Brasil.

El año pasado, encontrándome en la ciudad británica de Sheffield, me topé con otro ejemplo de esa aplicación de experimentos del espacio colonial sacados de su contexto original y aplicados en un país occidental sin adaptarse a su nuevo entorno. Visité una serie de edificios, obra de los mismos arquitectos que crearon la “Cité Verticale”: Georges Candilis y Shadrach Woods. Me interesó mucho la unión de esos cinco o seis edificios mediante unas pasarelas que funcionaban como pasillos exteriores

y como calles para uso del lechero. La cercanía, sin llegar a interferir, de los espacios público y privado me hizo pensar en la “Cité Verticale”. Pero esa deslocalización de unas reflexiones surgidas de unos asentamientos nor-africanos de viviendas precarias para ser aplicadas a otras situaciones suscita algunas cuestiones sobre la viabilidad del enfoque un contexto occidental.

En los proyectos de viviendas de Sheffield, el tema central es el énfasis que se pone en la circulación por los pasillos exteriores, una suerte de calles que conectan cada uno de los edificios de esta “cité” con la anchura suficiente como para que un pequeño vehículo pueda entregar la leche a cada domicilio, funcionando al mismo tiempo como campo de juegos para los niños exactamente igual que en la “Cité Radieuse”. Por tanto, esa aplicación de un orden espacial, a la vez funcional y promiscuo, y derivado de la medina mediterránea me resultó interesante por lo inesperado. Pero, ¿qué importancia tiene que sea o no inesperado?

Lo que más me llamó la atención fue el hecho de que los edificios de Sheffield se encontraran vacíos y en fase de reconstrucción. Sus pobladores eran “excluidos sociales”. Los edificios estaban apartados del centro de la ciudad. Cuanto más examinaba los edificios, más amarga era la sensación que el proyecto me transmitía. ¿De verdad creían Candilis y Woods sus propias teorías sobre anteponer la humanidad de los habitantes de esos edificios al diseño formal de su arquitectura? Si era así, fracasaron; y no sólo por situar los edificios fuera del centro urbano, sino también porque la apropiación de la estructura urbanística “autocentrista” de la ciudad autóctona africana no tiene realmente nada que ver con el comportamiento urbano noroccidental. En todas las viejas medinas africanas – de la Casbah de Argel a Gardaia, pasando por Timimun, Fez, Djenné o Mopti – las arquitecturas autóctonas están vivas sin necesidad de planificación estatal. La vida que se desvela en la ciudad es el último elemento arquitectónico de la calidad

ern country, without being adapted to this new environment. I visited a series of buildings made by the same architects that created *Cité Verticale* – Georges Candilis and Shadrach Woods. I found it very interesting how these five or six buildings were bound together with bridges that worked as both outside corridors and streets for the milk delivery man. The fact that the public and the private spaces were that close, without interfering with each other, made me think about the *Cité Verticale*. But this delocalisation of observations that had begun in North African shantytowns, and their application in other situations, raises some questions about whether this approach could work in a Western context.

The core issue of the Sheffield housing projects is the emphasis on circulation through the outside corridors, which are, in effect, streets that connect all the buildings of this *cité*. They are wide enough to allow a small car to deliver milk to each door, as well to function as playgrounds for kids, just as in the

Cité Radieuse. So this application of a spatial order that is both functional and promiscuous, and which was derived from the Mediterranean *medina*, was interesting to me because it was totally unexpected. But is this unexpectedness relevant?

The fact that Sheffield buildings were empty and undergoing reconstruction gained my attention most of all. The people who used to live here were “socially excluded”. The buildings’ location was outside the city’s centre. So the more I examined these buildings, the more the feeling I had about this project was a bitter one. Did Candilis and Woods truly believe in their theories about considering the humanity of the inhabitants rather than the formal design of the architecture in these buildings? If that was their thought, then they failed, not only because the buildings were placed outside of the city centre, but also because the appropriation of the “self-centrist” urbanist structure of the African vernacular city had nothing really to do with North

Occidental urban behaviour. In all the old African *medinas*—from the Casbah of Algiers, to Gardaia, Timimoun, Fez, Djenné, and Mopti, for instance—vernacular architectures are alive, without the need for state planning. The life that goes into the city is the last architectural element of the quality of urban space, but it is what binds spaces together and makes a city truly alive.

KM: Perhaps the, the last aspect of the relationship between modernism and colonialism, as seen through the lens of architecture, is evoked by the video piece of yours—“Normal City”—included in the In the Desert of Modernity exhibition. This concerns the modernist high rise apartment block that, in suburbs of Paris and other French cities, has become the social setting for the political protests articulated by post-migrant generations. Is it fair to say that such mass housing projects have a necessary correlation with the politics of post-colonialism?
KA: I think that, at the beginning, when these housing projects were built, there was indeed a correlation with the politics of post-colonialism, as most of the



Ghost, 2009
Escultura, papel de aluminio
/ sculpture, aluminum foil
Cortesía / courtesy
collection Centre Georges
Pompidou - Paris,
private collection y / and
Galerie Christian Nagel,
Berlin & Cologne.

del espacio urbano, pero es lo que une los espacios entre sí y lo que hace que una ciudad esté verdaderamente viva.

KM: Puede que el último aspecto de la relación entre la modernidad y el colonialismo, tal como se ve a través de la lente de la arquitectura, se evoque en su pieza de vídeo – “Normal City” –, que pudo verse en la exposición “In the Desert of Modernity” y que trata sobre el bloque de pisos en altura moderno que, en los suburbios parisinos y en otras ciudades francesas, se ha convertido en escenario social de protestas políticas articuladas por generaciones posmigrantes. ¿Sería justo afirmar que esos proyectos masivos guardan una correlación necesaria con las políticas del poscolonialismo? KA: Creo que, en un primer momento, cuando se construyeron esos proyectos de viviendas, sí existía una correlación con las políticas del poscolonialismo ya que la mayoría de sus habitantes procedían – y todavía proceden – de las antiguas colonias. En Garges-les-Gonnesses, la cité del norte de París en la que crecí, coexis-

tían, en los años noventa, más de sesenta lenguas y dialectos procedentes de los antiguos imperios coloniales francés y británico.

Pero además, todos esos proyectos residenciales se edificaron en las afueras de las grandes ciudades, en sus periferias, aislados, fuera de los centros económicos. Visto así, el plan era colonizar a sus habitantes, dándose claramente una continuidad en la situación de los colonizados, siempre en la periferia del poder político, económico y cultural. Así, aunque tolerados como fuerza de trabajo productiva, no hay posibilidad de que esos migrantes ex coloniales se mezclen con el resto de la población. Se encuentran aquí para ser explotados económicamente, no para participar en la vida de la sociedad. Un ejemplo significativo de esta política “poscolonial” es que, hasta la fecha, esos trabajadores migrantes carecen del derecho al voto. Además, su nivel de vida es considerablemente inferior al del resto de la sociedad. En consecuencia, esas poblaciones pobres se

concentran en lo que podríamos denominar ghettos sociales. Una organización urbana que, para mí, encarna de la manera más perversa la idea de “La explotación del hombre por el hombre” y cuyo rasgo más absurdo reside en el hecho de que, al proceder de las antiguas colonias, los habitantes de esos edificios son exactamente las mismas personas que los construyeron durante la década de los sesenta.

Como en el periodo colonial, la integración de esas gentes de las antiguas colonias no se ha llevado a cabo. Un error de partida que ha ido pasando de una generación a otra y que los sucesivos gobiernos han dejado deteriorarse, manteniendo esos barrios dentro del estatus de zonas de “exclusión”. Algo que se encuentra en plena sintonía con la política poscolonial pero que empuja a los residentes de esos proyectos a otro nivel al crear unos ghettos en los que las minorías étnicas, sociales y económicas se amontonan en unas construcciones grises, monótonas,

inhabitants were, and are still now, from the ex-colonies. In Garges-lès-Gonnesses, the cité I grew up in, in the North of Paris, in the 1990s, more than 60 different languages and dialects were registered in the same living space, all coming from the former French and British colonial empires.

Beside this, all these housing projects were built in the outskirts of the big cities, in their peripheries, so they were isolated and outside the economic centres. The plan, once seen in this way, was to colonise the people who live there. There is clear continuity with how colonised people were always on the periphery of the political, economic, and cultural power. So while ex-colonial migrants are tolerated as a productive workforce, there is no way they mix with the rest of the population. They are here to be economically exploited, not to take part in the society's life. One significant example of this “post-colonial” politics is that, until today, such migrant workers do not have the right to vote. Moreover, their standard

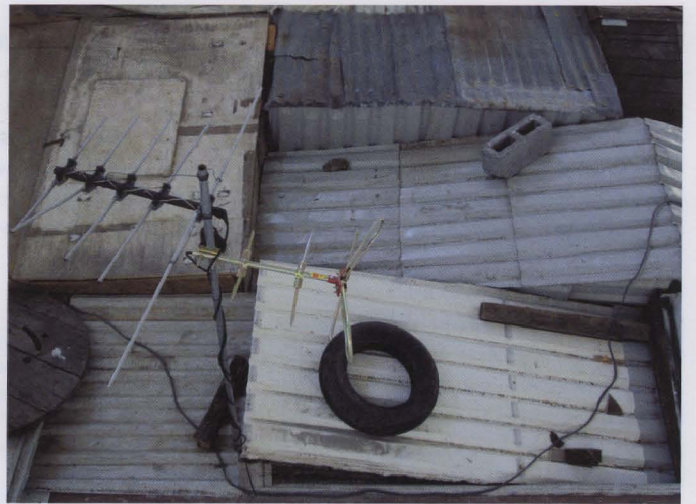
of living is much lower than that of the rest of the society. These poor populations are then gathered in what we can call social ghettos.

For me, this urban organisation embodies, in the most perverse way, the concept of “Man exploiting Man”. And the most absurd aspect of this exploitation is the fact that these people, coming from the former colonies, who live in these buildings, are the exact same people who actually built them in the 1960s.

As during colonial times, these people from the former colonies have not been integrated into the larger society. This is an original failure that has been passed on to the following generations. Successive governments have let this situation deteriorate, maintaining these neighbourhoods in the status of areas of “exclusion”. This is in the direct line of post-colonial politics, but it pushes the residents of these housing projects to another level by creating such ghettos, in which ethnic, social, and

economic minorities are gathered in grey monotone and uniform buildings that more or less just annihilate their identity. So in this situation, colonisation is then reproduced by such housing as colonisation of the mind, even if, nowadays, we are not officially in the colonial era anymore. I think that what is now at stake when the term “post-colonial” is used is the prolongation of the desire for domination by one society of its minorities.

The social housing built between the 1960s and the 1980s that I show in the three video films called “Normal City” is, indeed, an examination of the following on of the relation between colonialism and social housing in massive buildings that have been erected outside the former colonial empires' capitals and main cities, particularly in France. The videos show facades of social housing buildings that are shot in the same neighbourhood. On each facade, all the apartments look the same, except one of them. In this apparently normal and ordered grid, one balcony is different.



Kasbah, 2009

Instalación, latón ondulado, madera, materiales encontrados, antenas de TV, antenas parabólicas, cables / installation, corrugated iron, wood, found materials, tv antenna, satellite dishes, electric wires.

Cortesía / courtesy Galerie Christian Nagel, Berlin & Cologne, y/and Krinzinger gallery, Vienna.

Foto / Photo credit:

Aurélien Mole (Arriba/Top),
SAPS - Mexico (Abajo/Bottom)

uniformes, que prácticamente consiguen aniquilar su identidad. Por ello, en esa situación y a través de ese tipo de vivienda, la colonización se reproduce como colonización de la mente, aunque, oficialmente, no estemos ya en la era colonial. Creo que nuestro uso presente del término poscolonial alude en realidad a la prolongación del ansia de dominio de una sociedad sobre sus minorías.

La vivienda social construida entre los sesenta y los ochenta que muestro en las tres películas de vídeo tituladas "Normal city" propone, en efecto, un examen de la continuidad de la relación entre colonialismo y vivienda social en las edificaciones masivas erigidas fuera de las antiguas capitales y principales ciudades de los imperios, sobre todo en Francia. Los vídeos muestran fachadas de edificios sociales rodadas en un mismo barrio. Los apartamentos de todas las fachadas presentan una apariencia idéntica, salvo en un caso. En esa cuadrícula aparentemente normal y ordenada, hay un balcón

diferente. Y, sin saber muy bien por qué, tenemos la sensación de que algo no funciona del todo como debía... Pero debo añadir que esta "Normal City" aspira a decir algo que va más allá del colonialismo como un asunto histórico y geográfico. Va más allá de eso ya que, en mi opinión, también tiene que ver con el deseo, natural en el ser humano, de ejercer un poder sobre el otro, y que se da siempre de dos maneras: dominación y desprecio. Esa es la razón por la que esas zonas del exterior de las grandes ciudades - lo que llamamos periferias y *banlieues* - representan siempre el lugar de quienes se encuentran excluidos de la psique europea. Unas fobias que en realidad proceden del Medioevo, cuando dichas zonas se utilizaban como áreas de confinamiento de leprosos. Pero a pesar de la desaparición de la lepra como enfermedad - el peor miedo imaginable en la Edad Media - esos espacios "excluidos" del exterior de las ciudades se mantuvieron durante siglos como encarnación del miedo³.

La construcción de unos edificios tan pobres, grises, monótonos e impersonales fuera de los centros económicos, políticos y culturales, en los que cualquiera queda alienado como forma insignificante de una enorme cuadrícula de idénticas ventanas rectangulares, es quizás la manera de controlar su otredad. Ese "otro" que, como sujeto, el poder teme que suponga su muerte y que, sin embargo, podría darnos la respuesta a una cuestión que tendremos que resolver para las futuras generaciones.

We don't know why, but we feel that something is not really working as it should...

But I should add that this "Normal City" aims at speaking beyond colonialism as an historical and a geographical issue. It goes beyond this issue, as I think it also has to do with human beings' natural desire for power over the other, which always exists in two ways: domination and contempt. This is why areas outside the major cities—the so-called peripheries and *banlieues*—always embody the place of excluded people for the European psyche. These phobias actually come from the Middle Ages, when such areas used to be zones of containment of leprosy. Even after the disappearance of leprosy as a disease, which was the worst imaginable fear of the Middle Ages, these "excluded" spaces outside cities have remained, for centuries, the embodiment of fear³.

Creating such poor, grey, monotonous, and impersonal buildings, outside economic, political, and cultural centres,

in which any subject is alienated as just a small part of a huge grid of identical rectangular windows, is maybe the way to control his otherness. This "other", as a subject that power actually fears as its death, is maybe the answer to the question we will have to solve for future generations.

1 See Alex Gerber, "L'Algérie de Le Corbusier, Les Voyages de 1931" Thesis No 1077 (1992), presented at the Department of Architecture at l'École Polytechnique Fédérale in Lausanne, Switzerland.

2 Marcel Mercier, "La Civilisation urbaine au Mzab, Étude de sociologie africaine", Algiers: Imprimerie Emile Pfister, 1922.

3 Michel Foucault, *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, New York: Vintage, 1988.

BIBLIOGRAPHY

Michel Foucault. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Routledge, 2001.

Le Corbusier. *Le Corbusier Talks with Students from the Schools of Architecture*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1999.

Le Corbusier. *The Modulor and Modulor 2*. Basel: Birkhäuser, 2000.

Marion von Osten. "Architecture without Architects—Another Anarchist Approach". <http://e-flux.com/journal/view/59>.

Edward W. Said. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979.

Roland Simounet and Richard Klein. *Dialogues sur l'invention: Roland Simounet*. Paris: Le Moniteur Éditions, 2005.

Adolf-Max Vogt and Radka Donnell. *Le Corbusier, the Noble Savage: Toward an Archaeology of Modernism*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2000.

UNESCO. World Heritage List. <http://whc.unesco.org/en/list/>.

1 Ver Alex Gerber, "L'Algérie de Le Corbusier, Les Voyages de 1931" Thesis No 1077 (1992), presented at the Department of Architecture at l'École Polytechnique Fédérale in Lausanne, Switzerland.

2 Marcel Mercier, "La Civilisation urbaine au Mzab, Étude de sociologie africaine", Algiers: Imprimerie Emile Pfister, 1922.

3 Michel Foucault, *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, New York: Vintage, 1988.

BIBLIOGRAFÍA

Michel Foucault. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Routledge, 2001.

Le Corbusier. *Le Corbusier Talks with Students from the Schools of Architecture*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1999.

Le Corbusier. *The Modulor and Modulor 2*. Basel: Birkhäuser, 2000.

Marion von Osten. "Architecture without Architects—Another Anarchist Approach". <http://e-flux.com/journal/view/59>.

Edward W. Said. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979.

Roland Simounet and Richard Klein. *Dialogues sur l'invention: Roland Simounet*. Paris: Le Moniteur Éditions, 2005.

Adolf-Max Vogt and Radka Donnell. *Le Corbusier, the Noble Savage: Toward an Archaeology of Modernism*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2000.

UNESCO. World Heritage List. <http://whc.unesco.org/en/list/>.

What about Reality, 2009

Instalación, espejos / installation, mirrors
Cortesía / courtesy private collection and
galerie Christian Nagel, Berlin & Cologne.

