

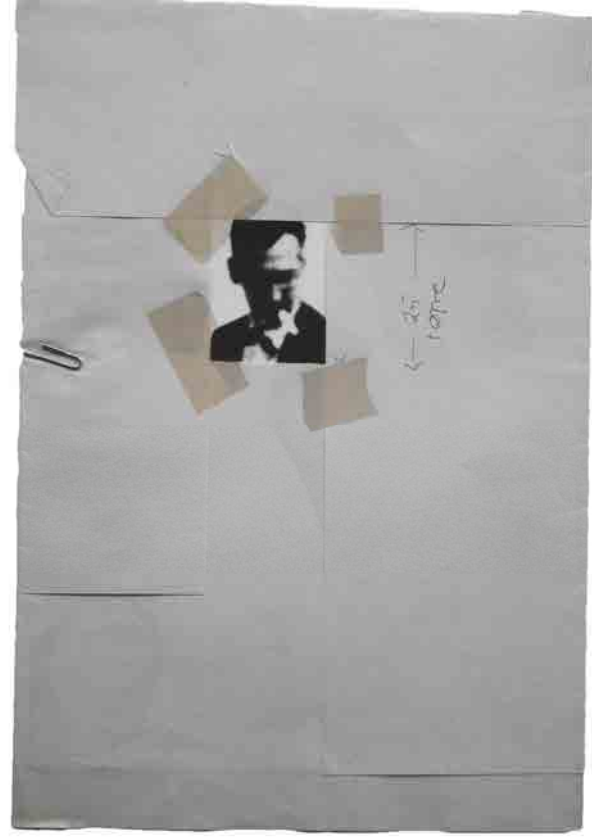
**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tesisenred.net](http://www.tesisenred.net)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author

"Mitad fábrica mitad convento". La casa Tàpies.

Antoni Pérez Mañosas



"Mitad fábrica mitad convento". La casa Tàpies.



**Acta de calificación de tesis doctoral**

Curso académico: \_\_\_\_\_

Nombre y apellidos \_\_\_\_\_

Programa de doctorado \_\_\_\_\_

Unidad estructural responsable del programa \_\_\_\_\_

**Resolución del Tribunal**

Reunido el Tribunal designado a tal efecto, el doctorando / la doctoranda expone el tema de la su tesis doctoral titulada

"MITAD FÁBRICA MITAD CONVENTO". LA CASA TÀPIES.

Acabada la lectura y después de dar respuesta a las cuestiones formuladas por los miembros titulares del tribunal, éste otorga la calificación:

- NO APTO     APROBADO     NOTABLE     SOBRESALIENTE

(Nombre, apellidos y firma)		(Nombre, apellidos y firma)
Presidente/a		Secretario/a
(Nombre, apellidos y firma)	(Nombre, apellidos y firma)	(Nombre, apellidos y firma)
Vocal	Vocal	Vocal

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_

El resultado del escrutinio de los votos emitidos por los miembros titulares del tribunal, efectuado por la Escuela de Doctorado, a instancia de la Comisión de Doctorado de la UPC, otorga la MENCIÓN CUM LAUDE:

- SÍ     NO

(Nombre, apellidos y firma)		(Nombre, apellidos y firma)
Presidente de la Comisión Permanente de la Escuela de Doctorado		Secretario de la Comisión Permanente de la Escuela de Doctorado

Barcelona, a \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_

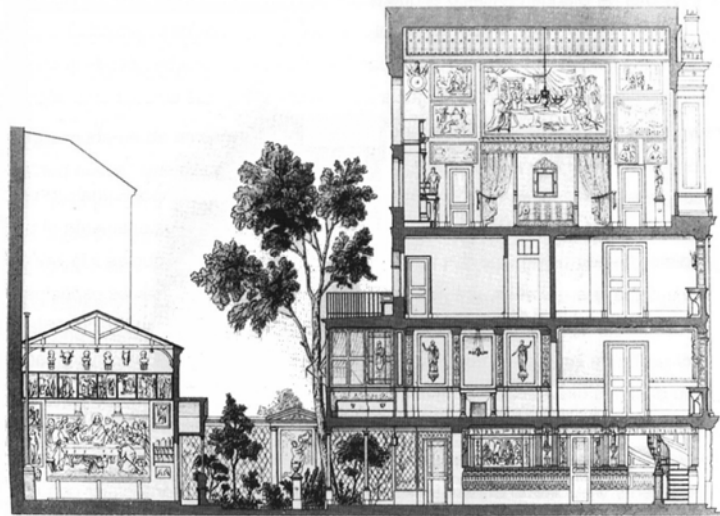
"Mitad fábrica mitad convento". La casa Tàpies.

Tesi doctoral presentada al Departament de Projectes Arquitectònics.  
Universitat Politècnica de Catalunya.

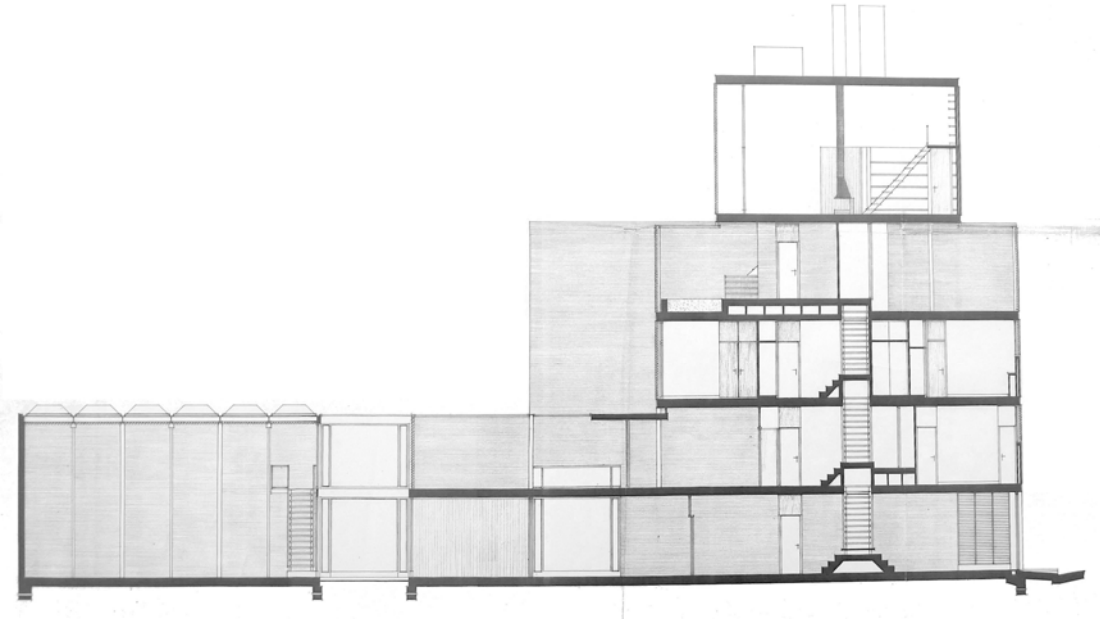
Director de tesi en la fase inicial: Carles Fochs Àlvarez.  
Director de tesi en la fase final: Pere Fuertes Pérez.

Antoni Pérez Mañosas  
Barcelona i Sant Cugat del Vallès. Un dia de 2015.

Dedicada a la paciència dels altres.



Anatole Jal. Casa i taller per a Pierre-Jules Jolivet. Paris, 1856.



José Antonio Coderch. Casa Tàpies. Barcelona, 1960.

## Índex de continguts.

### 1 Introducció.

#### 1.1 Forma de la tesi.

##### 1.1.1 Elaboració esmicolada.

##### 1.1.2 La doble pàgina en format A5 oberta.

##### 1.1.3 Una classe teòrica amb diapositives.

#### 1.2 Continguts de la tesi.

##### 1.2.1 Les explicacions dels actors.

##### 1.2.2 Els límits de l'anàlisi, gràfica o no.

#### 1.3 Organització de la tesi.

#### 1.4 Què pot explicar-nos un objecte casa?

##### 1.4.1 La casa Tàpies en l'encreuament de vectors culturals.

##### 1.4.1.1 Antecedents i derivacions posteriors de la casa.

##### 1.4.1.1.1 Cases d'artista.

##### 1.4.1.1.2 Cases entre mitgeres en la obra de Coderch.

##### 1.4.2 Dels vectors a l'aleatorietat. Una forma de coneixement?

##### 1.4.3 La casa Tàpies com a punt de partida.

#### 1.5 Coderch arquitecte: objecte de molts estudis.

##### 1.5.1 Coderch personatge.

#### 1.6 Condicions materials de la recerca.

##### 1.6.1 Tàpies com a subjecte passiu.

#### 1.7 Utilitat de la recerca en el territori del projecte arquitectònic.

##### 1.7.1 Els fets arquitectònics i els fets vitals.

##### 1.7.1.1 La cultura oral.

##### 1.7.1.2 El disgust de Pepe Coderch.

##### 1.7.2 L'opinió, la certesa i el sentit comú.

##### 1.7.2.1 Un cas com a exemple: el projecte per a la IBM.

##### 1.7.2.1.1 Persones que ho van viure.

##### 1.7.2.2 Confusions de tota mena.

### 2 Aproximant-se a la casa Tàpies.

#### 2.1 Visitants.

##### 2.1.1 Les visites de Barbara Catoir.

##### 2.1.1.1 Barbara Catoir es rebuda a la sala d'estar.

##### 2.1.1.2 Barbara Catoir veu la casa com un laberint.

##### 2.1.1.3 Barbara Catoir arriba finalment a la biblioteca.

##### 2.1.2 La visita de Benedetta Tagliabue.

##### 2.1.3 La visita del Rei (aleshores Príncep).

##### 2.1.4 La visita que vaig fer.

##### 2.1.4.1 El que vaig veure i no havia vist mirant plànols i fotografies.

##### 2.1.4.2 El que no vaig veure.

#### 2.2 Fotògrafs.

##### 2.2.1 Fotografies de la casa des del carrer Saragossa.

##### 2.2.2 Fotografies de l'estudi.

##### 2.2.3 Fotografies de l'entrada, vestíbul o garatge.

##### 2.2.4 Fotografies de la biblioteca.

##### 2.2.5 Fotografies de la terrassa o pati posterior.

##### 2.2.6 Català-Roca, fotògraf habitual de moltes obres de Coderch.

##### 2.2.6.1 Algunes fotografies de Català-Roca.

##### 2.2.7 Altres fotògrafs: Yukio Futagawa, Lluís Casals.

#### 2.3 Clients.

##### 2.3.1 El mitjancer.

##### 2.3.1.1 Errors induïts sobre la casa Tàpies.

##### 2.3.2 Teresa Barba.

##### 2.3.2.1 *The constant nymph*.

##### 2.3.3 Aspectes de la biografia d'Antoni Tàpies.

##### 2.3.3.1 Memòria personal.

##### 2.3.3.1.1 Annex: Conversa amb Antoni Tàpies i Teresa Barba.

##### 2.3.4 L'activitat artística del pater familias.

##### 2.3.4.1 Franciscanisme de Tàpies.

##### 2.3.5 Tàpies i l'arquitectura.

##### 2.3.5.1 Els arquitectes amb els que va tenir alguna mena de relació.

##### 2.3.5.1.1 L'estudi de Campins. El grau zero de l'arquitectura. 1982.

##### 2.3.5.1.1.1 Annex: Conversa amb Jaume Freixa.

- 2.3.5.1.2 La Fundació Tàpies. 1985-1990.
  - 2.3.5.1.2.1 El treball amb Lluís Domènech i Roser Amadó.
  - 2.3.5.1.2.2 La intervenció recent de Ábalos i Sentkiewicz. 2010.
- 2.3.5.1.3 La Capella laica o Sala de reflexió. 1996.
  - 2.3.5.1.3.1 Annex: Conversa amb Enric Sòria.
- 2.3.5.1.4 La Rothko Chapel va interessar molt a Tàpies.
- 2.3.5.2 L'espai pre arquitectònic en la obra de Tàpies.
  - 2.3.5.2.1 La percepció de l'espai: l'interior.
  - 2.3.5.2.2 El problema de la grandària.
  - 2.3.5.2.3 Transposició dels plans vertical i horitzontal.
    - 2.3.5.2.3.1 Ús dels plans horitzontals.
  - 2.3.5.2.4 Rinzen. Adequació a l'espai donat.
  - 2.3.5.2.5 El rastre de la persona en l'espai.

## 2.4 Habitants.

- 2.4.1 L'elaboració de l'aspecte interior de la casa.
  - 2.4.1.1 Mobiliari.
  - 2.4.1.2 La col·lecció privada d'art de Tàpies.
    - 2.4.1.2.1 La importància de l'objecte.
- 2.4.2 La manera de vida burgesa.
- 2.4.3 La intimitat aplicada a la vida quotidiana.
  - 2.4.3.1 Annex: Conversa amb Miquel Tàpies.

## 2.5 Projecte(s) de la casa Tàpies.

- 2.5.1 Problemes pràctics. Els diners.
  - 2.5.1.1 Edificabilitat de la parcel·la.
  - 2.5.1.2 Màxim aprofitament segons ordenances.
- 2.5.2 Com aborda Coderch el tema de l'estudi d'un artista.
  - 2.5.2.1 El taller.
- 2.5.3 La primera versió de la casa, separada del taller.
- 2.5.4 Les idees traspassades des de l'edifici del carrer de Bach.
  - 2.5.4.1 La planta baixa transparent.
  - 2.5.4.2 La cuina transparent. El punt de control del servei.
- 2.5.5 Les plantes altes.
- 2.5.6 La imatge de la casa.
- 2.5.7 El desenvolupament i la construcció. El constructor Aurelio Martínez.
  - 2.5.7.1 El paper de Jesús Sanz.

## 2.6 Les ampliacions.

- 2.7 Els crítics.
  - 2.7.1 Helio Piñón.
  - 2.7.2 David Mackay.

## 3 Referents, concomitàncies i fets contextuals.

### 3.1 Activitats de Coderch simultànies al projecte de la casa Tàpies.

- 3.1.1 Casa Biosca a Igualada. 1961.
- 3.1.2 Edifici Luminor a la Plaça Castilla de Barcelona. 1961.
- 3.1.3 'No son genios lo que necesitamos ahora'. 1961.
  - 3.1.3.1 Invitació de Sert a participar en el darrer CIAM.
  - 3.1.3.2 Sobre el paper de l'aristòcrata.
  - 3.1.3.3 Sobre la veritable tradició, segons Eugeni d'Ors.
  - 3.1.3.4 La tradició a l'arquitectura espanyola.
  - 3.1.3.5 Primera versió, enviada a Bakema i a Ponti.
    - 3.1.3.5.1 Resposta de Bakema: *Le Petit Prince*.
  - 3.1.3.6 Afegits i supressions en la segona versió.
    - 3.1.3.6.1 El paràgraf eliminat: la cadira premiada.
- 3.1.4 Participació en el Team 10. Abadia de Royaumont. 1962.
  - 3.1.4.1 Fragments de l'acta de la reunió.
  - 3.1.4.2 El collage de Luis Marsans.
    - 3.1.4.2.1 Llibre inèdit de Luis Marsans i Jesús de la Sota.
      - 3.1.4.2.1.1 Annex: conversa amb Luis Marsans.
    - 3.1.4.2.2 Aproximacions ètica i estètica, i problemes no resolts.
    - 3.1.4.2.3 Francesco, de Josep M. Ballarín.
    - 3.1.4.2.4 Colofó: cases de colons. 1968.
- 3.1.5 Les tarifes dels arquitectes. 1961.
- 3.1.6 L'ensenyament de Projectes a l'Escola d'Arquitectura de Barcelona.

### 3.2 Cases per a artistes. La llum natural, recurs projectual.

- 3.2.1 Les *villas d'artistes* a Paris.
  - 3.2.1.1 Composicions asimètriques amb simetries menors.
    - 3.2.1.1.1 Grans obertures per llum natural.
    - 3.2.1.1.2 El cas del pintor cec.
  - 3.2.2 Projectes de Coderch.
    - 3.2.2.1 Coderch davant del fet artístic.
      - 3.2.2.1.1 L'inici de la relació amb Santos Torroella.
      - 3.2.2.1.2 Sobre la relació amb Duchamp.
    - 3.2.2.2 Un antecedent de programa similar: la casa Vila Soler a Sitges.



### 3.3 Cases per a clients particulars.

#### 3.3.1 El client persona o família: una relació ràpidament obsoleta.

##### 3.3.1.1 El paper mític de les cartes i l'inspector Maigret.

###### 3.3.1.1.1 Simenon, el mètode de Maigret.

###### 3.3.1.1.2 Simenon, el lloc de treball i la casa.

###### 3.3.1.1.3 Simenon, Maigret a Nova York.

#### 3.3.1.2 La carta de la senyora Sans de Uriach.

#### 3.3.1.3 La carta de Tàpies.

#### 3.3.2 Els clients difícils.

##### 3.3.2.1 Salvador Pàniker.

##### 3.3.2.2 La casa de Víctor Sagi i el desencontre amb Correa i Milà.

### 3.4 Cases entre mitgeres en medi urbà.

#### 3.4.1 Possibilitats projectuals de la casa entre mitgeres.

##### 3.4.1.1 Un cas estès. La parcel·lació o *lotissement* belga.

###### 3.4.1.1.1 Composició i organització dels habitatges a finals del segle XIX.

###### 3.4.1.1.2 Id en l'arquitectura del Moviment Modern.

###### 3.4.1.1.3 Id en les dècades de 1950 i 1960.

##### 3.4.1.2 Un cas extrem. The Playboy townhouse.

#### 3.4.2 Cases de Coderch entre mitgeres.

##### 3.4.2.1 Cases a Sitges.

###### 3.4.2.2 Casa Senillosa a Cadaqués. 1956.

###### 3.4.2.3 Casa a Calella de Palafrugell. 1967-1968.

###### 3.4.2.4 Casa de Gustavo Coderch i Santos Torroella a Cadaqués. 1971.

###### 3.4.2.4.1 Descripció de l'apartament inferior.

###### 3.4.2.5 Casa Antoni Paricio -fill- a Tamariu. 1980.

###### 3.4.2.5.1 Annex: conversa amb Antoni Paricio.

### 4 Algunes qüestions projectuals.

#### 4.1 Evolució de la formalització arquitectònica.

##### 4.1.1 La tria del llenguatge arquitectònic.

##### 4.1.2 Evolució del llenguatge en els projectes de la primera època.

###### 4.1.2.1 Les cortines i altres senyals de vida humana.

###### 4.1.2.2 Evolució del llenguatge en les cases (a Sitges, etc).

###### 4.1.2.3 Elements abstractes en projectes urbans.

### 4.2 Qüestions funcionals.

#### 4.2.1 La família nombrosa.

##### 4.2.1.1 Els dormitoris dels fills. Manca d'espai per estudiar o treballar.

##### 4.2.1.2 L'absència del televisor.

###### 4.2.1.2.1 Annex: conversa amb Ana Coderch.

#### 4.2.2 La presència del servei en els habitatges.

##### 4.2.2.1 Raffaella Sarti: Vida en família. La intimitat. El servei.

##### 4.2.2.2 Les preocupacions extemporànies de Coderch.

##### 4.2.2.3 La perfecció distributiva de l'edifici d'habitatges del carrer Bach.

##### 4.2.2.4 La casa Biosca i els forats topològics. L'entrada i el *planxero*.

##### 4.2.2.5 Le Corbusier aconsegueix una topologia perfecta.

#### 4.2.3 La privacitat.

##### 4.2.3.1 El laberint interior.

##### 4.2.3.2 L'ascensor de la casa Tàpies. Un altre problema topològic.

#### 4.2.4 Habitant l'arquitectura de Coderch com a usuari.

##### 4.2.4.1 Ballarín: A les cases de Coderch s'hi viu bé, cony!

### 4.3 Sobre algunes solucions arquitectòniques.

#### 4.3.1 Les gelosies.

##### 4.3.1.1 Alain Robbe-Grillet: *La jalousie*.

##### 4.3.1.2 Films noir dels anys 1940 i 1950.

##### 4.3.1.3 Primeres obres de Coderch on apareixen les gelosies.

##### 4.3.1.4 Sobre la participació de Llambí.

#### 4.3.2 La importància de l'escala i la seva col·locació.

##### 4.3.2.1 Projecte d'intervenció en una masia a Cabrera. 1952.

##### 4.3.2.2 L'escala de doble desembarcament.

##### 4.3.2.3 La utilització de l'espai en les escales.

#### 4.3.3 L'espai interior.

##### 4.3.3.1 El catàleg d'elements que configura l'espai interior.

##### 4.3.3.2 Les transparències interiors en la zona de servei.

##### 4.3.4 El perill de la repetició de solucions.

### 4.4 Els processos projectuals.

#### 4.4.1 Les limitacions de Coderch en quant al dibuix com a eina.

#### 4.4.2 La presa de decisions. Deixar un projecte penjat.

#### 4.4.3 Organització de l'estudi.

##### 4.4.3.1 Paper de Manuel Valls, i del seu aparellador.

##### 4.4.3.2 Paper de Jesús Sanz.

###### 4.4.3.2.1 Annex: Conversa amb Jesús Sanz.

###### 4.4.3.3 Paper de Gustavo i Pepe, els dos fills arquitectes.

- 4.4.3.3.1 Annex: Conversa amb Pepe Coderch.
- 4.4.3.3.2 Annex: Conversa amb Jordi Viola.
- 4.4.3.3.3 Annex: Conversa amb Xavier Perxas.
- 4.4.4 L'estudi. Ambient interior. Paral·lel de vida i art.

## 5 Conclusió.

### 5.1 Art i arquitectura, camins separats.

- 5.1.1 La improvisació i el projecte.
- 5.1.2 Danys col·laterals de l'art i de l'arquitectura.

### 5.2 Utilitat actual de l'arquitectura i de la figura de Coderch.

- 5.2.1 La tradició, el plagi i la còpia.
- 5.2.2 Dimensions de la persona i de l'arquitecte.
  - 5.2.2.1 Coderch davant del trastocament de valors.
  - 5.2.2.2 El replegament cap al silenci.
  - 5.2.2.3 Més enllà, el pessimisme.
  - 5.2.2.4 El personatge creat. La identificació amb Maigret.
  - 5.2.2.5 Mig fàbrica i mig convent.

### 5.3 La casa Tàpies i el trànsit al postmodernisme.

- 5.3.1 La ironia postmoderna.
- 5.3.2 *I like complexity and contradiction in architecture.*

### 5.4 Utilitat actual del model arquitectònic de la casa Tàpies.

- 5.4.1 Casa de Gustavo Coderch a Sant Cugat. 1988.
- 5.4.2 Space Block, de Kazuhiro Kojima, a Hanoi. 2002.

### 5.5 La casa Tàpies, per concloure.

- 5.5.1 Cicles vitals de persones i cases.
  - 5.5.1.1 La casa per a la germana de Toyo Ito. 1976.
  - 5.5.1.2 La casa de Georges Simenon, a Epalinges. 1962.
  - 5.5.1.3 La casa de Coderch a la Plaça Calvó. 1946.
  - 5.5.1.4 La casa Tàpies, 2015.

## 6 Fonts.

### 6.1 Bibliografia.

- 6.1.1 Llibres.
- 6.1.2 Revistes, fulletons i altres publicacions periòdiques.
- 6.1.3 Treballs acadèmics.
- 6.1.4 Enregistraments.
  - 6.1.4.1 Converses (enregistraments de so).
  - 6.1.4.2 Conferències (enregistraments d'imatge i/o so).
  - 6.1.4.3 Cinema i vídeo (documental i ficció).
- 6.1.5 Pàgines web.

### 6.2 Obres i projectes referenciats en aquest treball, segons numeració d'expedients.

### 6.3 Agraïments.



El tema central del treball és la casa que l'arquitecte José Antonio Coderch va projectar per a l'artista Antoni Tàpies i la seva família, en un procés que va durar des de 1960 fins a 1963.

Aquesta casa ha estat abastament estudiada com a objecte arquitectònic, i no és la meua intenció continuar exclusivament per aquest camí.

S'aborda sovint l'estudi d'una obra arquitectònica (el procés de projectació i la seva materialització) com un objecte de coneixement aïllable en el temps, tot i que se'l situï dins d'un context històric.

Aquí intentaré ampliar l'àmbit d'estudi, en el sentit de considerar la casa com un ser que té una vida pròpia, i no únicament com aquella obra fixada en les fotografies que Català-Roca o Casali van fer amb la casa tot just acabada; en el moment en que les obres d'arquitectura tenen una aparença d'objecte perfecte i nou.

La vida a la casa i la vida de la casa.

## Forma de la tesi.

Partint de la idea de que una recerca exploratòria pot ser inacabable, aquest treball ha quedat congelat ara en un moment determinat. No puc saber si es pot considerar acabat o no. En aquest moment té aspecte, i no sé quin aspecte tindria en una altre fase.

M'agrada pensar en la imatge d'un armari de petits calaixos, com els que es podria trobar darrera del taulell en una ferreteria o en una merceria antiga.

L'armari té una estructura construïda clara, encara que no seqüencial o unidireccional, però hi ha una voluntat d'organització racional.

Ocupa tota la paret, té etiquetes o números a la tapa de cada calaixet, i aquests són iguals o estan modulats.

Ara bé, el que hi ha dins de cada calaixet és una sorpresa, hi ha la possibilitat de trobar els cargols que cabria esperar, o bé poden sortir uns clips que algú ha ordenat malament o uns fils desmanegats.

20

Aquesta és la forma d'aquest treball.

També podríem pensar, en termes més propers a allò que ens ocupa, en el bloc d'habitatges -estructura lògica i repetida- on dins de cada pis la sala d'estar ha estat moblada amb criteris diversos, de vegades absurds, i que tenen a veure amb la vida i els desitjos dels habitants.

En algun moment l'ordre arquitectònic es dilueix en la diversitat de la manera de viure.

I també, segurament això és el que pretenia explicar el propi José Antonio Coderch amb el muntatge fotogràfic que va fer fer a Luis Marsans per mostrar-lo a la reunió de l'Abadia de Royaumont del Team 10.

M'agradaria pensar que aquesta és una bona metàfora per a aquest treball.



Preferiria ser breu.

Crec que la brevetat constitueix un valor en sí mateix.

Especialment donades les circumstàncies actuals, de sobresaturació de producció cultural: llibres, revistes, blogs, pàgines web, vídeos.

Per algun motiu no gaire comprensible, sembla que el valor de molts treballs és directament proporcional a la seva extensió.

No ho comparteixo, em sembla contraproductiu.

Ens manquen texts que diguin les coses de manera clara, senzilla i ràpida.

"En cambio, quien no pueda evitar escribir libros, podría al menos tener la deferencia de hacerlos breves. Por desgracia, a juzgar por los escaparates de las librerías, parece que eso es la excepción".

22

Com indica l'índex de continguts, aquest treball té molts punts (petits calaixos), i dintre de cada punt hi ha alguna petita cosa. De vegades un paràgraf, de vegades unes cites, de vegades fragments d'una conversa, de vegades una imatge que té a veure amb el text directament o no.

Inicialment cada apartat era una doble pàgina oberta, amb un text i una imatge. Però alguns punts s'han desbordat i d'altres han quedat buits, parcialment o del tot.

Els punts de vegades es poden llegir de manera seqüencial, però no sempre és així. A l'inici de la pàgina hi ha un número, que pot arribar a tenir sis dígits. Com més números, més en dins de l'ordre general està.

Aquest procedir està extret de la manera d'organitzar alguns manuals d'arquitectura, anglesos, cap als anys 1960 o endavant.

ENZENSBERGER, H. M. *Reflexiones del señor Z. o migajas que dejaba caer, recogidas por sus oyentes*. Barcelona, Anagrama, 2013/1, 2015.

La doble pàgina en format A5 oberta.

Com s'ha dit a dalt, cada punt s'estructura d'una manera molt simple, en un format que s'ha utilitzat altres vegades.

Consisteix en una doble pàgina oberta, que ha de poder ser llegida en una pantalla d'ordinador de grandària regular.

La pàgina s'estructura de manera que les imatges ocupen sempre la part dreta i el text, l'esquerra.

S'ha utilitzat el tipus de lletra NeuzeitS-Book, que crec de fàcil lectura sense necessitat de fer ampliacions o *zooms*.

Degut a la intenció de que sigui un document per a ser llegir de manera fàcil en suport electrònic, el text inclou les cites de manera intercalada, i les notes, peus d'il·lustracions i procedència de les mateixes al peu de la pàgina, i no al final del document. Simplement es diferencien per un cert desplaçament i la utilització de una grandària diferent.

No hi ha voluntat de concentrar el text o aprofitar al màxim el full, doncs no és de paper.

Referent a les il·lustracions:

Una gran part de les il·lustracions són fotografies realitzades per l'autor en l'Arxiu Coderch, i quan es tracta d'imatges són fotografies de fotografies.

En el peu d'il·lustració, la darrera línia en cursiva indica la procedència. Quan no hi és, vol dir que és una fotografia de l'autor, o que ha estat impossible de localitzar l'origen.

Una classe teòrica amb diapositives.

Crec que en les matèries en les que s'utilitza un mètode projectual i es vol impartir una certa teoria de suport a la feina que es proposa fer, i en general en quasi totes les matèries que tenen a veure amb arquitectura, disseny o art, una base d'imatges és absolutament imprescindible.

És més, a diferència d'altres àmbits, l'estructuració d'una xerrada molt sovint -sinó sempre- es fa a partir d'imatges, que exemplifiquen idees o conceptes.

La imatge que estructura el pensament és central en el discurs arquitectònic.

Les sessions teòriques en les assignatures del Departament de Projectes Arquitectònics són (eren) amb "diapositives".

26

Recordo, en certa ocasió, a un arquitecte reconegut que venia a impartir una conferència a l'Escola d'Arquitectura.

Just abans de començar, el *carrusel* es va obrir, va bolcar i van caure totes les diapositives. I el conferenciant, davant de la impossibilitat de tornar a ordenar-les, va decidir posar-les en qualsevol ordre.

I el fil argumental de la conferència va ser impossible de seguir.

Aquest és el paper de les imatges en el costat dret de cada doble pàgina oberta.



## Continguts de la tesi.

L'índex de continguts hauria de ser clar i racional.

Els punts (o continguts) aleatoris, o capritxosos, o suggerents.

Em reconec incapaç d'aplicar un mètode, més o menys científic, per aproximar-me a la realitat arquitectònica.

I per extensió, a la persona que habita l'arquitectura.

Desconfio dels treballs acadèmicament perfectes, i de tota la burocràcia que, en els darrers anys, s'ha generat al seu voltant.

Els articles acadèmics em resulten absurdament forçats, quan són en el terreny de les idees, de les arts, de l'arquitectura vista no des d'una perspectiva tècnica o científica:

L'extracte a l'inici i en anglès, la codificació estricta per a les notes a peu de pàgina (calen?), la bibliografia molt més extensa del necessari.

Tantes muletetes deuen anar en contra del pensament.

És quelcom més que una sub especialitat de la burocràcia, per a la supervivència de la Institució?

Rebo amb alguna freqüència ofertes perquè em pagui jo mateix la publicació d'articles, que s'indexaran, en una revista electrònica absolutament desconeguda dels Estats Units. Em sembla que ni tan sols és una revista d'arquitectura.

Per casualitat, fullejant la revista AA Files, trobo una nota on expliquen les condicions d'acceptació d'articles per a ser publicats.

Immediatament penso que tenen raó.

AA Files:

The preferred model for AA Files texts is that they are conceived and written as essays, not academic papers – that is, the journal encourages writing that privileges ideas over references, an originality of argument over the reiteration of existing positions, a good title and anything with a sense of wit, nuance or style. (...).

Allò que es considera bo per un article de la Wikipedia és que qualsevol afirmació estigui sustentada en una referència bibliogràfica comprovable. Potser és l'adequat en el cas d'una construcció referencial col·laborativa que ha de resultar tan fiable com sigui possible, i un error (intencionat o no) es pot transmetre fàcilment de forma *viral*, sense cap control.

Però això ha succeït sempre, i com més antigues són les fonts resulten menys fiables.

En el cas d'un treball de tesi en un marc propositiu (o creatiu), la importància de les referències és molt menys important.

He intentat no omplir el text de referències bibliogràfiques. I d'altre banda, els texts que apareixen en la bibliografia final han estat consultats, però no apareixen necessàriament citats sempre en el text.

121

Les explicacions dels actors.

He recorregut principalment a tres tipus de fonts:

El material de l'Arxiu Coderch.

Converses (entrevistes, si es vol), amb persones que van estar presents i/o van prendre part en les activitats de l'arquitecte Coderch, de l'artista Tàpies, i dels habitants de la casa Tàpies.

Llibres i altres publicacions sobre el tema del treball i temes de referència.

Més a baix s'explica el que he trobat, i en quines condicions.

Els límits de l'anàlisi, gràfica o no.

No he elaborat esquemes, ni refet dibuixos.

Crec que el material original de l'arquitecte Coderch és insuperable per entendre els problemes i les solucions que va aplicar en els projectes (el de la casa Tàpies) i d'altres, que aquí s'estudien.

L'anàlisi no és del tot payout. Els intents de descomposar la realitat arquitectònica (algun he fet aquí) em resulten frustrants. Però especialment, el problema és que les conclusions a les que s'arriba resulten ingènues.

Algun intent d'aproximació al projecte arquitectònic mitjançant l'anàlisi gràfica, tot i ser del tot respectable i molt ben fet, per a mi mostra clarament algunes limitacions.

I porta a conclusions que em resulten sorprenents:

(Parlant de cases de Coderch)

Sin embargo, no encontraremos casi ninguna innovación en ella [la casa Ugalde en Caldetes], pues todos los mecanismos espaciales que comprende son los que ya habíamos detectado en la casa Ferrer Vidal o en el proyecto de L'Hospitalet.

Efectivament, si reduïm el projecte arquitectònic a vectors visuals, a lliscaments, a la deformació d'un esquema ortogonal, etc.; és a dir, a allò que l'anàlisi gràfica tolera millor, les conclusions proven les limitacions del mètode.

Coderch no feia mai dibuixos analítics.

DIEZ BARREÑADA, Rafael. *Coderch: Variaciones sobre una casa*. 2001.

## Organització de la tesi.

Punt 1. Pròleg, amb les intencions generals del treball.

La casa Tàpies no únicament com un objecte arquitectònic en el moment de la seva finalització, sinó també travessada per uns vectors de diverses menes, en l'encreuament dels quals es situa.

Així: què es pot arribar a investigar al voltant d'una obra arquitectònica?

Punt 2. La casa Tàpies, tal com ha estat entesa per les persones que l'han coneguda. Podríem dir que per ordre d'intensitat creixent. Així: Els visitants, ocasionals o habituals; que en tenen un coneixement parcial. Tenen barreres no físiques per qüestions d'intimitat. La casa es vista com un laberint.

Els fotògrafs de l'obra arquitectònica. Tenen un accés a punts de vista que poden ser insospitats, però se'ls suposa al marge de la vida domèstica.

Els clients. Formalitzen un encàrrec amb uns desitjos que l'arquitecte ha de saber reinterpretar, com un bon detectiu: el comissari Maigret. Els habitants. Que poden gaudir -més o menys- de l'edifici com a peça arquitectònica, però se n'adonen d'encerts i errors que ningú més veu. Per últim, es parla de qüestions del projecte de la casa.

Punt 3. Tota mena de fets que es puguin considerar relatius a la casa. Activitats de Coderch simultànies al projecte i construcció de la casa. Referents de cases i tallers d'artista en el segle XX. Altres projectes de l'arquitecte en medi urbà consolidat, habitatges entre mitgeres.

Punt 4. Qüestions projectuals en la producció arquitectònica de Coderch, que tenen alguna relació amb el projecte per a la casa Tàpies.

Elecció d'un llenguatge basat en l'arquitectura rural o de petits pobles en un clima mediterrani, i evolució pausada cap a propostes on van apareixent elements figurativament més abstractes. Especialment en els projectes en context urbà.

Qüestions funcionals respecte a la manera d'habitar, la privacitat i la presència del servei.

Solucions arquitectòniques que apareixen en el projecte de la casa Tàpies i d'altres propers, pel que fa a elements i també en quant a solucions globals.

Mètode de treball de Coderch i del taller o estudi.

Punt 5. Conclusions, constituïdes per un conjunt de punts diversos: La transcendència continuada de la figura i la obra de Coderch en temps de poca atenció als valors ètics, professionals i personals. La casa Tàpies i les seves qualitats com a possible model arquitectònic.

La casa Tàpies al final de la seva vida.

Què pot explicar-nos un objecte casa?

Una reflexió que m'interessa és la de pensar que expliquen de nosaltres mateixos els objectes que ens envolten. A molts nivells. Penso en un extraterrestre, que sense saber res dels humans, arribés a un planeta despoblat.

Què deduiria dels essers humans, de les seves mides, la seva forma, la seva manera de moure's, els seus hàbits, estant simplement davant d'una porta?

Què deduiria davant d'un teclat de piano?

O davant de la fèrula que van dissenyar els Eames?

O d'una casa com la casa Tàpies?

Els objectes casa, durant el segle XX, s'han mogut en dos direccions especialment diferents -en pols contraposats- com a manera d'allotjar a les persones.

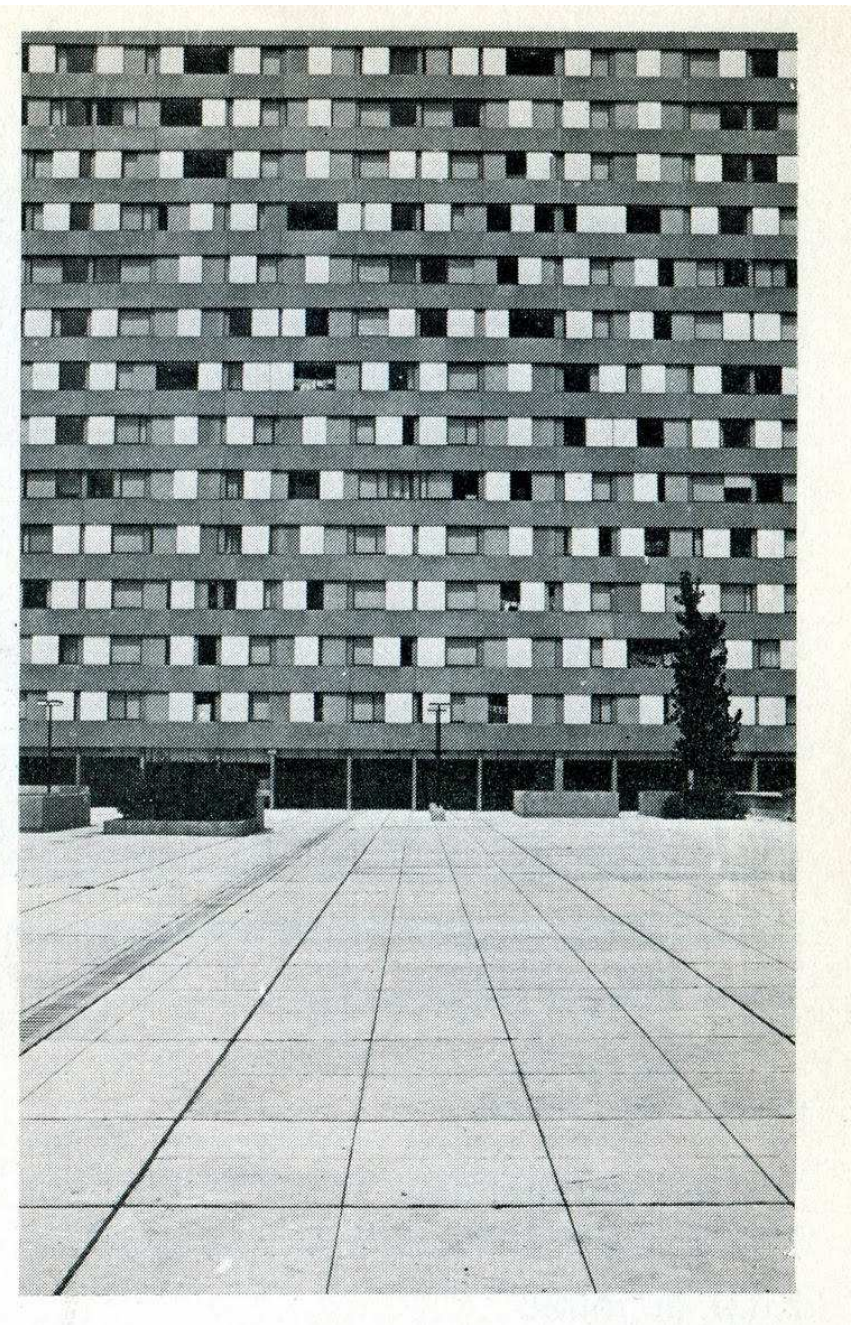
La més individualista, la més col·lectiva.



"Maison tournante aérienne". Dibuix de l'escriptor francès de ciència ficció Albert Robida pel seu llibre *Le Vingtième Siècle*, una concepció de com seria la vida en el segle XX: una casa giratòria a la que es pot arribar també des de l'aire. Cap a 1883.

*Wikipedia.*

Georges Candilis, Alexis Josic, Shadrah Woods. Toulouse Le Mirail.  
Construcció de la primera fase de 1964 a 1974. Targeta postal de l'època.  
L'únic element que trenca la monotonia de la composició, creant una certa  
vibració compositiva a la façana, són les persianes de lames corredisses  
lateralment, entre les franges horitzontals d'ampits.



La casa Tàpies en l'encreuament de vectors culturals.

Ara veiem la singularitat de la casa Tàpies.

Però en el moment de la seva creació podem suposar-la com situada en un context de factors que no eren sempre aparents.

La casa es situa en un moment precís.

La dècada dels 60 comporta, respecte als anys anteriors, i en la cultura occidental, un increment notable de la contestació a l'establishment.

Comporta l'inici de la postmodernitat.

En fotografia es produeix un trànsit del blanc i negre al color, aspecte que queda reflectit en les imatges que els fotògrafs de la època fan de la casa. Aquest canvi arriba a comportar una manera diferent de veure el món.

També l'encreuament pròpiament dit de Tàpies i Coderch, personatges amb posicions ideològiques oposades.

Abans de la casa, Coderch era un arquitecte reconegut internacionalment, i Tàpies encara no com a pintor. Tot i que aquesta relació de pes es trastocarà ràpidament.

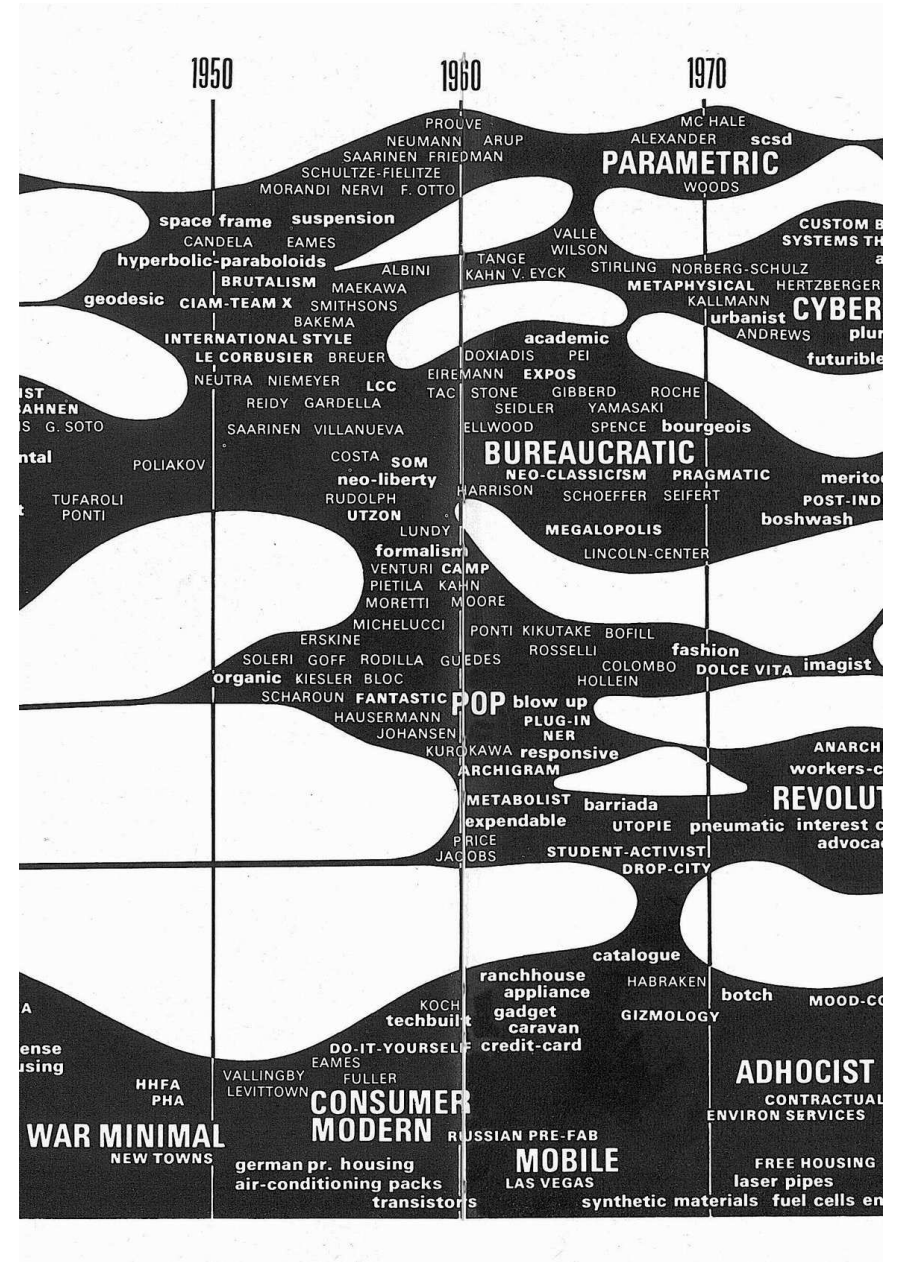
Per a Coderch, la casa és l'inici d'una recuperació de feina important, que a més donarà lloc al període més fecund de la seva carrera.

Comunament, es diria que hi ha un abans i un després.

Per a Tàpies, la casa no vol dir especialment res com a objecte cultural, és un objecte privat. En l'inici de la seva època transcendent com a pintor, ara pot disposar d'un habitatge i un taller còmodes i luxosos (encara que despulats del signe extern del luxe).

Socialment, el règim polític ha començat a transformar-se i la contestació interior comença a fer-se patent. Per a Coderch, malgrat que s'ha dit que no va aprofitar-se de la seva condició d'estar en el bàndol dels guanyadors de la Guerra Civil espanyola, sí que és cert que en l'ambient de les elits culturals passa a situar-se en el bàndol menyspreat. Això és subtil però té una importància cabdal.

És la casa un objecte prou revelador de totes aquestes contingències?



*Evolutionary tree to the year 2000: el mètode per determinar les sis tradicions principals està basat en una anàlisi estructural segons Claude Lévi-Strauss, però sense la pretensió de dibuixar un panorama complet. Fragment.*

JENCKS, Charles. *Architecture 2000. Predictions and methods.*



1411

Antecedents i derivacions posteriors de la casa.

Vectors temporals en dos vessants: cases amb taller d'artista, cases urbanes entre mitgeres de Coderch.

Les cases dels artistes i els seus tallers han anat canviant al llarg del temps, al mateix temps que l'art que produïen els seus ocupants.

La casa burgesa que té un taller afegit com habitació de dimensions superiors a una cambra habitual, es produeix fonamentalment en el canvi del segle XIX al XX, i arriba fins als anys 1930.

Després deixa de ser habitual.

En aquest sentit, la casa Tàpies es pot considerar un cas tardà.

Cap a 1960, als Estats Units ja havien descobert que un artista podia reutilitzar espais d'emmagatzematge industrial que es llogaven, per volum, a preus assequibles.

Encara que això volgués dir renunciar a certes comoditats de la vida quotidiana. Els propis artistes van posar en valor, d'altre banda, aquesta manera de viure.

Per l'arquitecte Coderch, el tema de la casa urbana entre mitgeres no és el que més ha freqüentat. Clarament, i així ho diu, creu que és millor viure -si es pot- en habitatges familiars aïllats, sense un contacte excessivament proper amb veïns. Més o menys com a La Bonanova o a Sant Gervasi.

Però hi ha alguns exemples de cases entre mitgeres, abans i després de la casa Tàpies.

14111

Cases d'artista.

No pretenem més que veure un parell d'exemples.

En el primer, les condicions són:

Un habitatge convencional, en el que es pugui disposar d'una cambra ben il·luminada, basta.

La il·luminació artificial és encara , insuficient per treballar bé.

Més que el taller pròpiament dit, el que resulta més interessant és l'instrumental i els objectes que permeten la pintura.

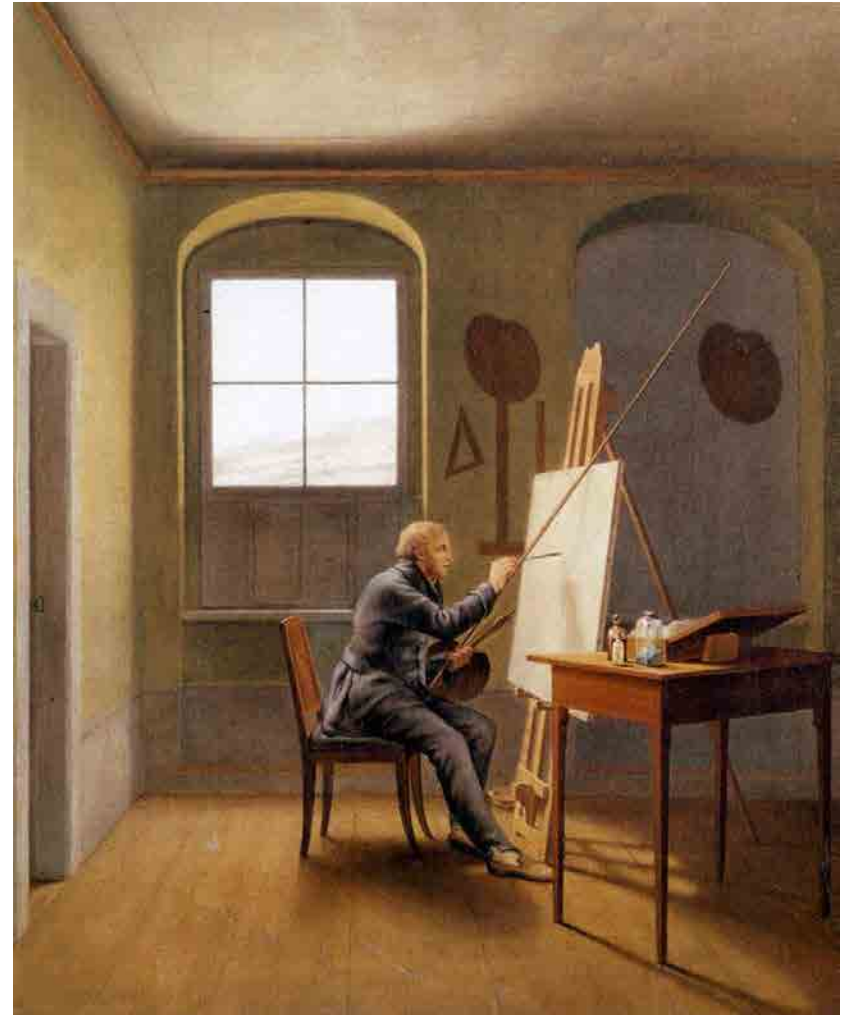
Les dimensions del quadre, en general, són abastables per a una persona dreta o asseguda

En el segon exemple, les condicions han variat.

L'edifici on habita l'artista no està fet ni pensat per a taller de pintura o escultura. És un edifici comercial o industrial. En algun moment, el mercat immobiliari fa que el preu de lloguer o de compra sigui assequible. Segurament, l'àrea està degradada, fins i tot pot ser perillosa; però l'edifici és un objecte construït cuidadosament, amb tecnologia d'un temps anterior, però que per això mateix conserva una energia potencial important, en termes de cultura.

Un pilar de fosa amb un capitell ornamentat no té preu, però val molt.

46



Georg Friedrich Kersting. Caspar David Friedrich al seu estudi. 1811.  
*Wikimedia.*



Donald Judd al seu taller, 101 Spring Street, New York. Fotografia: Paul Katz.  
*Judd Found.*

14112

Cases entre mitgeres en la obra de Coderch.

Les cases urbanes entre mitgeres formen una part petita i, si es vol, marginal dins de la globalitat de l'obra de Coderch.

Malgrat això, hi ha elements d'interès en tots aquests casos.

012 Reforma de casa per sr. Manuel Aracil. Sitges. 1941.

030 Reforma de façana i ampliació de casa per a sr. Robert Salzbrenner. Sitges. 1942.

124 Ampliació de casa i taller per a sr. Farrarons i sra. Eulàlia Minguella. Sitges. 1945.

373 Reforma i ampliació de casa per a sr. Francisco Vila. Sitges. 1949.

627 Casa per a sr. Manuel de Senillosa. Cadaqués. 1956.

628 Casa pròpia José Antonio Coderch de Sentmenat i Leopoldo Milà. (Adaptació habitatge en un edifici existent). Cadaqués. 1956.

641 Habitatge per a sr. Antoni Tàpies. c/ Saragossa 57, Barcelona. 1960.

50

690 Casa per a sr. José Llorens Baulés. Barri St Roc, Calella de Palafrugell. 1967-1968.

742 Casa per a Gustavo Coderch i Rafael Santos Torroella. Cadaqués. 1971.

849 Casa entre mitgeres per a sr. Antoni Paricio. Tamariu. 1978.

El número correspon a l'expedient dins l'Arxiu de l'arquitecte.

## Dels vectors a l'aleatorietat. Una forma de coneixement?

El vector temporal, la sincronia, la cultura d'un lloc concret, els costums, la tradició viva de la que parlava l'arquitecte...

Avui en dia vivim dins d'una cultura que, entre altres paràmetres, té el de ser aleatòria.

Les relacions que s'estableixen entre fets culturals poden ser disperses, llunyanes o properes, causals o casuals, racionals o no.

Si sempre ha estat complicat establir relacions de causa a efecte, ara encara més.

Avui és inevitable, quan es fa una recerca sobre qualsevol tema, recórrer a buscadors a la xarxa tipus *Google*.

Aquí l'aleatorietat és molt alta. Molt sovint és fàcil de detectar, però de vegades no ho és tant. I en qualsevol cas, podem acabar molt lluny d'on volíem anar.

Perquè saltem d'una pàgina web a una altre?

No hi ha relació de causa o motiu. De vegades hi ha col·lateralitat. De vegades ni això.

És aquesta la forma de coneixement predominant per als temps actuals?

Si es busca els termes "casa" i "Tàpies", Google torna uns 420.000 resultats. La frase "Casa Tàpies" torna uns 1.200.

Amb tot, la quantitat és exagerada.

Només he tingut paciència per indagar en els primers 40 resultats (4 pàgines), que deuen ser -si el cercador funciona com cal- les pàgines que s'acosten més a allò que es busca: la casa Tàpies.

Internet resulta decebedor.

El contingut en molts pocs casos és original.

Hi ha pàgines que reproduïxen literalment la informació que ha aparegut abans en els llibres de referència i en les revistes de la època. És habitual que es citin entre elles, formant un bucle tancat.

Hi ha pàgines que fan una interpretació de la casa, en general superficial. En alguns casos, van repetint errors o afegeixen algun de nou. Un d'aquests últims ve de la ma d'un comentarista anònim, que afirma que tota la documentació original de la casa es va cremar en un incendi que va haver en l'estudi d'en Coderch, i només es va salvar un plànol d'estructures.

D'on ho déu haver tret?

Hi ha pàgines d'assignatures de Projectes i Representació d'Escoles d'Arquitectura i Disseny que fan reinterpretacions de la casa amb software divers (Cad, renders). La casa, ja convertida en icona, apareix sovint com a exemple. Els resultats de les representacions de realitat virtual són pobres, en general.

Hi ha pàgines que no tenen res a veure amb la casa Tàpies (obra de l'artista, immobiliàries, etc).

Aquesta és la cultura de la que disposem avui.

La casa Tàpies com a punt de partida.

Més que intentar demostrar alguna cosa, cosa que ni tan sols hem intentat fer, hem volgut assumir, amb força paciència, el paper de l'explorador.

El coneixement, així, es va adquirint a sotragades. De manera sobtada algunes dades comencen a encaixar amb dades anteriors i així cobren sentit. Altres dades queden sense context, no expliquen res.

El procediment així definit, és molt interessant, però no té límits.

Sabem el punt de partida: la casa Tàpies. Desconeixem els punts d'arribada, si és que es pot parlar d'arribada.

Seguint a Coderch, a Tàpies i a altres protagonistes hem visitat llocs nous, o inexplorats.

Podíem haver continuat ad infinitum, i el cert és que hem sentit en moltes ocasions la temptació de fer-ho.

Què és, en definitiva, la cultura, sinó aquesta capacitat per interessar-nos per les coses que interessin a d'altres?

Coderch arquitecte: objecte de molts estudis.

La història de la cultura decanta. Uns personatges, unes obres, unes situacions cauen cap a un costat o cap a un altre.

Crec que això ha succeït amb l'arquitecte Coderch. Ha anat adquirint importància amb el pas del temps, de la mateix manera que altres arquitectes coetanis seus l'han anat perdent.

En el seu moment reconegut pels companys locals, després ja no tant, després dóna un salt a la comunitat internacional, després s'aprofita qualsevol possibilitat pel desprestigi. Quan mor hi ha voluntat d'oblit. Però la seva arquitectura es segueix mirant com a exemple, i més encara, la seva actitud -potser una mica exageradament- i ètica professionals serveixen com a referència per a generacions posteriors.

És cert, s'han fet molts estudis sobre Coderch. Tots molt ben fets. Hi ha aspectes molt ben documentats. No cal repetir les bibliografies.

No sé si podré afegir alguna cosa d'utilitat. En tot cas, només serà complementària. Qüestions de detall, que potser puguin ajudar a comprendre millor a l'home, a l'artesà.

Més que una aproximació històrica, intentaré acostar-me al fet creatiu, a allò que els arquitectes, i especialment els professors de les escoles d'Arquitectura anomenen insistentment el projecte.

Oriol Bohigas sempre ha posat de relleu la contradicció existent entre un arquitecte que deia que no calien genis en l'arquitectura, i ell mateix era un geni.

De tota manera, la paraula geni té matisos, la genialitat es manifesta de diverses formes. No és el mateix un arquitecte del *star system* que pretén sorprendre a l'espectador amb cada nou projecte, i que s'acompanya de gestos externs abundants que algú que descobreix solucions a problemes en l'àmbit d'un laboratori, i no es vanta de res.

Però no és tan fàcil situar a Coderch en l'escala dels diferents tipus de persones genials. Ell va entendre ràpidament, quan va entrar en contacte amb Giò Ponti, que la publicació sistemàtica de les seves obres en la revista *Domus* i altres revistes europees, li reportaria beneficis indubtables.

I així ho va fer.

58

La mateixa persona que deia -en paraules del seu fill Pepe- que per fer un bon projecte no calia mirar revistes d'arquitectura, és la mateixa que publicava assíduament la seva obra en les mateixes revistes.

En altre ordre de temes, l'arquitecte que defensava sempre que li venia a ma, la necessitat d'una tradició viva, sabia que en el segle XX i en una societat més o menys avançada, era impensable que l'arquitectura es materialitzés com ho havia fet l'arquitectura popular que li servia de referència.



Coderch a Espolla.  
*Arxiu de la família Coderch.*



## Condicions materials de la recerca.

Per a aquesta recerca, havia, en principi, dos vies principals.

Acostar-se a la família Tàpies era una. Tant el pintor com el seu fill

Miquel eren vius en l'inici de la recerca.

Així ho vaig intentar.

L'altre era acudir a l'Arxiu Coderch, dipositat a l'Escola d'Arquitectura del Vallès.

L'Arxiu va estar sota la direcció de Carles Fochs, ajudat per Gustavo

Coderch, fill de l'arquitecte, fins a la mort prematura d'aquest últim.

Ambdós eren professors a l'Escola, al Departament de Projectes.

Mentre ha estat dipositat en l'Escola d'Arquitectura del Vallès, ha estat una veritable delícia, una *rara avis*.

Poder passar algunes estones regirant documents de, o relatius a

Coderch ha estat, sense cap mena de dubte, el període més intens i

feliç del treball.

A això ajuda el fet que, tot i ser un arxiu de feina professional de

l'arquitecte, també hi ha documentació sobre les relacions més

humanes que Coderch establí amb el seu entorn.

I això facilita una comprensió més global de totes les dimensions del personatge.

Ara, el 2015, l'Arxiu Coderch es troba en una situació transitòria.

Que desitgem que es pugui resoldre aviat.

Tàpies com a subjecte passiu.

Els va costar molt. Els havia conegut en un sopar bastant formal organitzat pel Consolat del Japó. En Tàpies va dir que no havia problema si un dia els volia fer una visita.

El matrimoni Tàpies Barba es va mostrar poc transparent. En certa manera, en el moment del contacte *habitava* la casa. Una casa habitada no és una casa directament mostrable. Per a ser mostrada, ha de ser mínimament preparada. A més, la casa donava aixopluc a una col·lecció d'art d'un valor econòmic notable (que jo no sabia calcular). És prudent no mostrar-la a algú que arriba amb algunes referències potser febles, i no és amic de la família. La postura de Tàpies no deixa de ser legítima i raonable.

62

D'altre banda, Tàpies clarament no considerava la casa un objecte en el que va intervenir. Ho va fer com a client estricte, sense que hagi cap indicatiu de que va participar ni mica en el projecte o en el disseny. Només per a rebutjar propostes, o proposar-ne modificacions. Tàpies, en aquella ocasió, va respectar el terreny de l'arquitecte.

Hi havia una altre barrera: l'accés a l'arxiu de Tàpies. Impossible.



Utilitat de la recerca en el territori del projecte arquitectònic.

He intentat fer una reflexió sobre l'àmbit projectual més que sobre l'àmbit històric. És a dir, més sobre les intencions i voluntats que sobre els fets consumats.

Sé que és molt difícil i que ningú diu tota la veritat.

Al menys, ho he intentat.

Després, si es busca aplicació pràctica directa al treball, no sé si es trobarà. El tipus de recerca que aquí he fet està a prop d'allò que s'ha anomenat *La utilidad de lo inútil*.

Un cas recent, potser límit, al respecte d'això.

Un professor company de Departament (Andrés Martínez) va fer també un treball de tesi sobre espais de transició interior- exterior en dues cases d'arquitectura espanyola. Una d'elles era la casa Gili, de Coderch, a Sitges. 1965.

En aquesta casa hi ha un pati en el punt central de la casa, i a una banda hi ha la cuina, a l'altre el menjador, a l'altre la sala d'estar i a l'últim costat un distribuïdor que dona pas a les habitacions.

El pati és el centre simbòlic i vital de la casa, i és especialment agradable. Va sortir publicat com a portada d'un número monogràfic de la revista 2G dedicat a l'arquitecte.

Mentre es redactava la tesi, la propietat de la casa va passar a mans d'uns ignorants (o més que això), que el primer que van fer va ser cobrir aquell pati per tenir una sala d'estar més gran, i destrossar la resta de l'espai interior.

En quines coordenades culturals ens movem? Té el món de la cultura alguna rellevància en front dels diners?

O una tesi enfront d'una immobiliària?

Els fets arquitectònics i els fets vitals.

Els fets arquitectònics transcendeixen.

Els veiem com inamovibles i eterns.

Plànols, maons i fotografies, tot ho estudiem com si fos immutable.

Però la realitat va canviant. Mirem una obra d'arquitectura publicada i veiem plànols i fotografies d'una cosa que ja no existeix. De forma inconscient, però, pensem que sí.

Els fets vitals són contingents i poc predictibles.

Com s'ocuparà una casa. Com s'anirà transformant al llarg del temps.

Quines dèries tindran els seus ocupants.

Les monografies sobre Coderch de Sentmenat (la de Carles Fochs i Gustavo Coderch, però també d'altres) mostren lògicament i primerament el fet arquitectònic en tota la seva magnitud.

El llibre de converses de Coderch de Sentmenat amb Enric Sòria, o les altres converses (amb Antonio Pizza, Baltasar Porcel i altres) també resulten imprescindibles per aproximar-nos a l'arquitecte.

Defensem absolutament la seva complementarietat. Sempre haurien d'anar junts.

(En canvi, els assajos crítics i les interpretacions teòriques tenen una utilitat de segon nivell).

El llibre de converses de Coderch amb Enric Sòria és una *rara avis* en el món de l'arquitectura. No cal dir que es troben a faltar aproximacions d'aquesta mena.

Enric Sòria:

Llegir sobre arquitectura no ho he fet gaire perquè m'avorreix molt. Els llibres [de teoria] d'arquitectura són molt pesats. Ja no dic els llibres que parlen de com projectar, de què és l'arquitectura, aquests els pots tirar directament a les escombraries.

Quan em van proposar fer aquest llibre sobre Coderch, vaig pensar que em facilitaria aproximar-me a en Coderch, conèixer-lo, i amb una mica de sort rascaria alguna cosa de la seva manera de ser.

Després d'unes converses prèvies, li vaig proposar de fer unes gravacions. Es va sorprendre una mica i em va dir:

Con la condición de que después me des las cintas.

Va anar molt bé. Però no vaig aconseguir que parlés molt d'arquitectura. Sempre fugia cap a territoris del pensament, de fets històrics. Explicava les històries de les seves cases en funció de la bona o mala relació que tenia amb els clients. Això, segons ell, era el més important de tot. Explicava allò de que si tu ets un arquitecte gris però el client està bé pots fer un bon projecte, el client ja et guiarà. Però a l'inrevés no és veritat.

(...)

La primera edició, que vaig fer per a l'Editorial Blume no va tenir cap ressò. Es va anar venent a poc a poc i ja està. Vaig pensar que havia fracassat: el tema no interessa ningú, només ha sortit l'aspecte més estrafolari d'en Coderch i el seu pensament radical de dretes i reaccionari, i ja està.

Un temps després (17 anys), en José Maria Torres em va dir que li agradaria editar el llibre d'en Coderch a la seva col·lecció d'Arquitectura. Però sense la part del catàleg de l'obra. I aquesta segona edició va tenir un èxit fantàstic. Vaig rebre moltes trucades de felicitació. Havia passat una generació i es reprenia un contacte directe amb Coderch.

Un dels actes d'homenatge a Coderch el 2013, coincidint amb el centenari del seu naixement, es va celebrar a l'Escola d'Arquitectura del Vallès.

Va succeir un fet que vaig trobar sorprenent. Enric Sòria havia donat per perdudes les cintes de les converses amb Coderch. Però Carles Fochs coneixia de la seva existència. I va treure a la llum un fragment original de la conversa, en la que es sentia la veu de Coderch responent a les preguntes que plantejava Enric Sòria.

El més sorprenent és que la conversa havia transcorregut en català ! Per tant, Enric Sòria, a més de transcriure i polir el contingut de les cintes, havia actuat com a traductor de facto.

Però ell no ho recordava. No va fer esment en la conversa que vaig mantenir amb ell. Sempre que citava a Coderch, canviava de català a castellà.

1711

La cultura oral.

La cultura de transmissió oral pot semblar poc fiable, però és imprescindible. Les dades que es van transmetent oralment queden, inevitablement deformades. Però estan en la base del nostre coneixement del món.

Així l'hem anat construint.

Què garanteix la veracitat?

Cada persona amb la que he parlat té un punt de vista divers i, a cops, contradictori.

Hi ha entrevistats amb mala memòria, persones que recorden fets i anècdotes, però no noms. N'hi ha que han fixat les dades en la memòria i poden repetir els fets de manera igual, amb salts temporals de, per exemple, 10 anys.

N'hi ha que exageren, de manera inconscient o voluntària.

He estat testimoni de tot això.

68

Maite Bermejo, a l'inici de l'entrevista:

No sé si tiene mucho interés, o es una divagación puramente de recuerdos, pero todo lo que yo le diga, es de primera mano.

1712

El disgust de Pepe Coderch.

Pepe Coderch va mostrar el seu disgust perquè s'havien fet investigacions sobre diferents aspectes de la obra del seu pare sense consultar en cap moment ni a la família ni a les persones que havien treballat a l'estudi, moltes de les quals seguien vives i eren abordables en el moment de la gestació d'aquelles investigacions.

Havien acudit a documentació dipositada en l'Arxiu Coderch a l'Escola d'Arquitectura del Vallès, com si aquella fos la única font útil.

Pepe Coderch:

Cuando alguien me pregunta o me pide alguna cosa relacionada con mi padre, yo le digo a todo el mundo que sí. A todo digo que sí. No he cerrado la puerta a nadie jamás. Entonces no sabes la rabia que me producen los errores o inexactitudes.

(...)

Tendrías que hablar con todos los que participaron en el proyecto y construcción de la casa Tàpies, sin ninguna duda. Si no figuran en los papeles, alguien te lo tiene que decir.

(...)

Se han escrito libros sobre mi padre sin hablar con nosotros. Ni con las veinte o treinta personas que estaban al alcance, arquitectos, colegas, profesionales de su edad, que habían estando trabajando con Coderch. Ahí hay posturas que yo no las elijo, yo me las encuentro.

(...)

L'opinió, la certesa i el sentit comú.

Aquest treball, doncs, està molt basat en opinions.

Crec que només ens podem acostar a la certesa acudint al sentit comú. Tractant de deduir les relacions de causa a efecte.

Intuint les voluntats i els desitjos veiem els resultats.

No he trobat altres eines.

Parla Georges Simenon, per boca del comissari Maigret:

-La verdad nunca parece verdadera. Y eso ocurre no sólo en literatura o en la pintura. No le citaré tampoco el caso de las columnas dóricas, cuyas líneas nos parecen rigurosamente perpendiculares, pero que producen esta impresión porque están un poco curvadas.

(...)

Cuéntele usted cualquier historia a alguien. Si no la retoca, le parecerá artificial y poco creíble. Retóquela, y será más auténtica que la realidad. (...) Todo consiste en ser más verdadero que la realidad.

SIMENON, Georges. *Les memòries de Maigret*. 1950.

1721

Un cas com a exemple: el projecte per a la IBM.

Aquest exemple d'allò que vull explicar, com a projecte en sí, és poc rellevant dins del conjunt de l'obra de l'arquitecte.

A més, no és el cas d'un habitatge, sinó de la seu d'una corporació.

Un edifici d'oficines, per tant.

Però crec que exemplifica bé el problema que he introduït.

L'any 1969, la IBM vol tenir una seu a Barcelona. En aquell moment, podríem dir que era una de les empreses més importants del món, i gaudia d'una situació dominant en l'àmbit de la informàtica empresarial.

Va a buscar arquitectes de prestigi, i Coderch rep l'encàrrec de l'edifici, i a més, de trobar un solar adient. En aquest període ja apareixeran moltes tensions entre propietaris de solars grans i ben situats (bancs, immobiliàries) i l'Ajuntament, al que es demana la requalificació d'algun solar per poder fer oficines en lloc d'habitatges segons el planejament. Coderch és més partidari (o té contactes) amb els propietaris dels solars de la Diagonal a l'altura de Carles III. A l'Ajuntament algunes persones mouen fils per oferir el solar de Via Augusta, on finalment es farà l'edifici.

Quan el projecte entra en la fase en la que intervé l'arquitecte, de seguida apareixen problemes amb la propietat, representada pel director de la IBM (Iturmendi) que està a Madrid.

Les relacions es deterioren i Coderch, després d'haver fet algunes proves de façana per a l'edifici, decideix renunciar a l'encàrrec.

Encàrrec que passa a mans d'una empresa d'enginyeria.

La propietat obliga a mantenir tal qual la prova de façana que havia dibuixat en Coderch, i així es fa.

Potser a Estats Units no arriba tota la informació del que ha succeït.

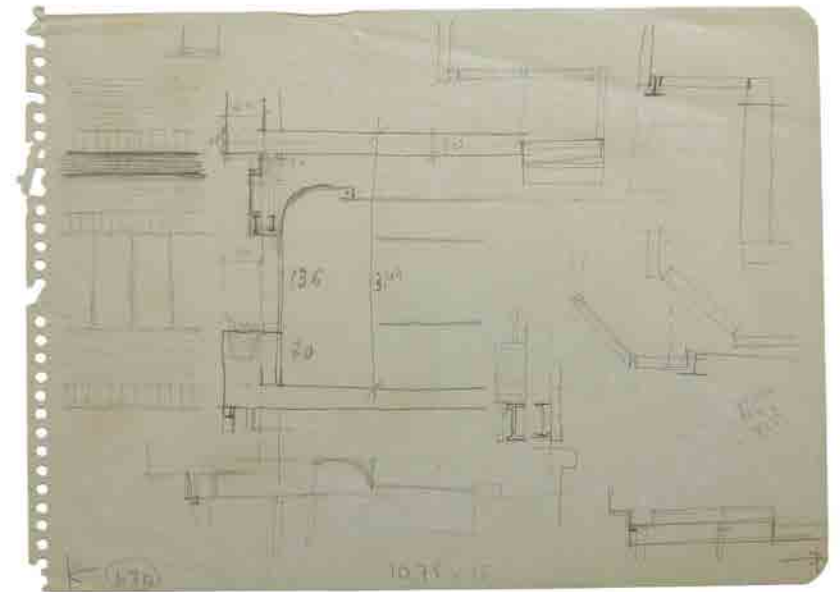
Perquè en el moment de la finalització de l'edifici, la IBM insisteix a pagar a Coderch els seus honoraris (2.000.000 de pessetes de l'època), i l'arquitecte els rebutja, avisant que aquell edifici de cap manera es pot considerar obra seva.

Aquesta és la història resumida, tal com jo crec que va succeir, però... és certa?

Emplaçament per a l'edifici de la IBM a la Via Augusta, Barcelona.  
*Arxiu Coderch.*



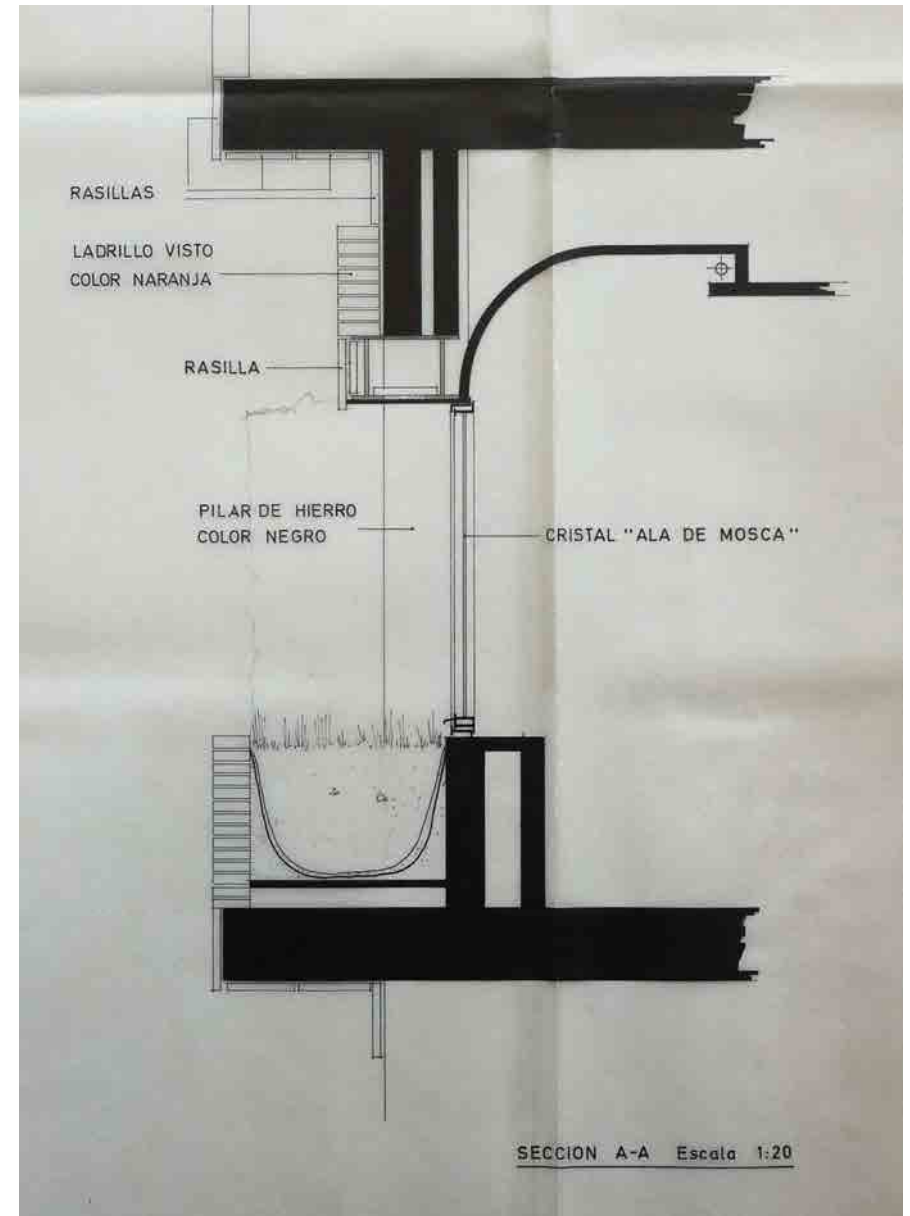




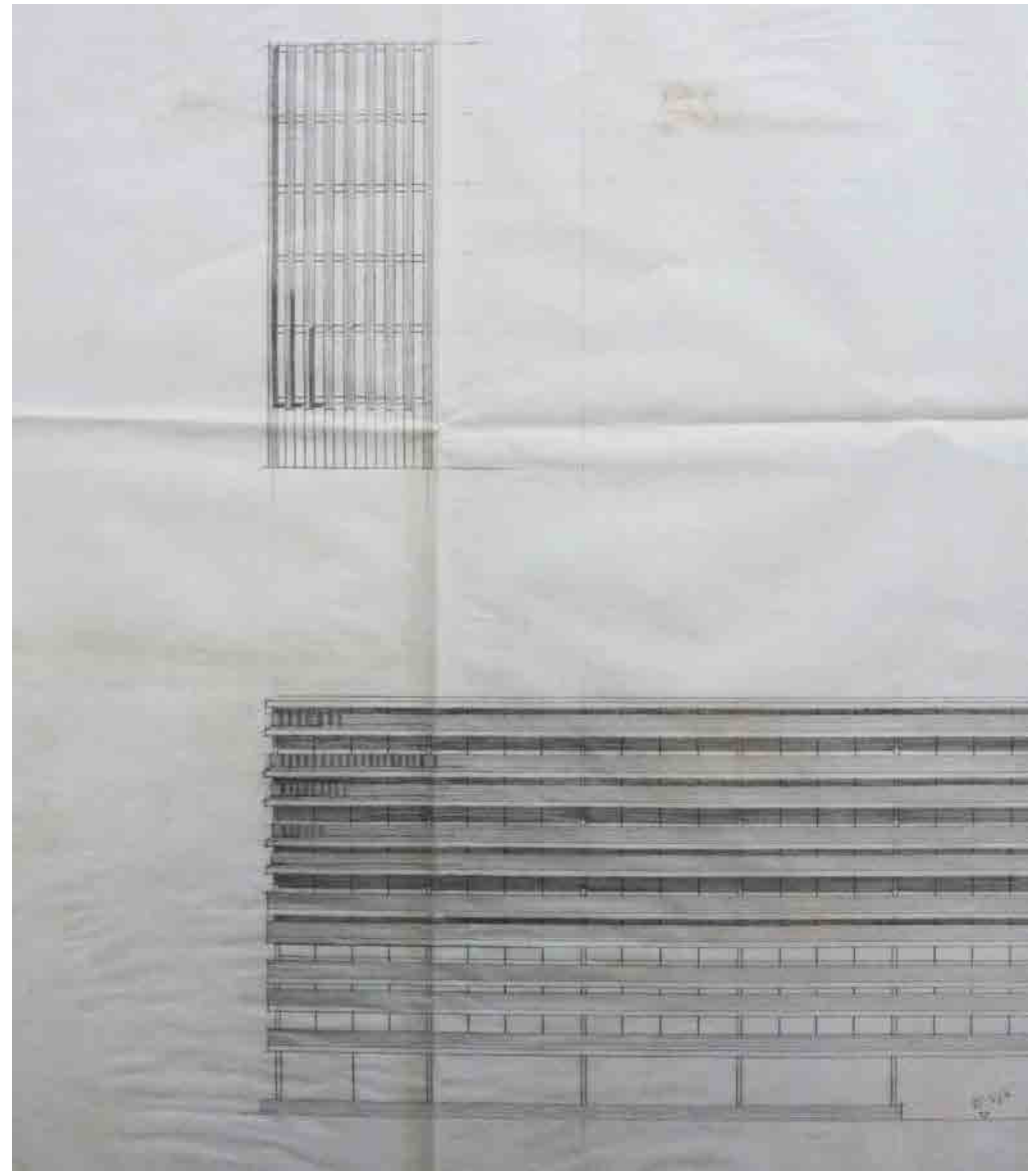
Esbossos per a la façana de l'edifici de la IBM.  
*Arxiu Coderch.*

Detall en secció de la façana de l'edifici de la IBM, que els arquitectes que van el projecte final van haver de respectar. Un plànol és una dada fixa. Si no es coneix la història (oral, de moment) es podria pensar que l'encàrrec de la IBM consistia en elaborar únicament un estudi de façana, o que Coderch donava aquesta solució com a bona i definitiva. O fer altre suposicions.

*Arxiu Coderch.*



Proves de façana per l'edifici de la IBM.  
*Arxiu Coderch.*



Jordi Viola:

Els de la IBM eren d'aquells que buscaven arquitectes de prestigi perquè firmessin les seves seus. I el projecte aquest al sr. Coderch li costava molt: la façana. No trobava una secció que li agradés.

I van començar a venir exigències disfressades de paràmetres tècnics, i el sr. Coderch va dir que per allà no passava.

Jesús Sanz:

A en Coderch li van encarregar la IBM, a la Via Augusta. Va fer un parell de croquis. Però en Coderch ho va deixar estar, perquè hi havia una empresa d'enginyeria que anava enviant plànols cada dia, cada dia. I en Coderch va decidir que ho deixava estar, que així no volia treballar.

(Més endavant, ens els vàrem tornar a trobar en el projecte de La Caixa a la Diagonal, i li vaig dir al Martí Oliveres que jo no els volia veure en aquella obra. I al dia següent ja no hi eren).

Quan es va acabar l'edifici, la IBM va enviar una carta perquè volien publicar-ho amb el nom d'en Coderch. I els va contestar: 'Oiga, que yo este edificio no lo he hecho'. I havia renunciat als honoraris, malgrat que li van oferir un xec. La propietat es va portar malament, portant plànols al despatx de l'arquitecte.

Josep Maria Ballarín:

Una altre cosa que no se sap d'en Coderch és que de matemàtiques i de càlcul d'estructures en sabia molt.

Però els de la IBM li van dir: Hem de portar la revisió dels càlculs a Estats Units. I ell va contestar: Això no, eh, de cap manera. Jo tinc els meus enginyers i ho han calculat tot.

Com que no s'entien, els va donar els plànols i els va dir que es fessin fotre.

I quan es va acabar l'edifici, el van convidar a un dinar de luxe. I li van donar un xec en blanc, i li van dir: Posi el preu.

Però ell va dir que aquell edifici no l'havia fet ell. I davant de la insistència, va contestar:

"Desde mis bisabuelos, sé que los Coderch no se venden."

Va perdre dos milions amb això.

Agustí Mariné:

Un episodi que m'impresiona molt és el de la IBM. Va ser una cosa dramàtica. Li van encarregar la seu a la Via Augusta, on hi havia hagut el Col·legi Virtèlia. Va fer alguns plànols i li van pagar alguns honoraris del projecte. Però no va continuar. Van enviar els plànols als Estats Units, i els americans van canviar-ho tot i amb allò es va construir. Quan va estar acabat, li van demanar que signés l'edifici. I Coderch va dir que no, que no volia.

Li van dir que volien fer la presentació de l'edifici, i a l'Hotel Ritz, aquí a Granvia cantonada Llúria, van fer un sopar de gala amb totes les autoritats i fins i tot algun ministre. I en aquell sopar, el director general de la IBM, que va venir des dels Estats Units, (era com el Bill Gates d'aquella època, perquè la IBM era l'empresa informàtica més important del món), va felicitar a en Coderch com a gran arquitecte, que havia donat el concepte d'aquella obra, i li va entregar un taló en blanc per pagar-li la idea, perquè Coderch posés la quantitat que cregués adient. I en Coderch li va estripar el taló allà davant de tothom i li va dir: Los Coderch no están en venta.

I era un moment en el que ell, econòmicament, estava malament.

Pepe Coderch:

Conozco los croquis que hizo mi padre, y conozco la ruptura con IBM. Y que el proyecto luego lo cogió Màster, e hizo una versión libre, sin preguntar nada a nadie. Es una ingeniería maldita en Catalunya, nefasta.

Sobre la participació de Robert Brufau no sé nada, creo que no participó.

(En una primera fase del projecte, Coderch va proposar que Peter Harnden hi participés, probablement per la seva condició de nord-americà, per tal de facilitar la comunicació amb els clients. Però aquests es van negar, i això va provocar un primer conflicte entre Harnden i Iturmendi, cap de la IBM a Madrid. Hi ha correspondència a l'Arxiu).

Pero vamos a ver, un proyecto de colaboración entre Peter Harnden y mi padre, es algo imposible. De ninguna manera hubieran podido trabajar juntos, eran absolutamente incompatibles como personas. (...)

Por otro lado, no es creíble que mi padre se enfadara si hubieran querido enviar a calcular las estructuras a Estados Unidos. (...)

Recuerdo que la IBM hizo esfuerzos para poder decir que el edificio era de mi padre. Y que negó un talón, también. Pero yo no recuerdo lo de la cena de gala, y eso que mi padre era muy reiterativo explicando batallitas.

Es rarísimo que mi padre quisiera ir a una cena de gala al Hotel Ritz. Eso sí que es muy raro, le invite quien le invite.

Robert Brufau:

A en Coderch li van encarregar un estudi de com podia ser la façana de l'edifici, perquè volien una façana molt innovadora, i llavors en Coderch va fer uns croquis, uns A3, on es veia el vidre corbat, i unes quantes anotacions, a mà.

A l'època va cobrar dos milions i mig de pessetes, que eren els mateixos honoraris que vàrem rebre nosaltres per fer tot el projecte.

El que ens va dir la IBM és que havíem de seguir aquell detall d'en Coderch.

En Coderch no va tenir massa bona relació amb ells, potser es pensava que li encarregarien tot el projecte i no va ser així.

Nosaltres vàrem entrar quan la relació era només amb IBM Espanya, ens enteníem amb la gent de Madrid, amb en Javier Iturmendi vàrem tenir els primers contactes.

El pare del meu soci, en Cruzate, era un personatge important de Mondadori Espanya, i per un intercanvi d'un encàrrec a Toledo, vàrem entrar a col·laborar amb la enginyeria Màster, que no tenia arquitectes aleshores per fer el projecte de la IBM.

El projecte el vàrem acabar fent entre Màster i el nostre estudi.

Vàrem fer també el jardí, que està molt bé. Rafael Sotomayor, que ja va morir, va ser qui va portar el pes principal de l'obra. Es veien quasi a diari amb en Iturmendi.

La IBM tenia un cert interès perquè es respectés *a rajatabla* el disseny d'en Coderch, i jo al menys no vaig tenir notícia de que tornés els diners dels honoraris. La gent, al començament, pensava que era obra d'en Coderch.

(...)Un temps més tard ens van demanar que instal·léssim uns protectors per tal que tota la planta baixa pogués quedar completament tancada.

(A la premsa de l'època es recull que va haver un atemptat, sense donar-li però, gaire transcendència).

Un artefacto hizo explosión alrededor de las nueve de la noche en los locales que posee IBM en Barcelona.

La explosión rompió las vidrieras de la planta baja del edificio y las del primer piso, viéndose afectadas por la onda explosiva la segunda y tercera plantas. (...)

José Antonio Coderch:

Ojo!, los Coderch no están en venta. (...) Dentro de todas las familias y de la sociedad hay gente que crea, gente que conserva y gente que degrada. Mi miedo está en llegar a ser de los que degradan.

(...)

Y además tengo la tranquilidad de que ni una peseta de las que he cobrado es sucia. No sólo por el hecho que corresponde a un trabajo, a un servicio, no sólo porque le he hecho un trabajo a un señor, sino porque este señor ha venido porque le ha dado la real gana.

Relació de les persones entrevistades:

Josep Maria Ballarín, mossèn i amic íntim de Coderch.

Robert Brufau, arquitecte, juntament amb el seu soci Sotomayor, va fer el projecte i direcció d'obra de l'edifici.

Pepe Coderch, fill de l'arquitecte.

Agustí Mariné, ex jesuïta i promotor de l'edifici d'habitatges del carrer Encarnació, entre d'altres.

Jesús Sanz, aparellador i soci de l'estudi.

Jordi Viola, aparellador, va treballar 10 anys a l'estudi.

Explosión de un artefacto en la sede de IBM. *La Vanguardia*. 24 de Juny de 1980.

En la cultura de transmissió oral, els malentesos i les tergiversacions són més habituals del que sembla, de vegades freguen l'absurd. Com en aquest cas, en el que es donen per suposades empaties inexistents de Coderch amb artistes. I si la pregunta és inexacta, la resposta va per lliure.

Simona Pierini:

Cuando ustedes han preparado alguna exposición, llamaban a artistas para que trabajaran con ustedes, como Coderch acostumbraba a discutir su obra con pintores como Tàpies o Marcel Duchamp. ¿Qué opina usted acerca de las relaciones entre las artes? ¿Puede hablarse de una unidad de las artes?

Peter Smithson:

La relación con las artes es interesante. La casa Tàpies. Nuestra posición respecto a los artistas es muy similar a la de Coderch. Cuando trabajábamos con artistas nos hacíamos amigos, como Coderch y Tàpies. Se vuelve una especie de entente, que dura. Algo profundo que va más allá de la obra. Coderch era muy bello, atrayente. Este es el motivo por el que he dicho que era un caballo. Coderch está superado. Si vas a Madrid, ya no hay arquitectura. Todo es comercial, es decir ajeno. Coderch se comportaba como un modelo social para los otros arquitectos. Del mismo modo como Enric Miralles usaba los ojos de Alison como modelo. A la misma pregunta se puede responder con la misma comparación empleada con Woods y Candilis, que usaban la Unité como modo de ser, de comportarse, no como algo que copiar. Sería interesante ver cuántas copias hay de Coderch en estos últimos veinte años, hechas por arquitectos que tienen entre 45 y 50 años, que han usado a Coderch como modelo para copiar. Pero quienes lo usaban como modelo de comportamiento han desaparecido. No consigo ver a nadie hoy. Moneo es un gentleman socialmente ambicioso.

## Aproximant-se a la casa Tàpies.

La casa Tàpies és un cas de casa entre mitgeres per a una família. Podríem considerar que prové d'una tradició de casa urbana per a una família que incorpora, en ocasions, el lloc de treball artesanal -sempre que les característiques d'aquell ho permeten-, i esdevé, així, una unitat de vida i producció, com a mitjà de subsistència.

És un cas poc freqüent a Barcelona, només es troba en algunes de les poblacions que es van annexar a la ciutat al segle XIX. En el mateix carrer Saragossa, on està ubicada la casa, no hi ha quasi cap exemple d'aquest tipus, i en general es tracta de cases de pisos. L'amplada de la parcel·la de Saragossa 57, de quasi 8 metres d'amplada, tampoc és l'adequada per a una casa familiar entre mitgeres, i tot fa pensar que, en altres circumstàncies, hauria estat destinada a diversos apartaments.

Aquesta casa dóna l'oportunitat de ser estudiada des de diferents punts de vista, i no únicament a través del projecte arquitectònic i les seves modificacions.

El fet que en la família propietària hi hagi una persona que ha tingut forta presència pública en bastants moments de la seva vida, fa que es puguin recollir dades sobre els llocs en que ha habitat la família. Hi ha llibres, revistes, premsa, documentals, etcètera, que han mostrat -encara que de forma marginal- l'habitatge. En això, la casa Tàpies és diferent de qualsevol altre treball de l'arquitecte Coderch.

El capítol té quatre subcapítols en els que es veuen com persones diverses s'han relacionat amb la casa, amb un ordre, podríem dir, d'intensitat creixent: visitants ocasionals, fotògrafs, els clients, i els habitants (que en gran mida coincideixen amb els anteriors).

Els visitants més o menys ocasionals han accedit en general a parts diverses de la casa, però no a la seva totalitat.

Pel visitant, la casa no es coneix sencera, entre altres motius perquè la seva arquitectura afavoreix que això sigui impossible. Als artefactes que Coderch utilitza habitualment per resguardar la privacitat dels habitants, cal afegir dificultats especials producte de la organització espacial de la casa. Aquí no hi ha espais a doble altura associats a escales, o recorreguts remarcables.

La secció longitudinal aclareix coses, però no la totalitat de l'organització de la casa.

De tota manera, havia un cercle reduït d'amics íntims. Joan Brossa parla d'aquelles reunions, explica com de vegades s'entretenien imitant a actors o interpretaven personatges teatrals.

Joan Brossa:

L'única vegada que Tàpies ha fet una interpretació d'aquesta corda va ser a casa seva: impressionant. Cuixart acabava de fer-ne una de les seves i, de sobte, Tàpies es girà i va dirigir-nos una mirada fulminant, acollonidora, una mena de transformació de Jekyll en Hide. Era un Tàpies vampir. Feia por; semblava un d'aquells personatges que pintava.

PERMANYER, Lluís. *Brossa x Brossa. Records*. Barcelona, Eds. La Campana, 1999.



Antoni Tàpies amb Joan Brossa i Josep Maria Mestres Quadreny a la terrassa posterior de la sala d'estar, cap a 1978.

*El País*.



Catoir, una redactora i crítica d'art alemanya, va escriure un llibre de converses amb en Tàpies. El va anar a visitar a casa seva en diverses ocasions entre 1974 i 1987. Com a visitant ocasional, fa una descripció meticulosa de les sensacions que li provocava la casa.

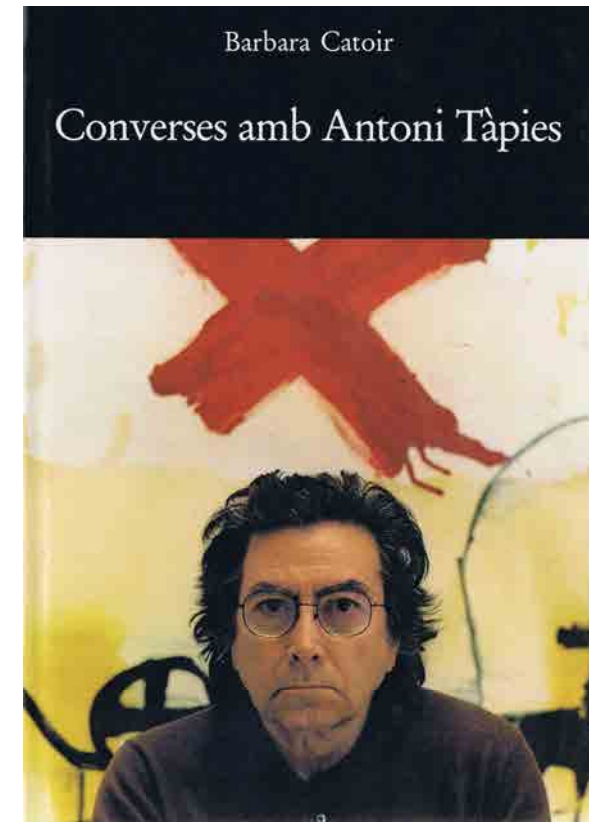
Barbara Catoir:

Un edifici estret, com una torre que, des del carrer, sembla un tros de paret sense finestres perquè les obertures fetes d'obra vista [sic] en forma de persiana són tancades. Reservat i anònim, es troba forçat a fer de peça d'unió entre les cases veïnes. No s'hi veu cap timbre ni cap portal. S'entra pel garatge, una porta de fusta que agafa tota l'amplada de la construcció, on se n'ha obert una de més petita. Cada vegada, en sonar el timbre, de primer s'obre misteriosament una escletxa fins que la portera està segura del visitant. El garatge és mig a les fosques. (...). Per una escala de fusta sense pretensions es puja cap a dalt, a l'habitatge pròpiament dit.

La periodista no cita en cap moment el nom de l'arquitecte Coderch, pràcticament dona per sobreentès que les característiques de l'edifici són una voluntat directe de Tàpies.

I tot i trobar la casa sorprenent, cal suposar que la senyora Catoir no va estar mai interessada en consultar-ne els plànols, que per a una casa així són un descodificador imprescindible, i per tant la seva descripció és del tot fenomenològica. Va ser una visitant culta i sensible que descriu la casa amb molt detall.

CATOIR, Barbara. *Converses amb Antoni Tàpies*. Barcelona, Polígrafa, 1988.



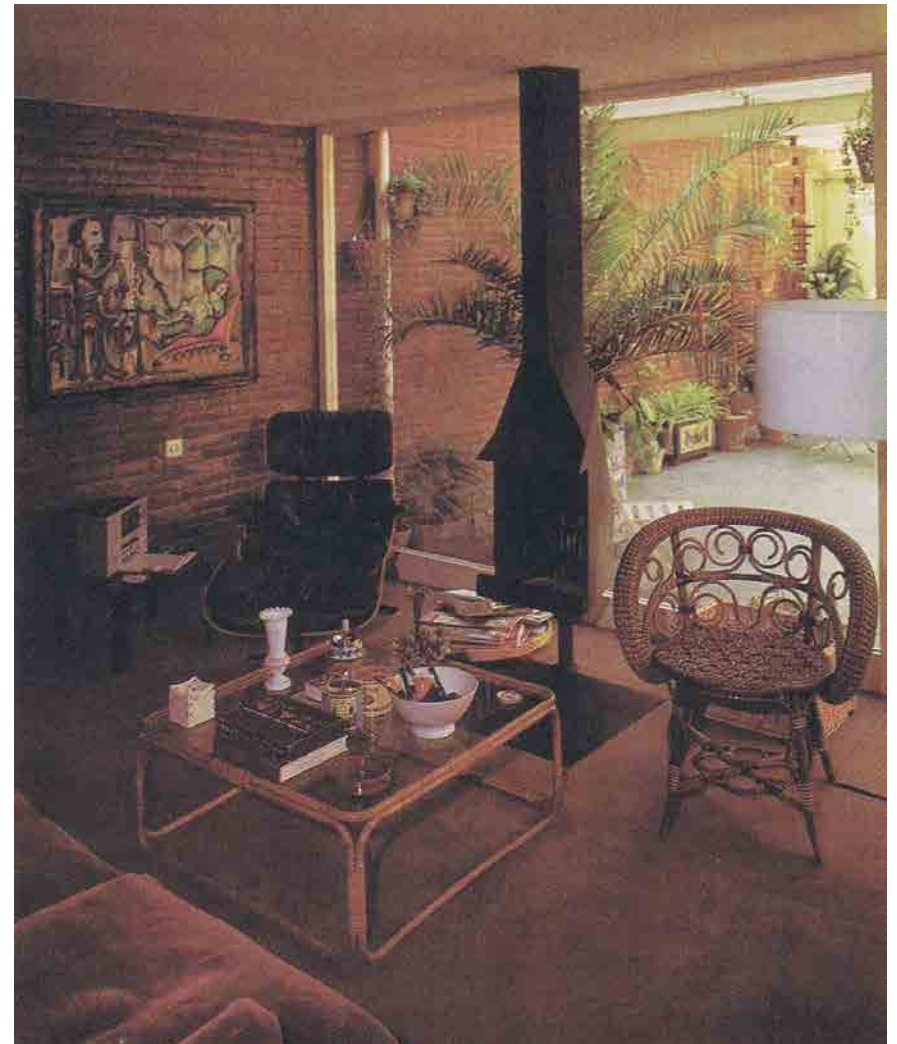
2111

Barbara Catoir es rebuda a la sala d'estar.

Les visites ocasionals -formals o informals- eren conduïdes a un vestíbul massa generós, obert a la sala d'estar, però sense visió directa des de la porta d'arribada. La sala d'estar serveix per a rebre visites o amics, per organitzar algunes projeccions cinematogràfiques (una afició de Tàpies tan com col·leccionista com autor), per escoltar música (hi ha un radio cassette portàtil). Hi ha un piano que no s'utilitza, i sobretot, hi ha una col·lecció d'objectes amb valor artístic, que amb el temps van canviant de lloc i es van substituint, i conformen una manifestació coherent del món estètic del pintor. El menjador, excepte en comptades ocasions, tampoc s'utilitza, ni tan sols pels àpats familiars dominicals.

La Barbara Catoir explica la sala:

Al començament, sempre ens trobàvem a la cambra del primer pis. Jo m'asseia al petit sofà de dues places i Antoni, davant per davant, en una de les antigues poltrones xineses de vímet de vora la llar de foc que penja davant l'enorme vidriera com un llarg tub d'estufa. La vista que cada any s'oferia als meus ulls era la del costat obert de l'estança. Aquesta dóna a una terrassa amb altes palmeres, construïda amb materials que filtren la llum i amb un sostre que la protegeix de la pluja i del sol. Un tros de natura artificial, un hivernacle [sic] que proporciona una atmosfera protegida, gairebé onírica. La mirada de Tapies, ben al contrari, sempre es dirigia cap a la part interior, una estança ombrívola, fosca, amb parets de maons de color torrat i sense polir. Una habitació com una galeria plena de quadres i objectes artístics de diversa provenença que prenen cadascun la seva posició determinada, com per exemple una sabata sobredimensional a dalt de tot de la paret, just sota el sostre: el model d'aparador d'un sabater, m'explica, tot dient que no l'ha modificada gens, un objecte com els dels dadaistes.



CATOIR, Barbara. Converses amb Antoni Tàpies. Barcelona, Polígrafa, 1988.

Racó de la sala d'estar, amb conjunt d'objectes i mobiliari divers: chaise longue dels Eames, llar de foc Capilla, conjunt de dos sillons i taula de vímet (comprats al barri de Gràcia). Fotografia: Enrique Puigdengolas.  
*Hogares Modernos, 2.*

Barbara Catoir segueix:

Amb els anys he anat descobrint cada vegada més estances en aquesta casa estreta i laberíntica; en primer lloc l'estudi, rere el garatge, a nivell del carrer, al qual només es pot arribar baixant des de la terrassa, com dins un contenidor, o travessant el garatge. Una escala molt dreta condueix cap a baix. Observant-ho des de la perspectiva d'ocell, allò sembla obra pròpia de l'artista: els materials per pintar, la sorra, la pols de marbre, un sedàs gros, els draps vells, cordills i pots de pintura -tot això ja sensibilitza l'ull per al que sorgirà després en el quadre. Més endavant vaig estar a la gran biblioteca, amb llibres antics i valuosos; després, en altres petites sales d'estar, de treball i d'arxiu, però mai cap que s'assemblés a una cuina. Les habitacions privades resten invisibles, com en una casa japonesa. També l'atmosfera en què ens assèiem cada vegada cara a cara ens aïllava de tot allò que forma el viure de cada dia: menjar, beure, fins i tot fumar. L'activitat domèstica i familiar quedava com proscriu en els envitricolls d'aquesta casa. Quan "treballàvem", l'atmosfera sempre estava espiritualitzada, com protegida d'un exterior advers. (...) Cap cambra de les que conec no té vista a l'exterior. Les gelosies són talment obertes que només deixen passar un mínim de claror. Això no és gens estrany segons el costum de la terra, ja que en moltes cases les persianes romanen tancades nit i dia per aïllar-les del sol aclaparador, de la calor i del soroll. En aquesta construcció moderna, però, la protecció de l'exterior porta de forma estranya també a l'enigma, a la desorientació i a l'artificialitat, però no pas en el sentit d'un amanerament luxuriós, com en un personatge de novel·la de Huysmans, cap interior d'un Des Esseintes, sinó un entorn força elaborat que representa l'embolcall, l'espai vital i l'obra artística personals.

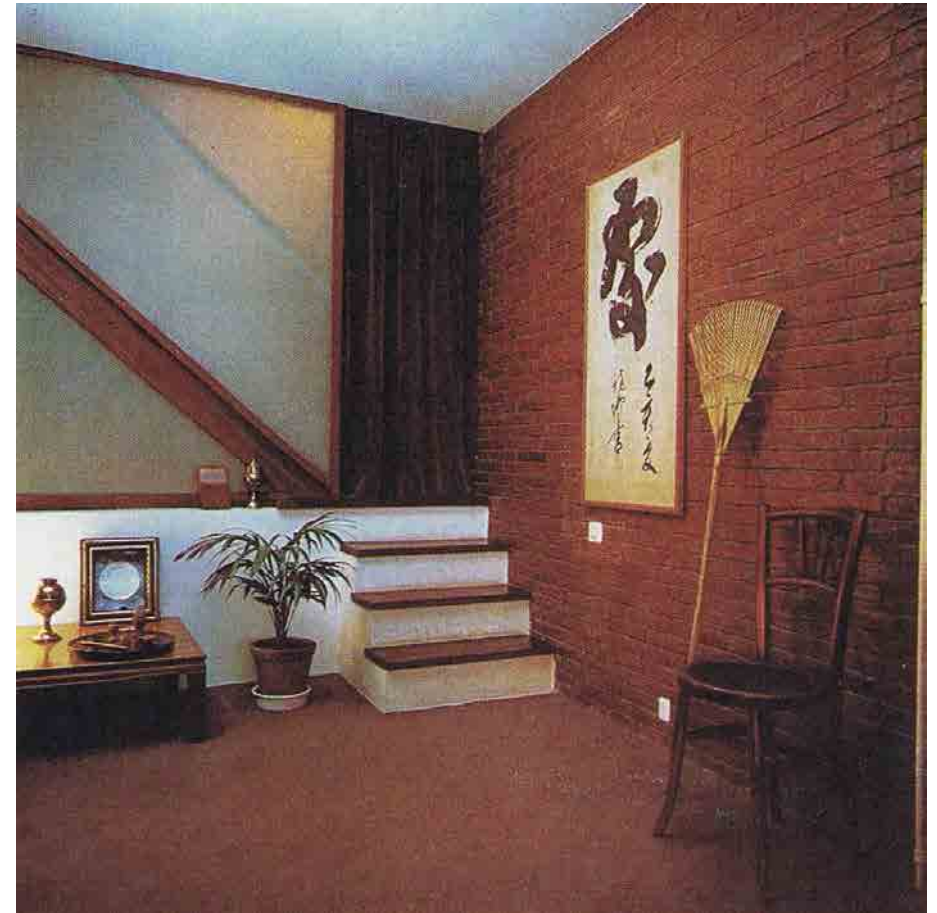
La tercera planta, en el seu estat inicial, sembla una anomalia, que potser ha desconcertat a més d'un visitant. És un jardí cobert? És un coixí d'aire que aïlla més encara a la biblioteca de la resta de l'habitatge?. La seva utilització deu haver estat escassa fins que es va decidir tancar: potser estenedor, patí de joc dels nens...

Benedetta Tagliabue:

Llegamos a la biblioteca pasando por la planta intermedia que Coderch había dejado abierta como terraza. "Al final la hemos cerrado, con el acuerdo de Coderch. Era incómodo llegar a la biblioteca pasando por un espacio exterior."  
¡Así que realmente el arquitecto había dejado vacía esa penúltima planta para dejar la biblioteca con chimenea rodeada de aire por arriba y por abajo!

Jo no estaria tan segur que es tractés, en realitat, d'un gest projectual volgut així per l'arquitecte. (Veure 2431 i 256). Coderch no va aplicar, mai més, una solució semblant al llarg de la seva obra.

CATOIR, Barbara. *Converses amb Antoni Tàpies*. Barcelona, Polígrafa, 1988.  
TAGLIABUE, Benedetta. Tres visitas a la casa Tàpies... más otra con el libro. *Cultura/s La Vanguardia* [Barcelona], 10 desembre 2003, p 22.



Racó del vestíbul, amb el primer tram de l'escala de doble desembarcament i un cortinatge de vellut darrera del qual, en el replà hi havia un telèfon mural, un dels de la casa. La posició permet una conversa amb el so apaivagat, i sense ser sentit des de la sala. En canvi, aquest filtre sonor no existeix per la banda de les peces de servei.

Es poden veure també una base d'endoll i un interruptor directament sobre la paret mitgera de maó vist. Fotografia: Enrique Puigdengolas.

*Hogares Modernos, 2.*



Tancament lateral i superior dels extrems de la tercera planta. Fotografia:  
Enrique Puigdemongas.  
*Hogares Modernos, 2.*

2113

Barbara Catoir arriba finalment a la biblioteca.

Tot indica que la biblioteca es va dissenyar com un espai on l'artista rebria als seus visitants, potser a la manera del fumador en els habitatges burgesos fins a començaments del segle XX. Així: la presència d'una peça de despatx encara més privada, la col·locació d'un armari rober abans de l'entrada, amb una porta plegable absolutament innecessària, i especialment, el fet que l'ascensor de la casa té dos portes per no entrar directament a la biblioteca.

Barbara Catoir:

La cambra més hermètica a part de l'estudi, on Tàpies treballa regularment cada matí, és la biblioteca amb els llibres antics. Aquí és on fa un descans, a les tardes, per llegir o escoltar música. Una estança fosca, sense orientació exterior, amb llibres fins al sostre. La llum del dia només entra per una banda, a través d'una estreta obertura allargada, directament situada sota el sostre. Entre els vells llibres -la literatura d'art actual, els llibres de consulta i els catàlegs es troben en una altra habitació-, s'hi barregen objectes d'art de l'Extrem Orient, també llibres asiàtics que s'han convertit en purs objectes perquè el seu contingut ha continuat essent reservat. Una taula baixeta de laca xinesa, un tors gran d'una deessa de la cultura khmer i un rotlle d'inspiració oriental que Tàpies va pintar amb amples pinzellades negres sobre fons marró fosc, donen a aquesta estança un cert aire místic i sacre. A la part més allunyada de l'habitació penja, en la foscor, un petit quadre de Zurbarán, una de les seves nombroses pintures de màrtirs, la representació d'un monjo amb un ganivet al clatell. Tàpies sent una estima especial per aquest quadre. L'hem contemplat plegats moltes vegades. La imatge fa una referència oculta a alguna cosa en el seu ésser, en la seva educació i el seu origen.

Abans dubtàvem sobre la intenció projectual de la planta tercera. En canvi, la biblioteca sí que es considerada per l'arquitecte com una bona solució projectual: la zona d'estar, amb col·locació simètrica de les butaques, la posició central i ordenadora de la llar de foc, la taula adjunta que també actua com a llenyer, l'altell que permet accedir fàcilment a una quantitat major de llibres, etcètera. La peça torna a aparèixer, com una derivació formal, en el projecte, no realitzat, de casa per a Víctor Sagi.

CATOIR, Barbara. *Converses amb Antoni Tàpies*. Barcelona, Polígrafa, 1988.



Racó de la biblioteca. Les llars de foc no s'encenien mai, segons explicà en Miquel Tàpies. Fotografia: Enrique Puigdemongas.  
*Hogares Modernos, 2.*

## La visita de Benedetta Tagliabue.

Benedetta Tagliabue explica que ha fet tres visites a la casa.

La primera, amb Enric Miralles, és una visita on prima per sobre de qualsevol altre consideració l'entusiasme en conèixer un lloc del que només es tenen referències en publicacions, i sempre per les mateixes imatges, fonamentalment les de Català-Roca. Una visita impressionista.

En la segona, es fa palès un dilema, potser no anticipat, que deuen haver sentit tots els arquitectes que han pogut visitar la casa: cal decidir entre la cortesia cap als hostes i l'atenció a l'obra del pintor, o bé demanar visitar la casa sense traves....

En la tercera visita, Benedetta Tagliabue reconeix no haver parat prou atenció a tot allò que ha vist i ha sentit, i decideix emportar-se la monografia sobre Coderch, per poder resseguir plantes i seccions *in situ*.

106

Benedetta Tagliabue:

Primera visita, 1990.

Enric Miralles me acompanyava. Los Tàpies no estaban en casa.

Recuerdo a Enric radiando una energía que me llevaba rápidamente arriba por la escalera, a esa biblioteca alrededor de una chimenea de metal negro.

Me hablaba de los libros y del aire. Me decía que el cielo entra a través de la chimenea. Quizás quería que me fijara en la sabiduría con la que los Tàpies habían llenado de fantásticos objetos el aire casi sagrado de esta habitación y de la importancia del espacio que separaba unos objetos de los otros. Me hacía notar que los libros estaban apoyados en la preciosa pared hacia la calle, cegándola. Lo interpretaba como un gran respeto hacia los libros, que toman el lugar de la luz. No puedo recordar nada preciso, pero hablaba de cosas concretas de la casa e invisibles. Quizás quería decirme "aquí hay un secreto... ¡búscalos!"



## La visita del Rei (aleshores Príncep).

L'any 1990 va ser especialment dens per a en Tàpies: s'havia pogut concretar la creació de la Fundació, i es va inaugurar, amb aportacions de l'administració de l'Estat, de Catalunya i local. També en Tàpies va rebre, de forma quasi directa (no havia ni tan sols estat pre-seleccionat com a candidat) el premi del Príncep d'Astúries de les Arts.

Miquel Tàpies:

Els pares no feien mai festes o reunions nombroses, però ja fa uns quants anys, es feien uns sopars els dijous al vespre, amb els amics més íntims, unes deu persones, que seien com podien per tot arreu. I després fèiem cine: en Brossa fumant puros i bevent *chartreuse*, el meu pare passant pel·lícules.

(...)

Tinc un record una mica oníric, quan van detenir al meu pare per la Caputxinada, l'any 1966, a mi no em van dir que estava als calabossos, em van dir que estava de viatge, però recordo que a la casa hi havia molta gent adulta, units allà i parlant, suposo que discutien sobre els esdeveniments, va ser una situació molt estranya.

Després, associat al moment de creació de la Fundació, va anar a dinar una vegada en Jorge Semprún, essent ministre. També en Narcís Serra i en Pasqual Maragall, en altres moments. Però excepcionals.

Joan Brossa, sobre les detencions per causa política:

Confesso que tot això m'atabalava un xic, (...) però no em sentia pas gens ni mica esporuguit. El cas d'en Tàpies era diferent: ell patia molt. Recordo que quan estava assetjat per la policia al convent dels Caputxins, un vespre, uns quants amics érem a casa seva i va arribar la mare, la qual, amb un to d'allò més dramàtic, va fer una pregunta que sembla una frase clàssica del teatre català: "Teresa, que no el tens a casa!" Guimerà pur.

Miquel Tàpies:

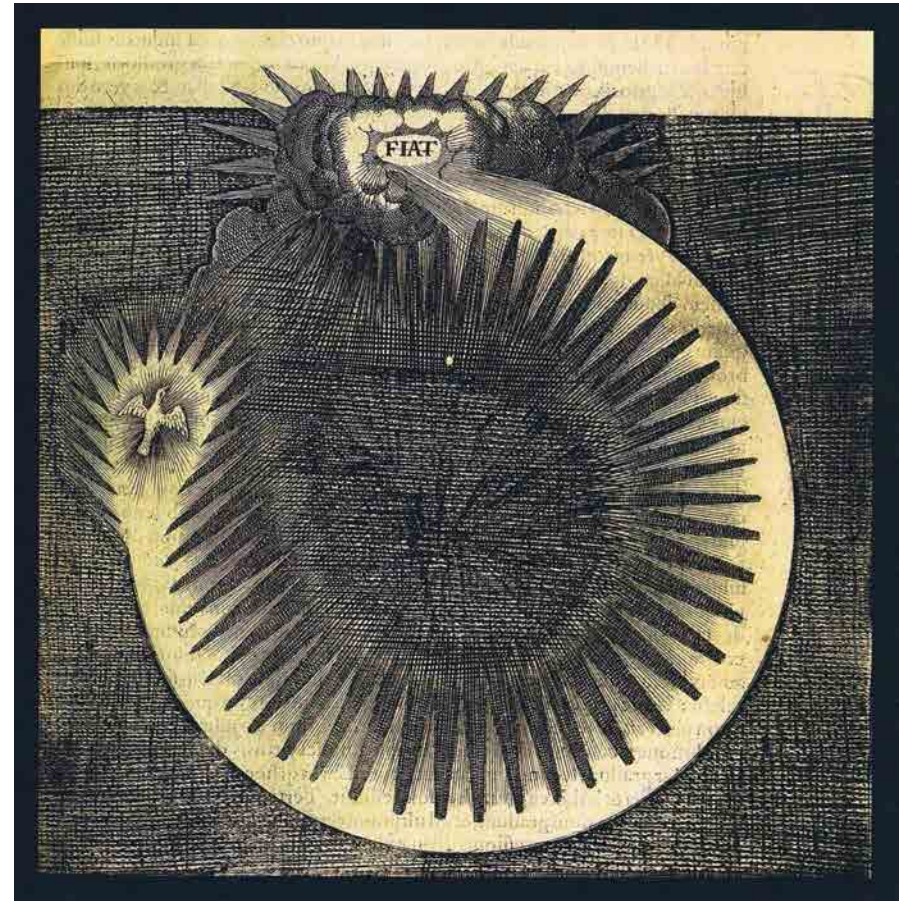
També va haver una visita del Príncep, però va ser horrorosa. Amb això de les mesures de seguretat, desvirtuen completament el possible caràcter íntim que podrien tenir aquestes visites: remenen per aquí, obren portes per allà ... el Príncep no estava visitant una casa, estava visitant un espai revisat perquè no hi hagi bombes, no hi hagi trets... una cosa estranyíssima i al·lucinant... tot el barri estava acordonat, el carrer Saragossa estava tallat de dalt a baix, geos apostats als àtics. I van revisar tota la casa amb gossos, una cosa realment lamentable. I va haver un protocol brutal, i venia amb un enorme seguici: tot lo oposat a una visita cordial i domèstica.

La visita volia canviar, de retruc, el caràcter de la casa. Tàpies passava a ser un artista "oficial" per a la classe política del moment. Seguirien molts reportatges als suplementos dominicals de El País, El Mundo.

PERMANYER, Lluís. *Brossa x Brossa. Records*. Barcelona, Eds. La Campana, 1999.



22 d'abril de 1990. El Príncep de Borbó amb Antoni Tàpies i Jordi Pujol a l'estudi del pintor. El Príncep no sap cap a on mirar. Fotografia: Jordi Mestre. *AAVV. Història gràfica de Catalunya dia a dia. 1990.*



Robert Fludd. *Utriusque Cosmi...* 1617. Fotografia: Martí Gasull.  
Tàpies, Antoni. *L'art i els seus llocs.*

## La visita que vaig fer.

Una visita crepuscular.

Una parella de persones grans que, a priori, et fan un favor sense gaire interès, com si no sabessin ben bé què vol el visitant.

Poc a poc es van entusiasmant.

Mentrestant, la tarda cau. Hi ha persones que, malgrat que la cambra es va fent fosca, no encenen els llums.

Deu ser un estat d'ànim.

A l'entrada et rep un porter, una persona acostumada a posar mala cara. No sé si deu apreciar gaire les qualitats arquitectòniques de la casa, a la qual està sotmès, en el seu habitatge. Viu en planta baixa entre gelosies, i les que donen al carrer estan quasi tancades. No té pràcticament contacte amb l'exterior.

114

Estem conversant a la sala d'estar. Tàpies no seu com ho feia amb la Barbara Catoir, mirant sempre cap a l'interior. Té mala oïda d'un costat, i seu de manera que pugui seguir la conversa.

Un parell d'hores després és quasi de nit.

Fem un recorregut per la casa. Sortim a la terrassa, i Teresa explica que venen ocellets petits, els que poden travessar les gelosies, a beure aigua. Ara deuen ser els únics visitants regulars.

Fa la sensació que molts dels mecanismes de control de les gelosies s'han quedat en una posició fixa.

Baixem a l'estudi. Voldria haver comprovat in situ com de fosc és, però és massa tard. Mirant les fotografies, sempre havia sospitat que l'estudi no tenia prou claror. Els flexos estan encesos i tots enfoquen cap avall. En el replà mirador de dalt hi ha un telèfon interior per comunicar-se amb la resta de la casa.

L'estudi és, ara, un magatzem expositor d'obres del pintor. Sembla que el pintor tingui algunes peces petites en procés, alguns gravats i dibuixos sobre unes taules, però treballa en un racó al costat dels patis. Algunes obres grans deuen ser complexes de realització. Tàpies deu tenir ajudants, però no en parla d'això. Hi ha peces de mides força grans que incorporen objectes de procedència diversa. Valdria la pena donar-li la volta per veure com s'aguanten en el bastidor.

Pugem en ascensor fins a la biblioteca i fem un recorregut en descens. Dóna la sensació de com si tinguessin assajada la visita des d'abans, i fan de guies turístics.

No hi ha descoordinació ni sorpreses, no deixen res a la casualitat.

La biblioteca és impressionant. És un espai tremendament agradable, però no sembla pensat per estar sol, sinó més aviat per rebre amics i mantenir una conversa. Sembla que Tàpies ho feia servir, durant molt temps, per escoltar música. El "coixí d'aire" aïlla excessivament l'espai de la resta de la casa. Baixem a la tercera planta. Els llums de Coderch estan col·locats en tots els replans de l'escala, i són els originals de fa més de 40 anys. Han envellit malament. De fet tots els mobles de la casa, o quasi tots, són els mateixos que surten a les fotografies. Res s'ha canviat. El seu fill Miquel diu que ells ho volen així, que els agraden els mobles que van mostrant l'envelliment.

La planta tercera és com una petita oficina sense interès. Hi ha moltes prestatgeries amb catàlegs, llibres d'art i documents. A la biblioteca i aquí són els únics llocs de la casa on hi ha instal·lat aire condicionat. A dalt deu fer molta calor per les tardes, i no hi ha ventilació creuada. Baixem a la segona planta, la dels dormitoris. En veig dos, el principal està en un perfecte estat de revista, sembla una habitació d'hotel.

En el replà distribuïdor hi ha tres armaris. Les portes obren cap a aquest espai, però han estat substituïdes per portes de vidre *segurit* i s'han transformat en vitrines. A dins hi ha una bona col·lecció de peces petites de la col·lecció particular del pintor. Tot aquest material està recollit en el llibre *L'art i els seus llocs*, però sense cap indicació explícita de que es tracta de peces de la seva propietat, ni d'on estan col·locades. Els llocs, per a Tàpies, són metafísics.

Tornem finalment a la primera planta. Baixant per l'escala trobo de front un telèfon, aquest per comunicacions amb l'exterior. Teresa ha anat a contestar trucades en algunes ocasions durant la tarda, i efectivament, la conversa quedava emmudida. Em sorprèn la plataforma mirador que domina tota la zona de servei. Sembla talment un punt de control. Com altres habitants de cases de Coderch, han posat cortinetes en les separacions de vidre. Ni la cuina ni la bugaderia es veuen. La peça central de la zona de servei és una zona de planxar, on originalment Coderch va posar un abocador d'aigües brutes (de fregar, etc.). Teresa diu que el van eliminar immediatament i hi van instal·lar-se, col·locant una gran taula de marbre. I sorprenentment, va passar a ser el centre de vida de la casa, on es fan tots els dinars, inclús els dels dies festius. Els mestres de la casa van colonitzar del tot la zona de servei que tan curiosament havia projectat l'arquitecte.

M'acompanyen fins la porta.



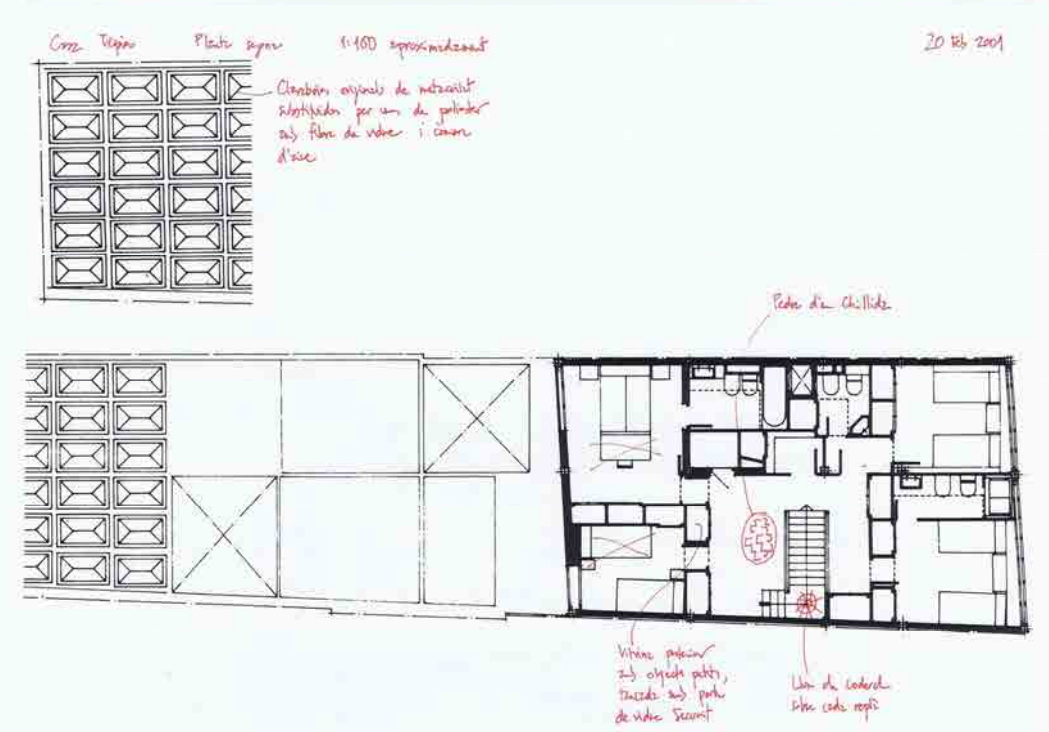
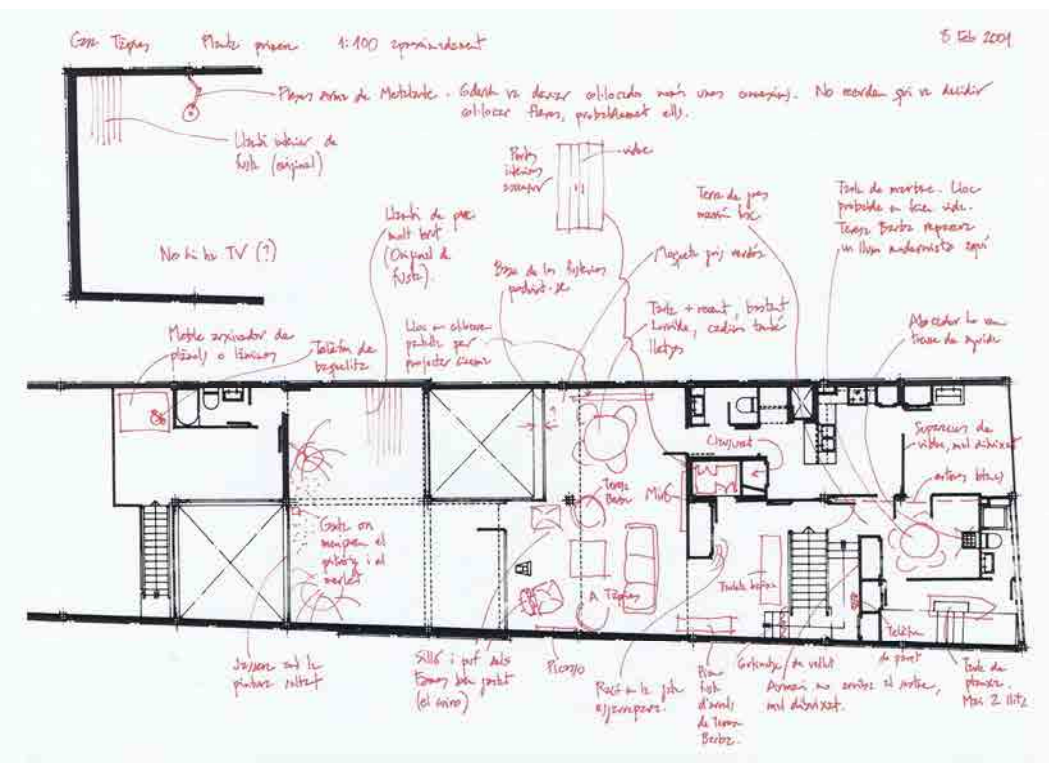
A. R. Penck, pintor i músic alemany. *Sense títol*. Cap a 1985.

Fotografia: Martí Gasull.

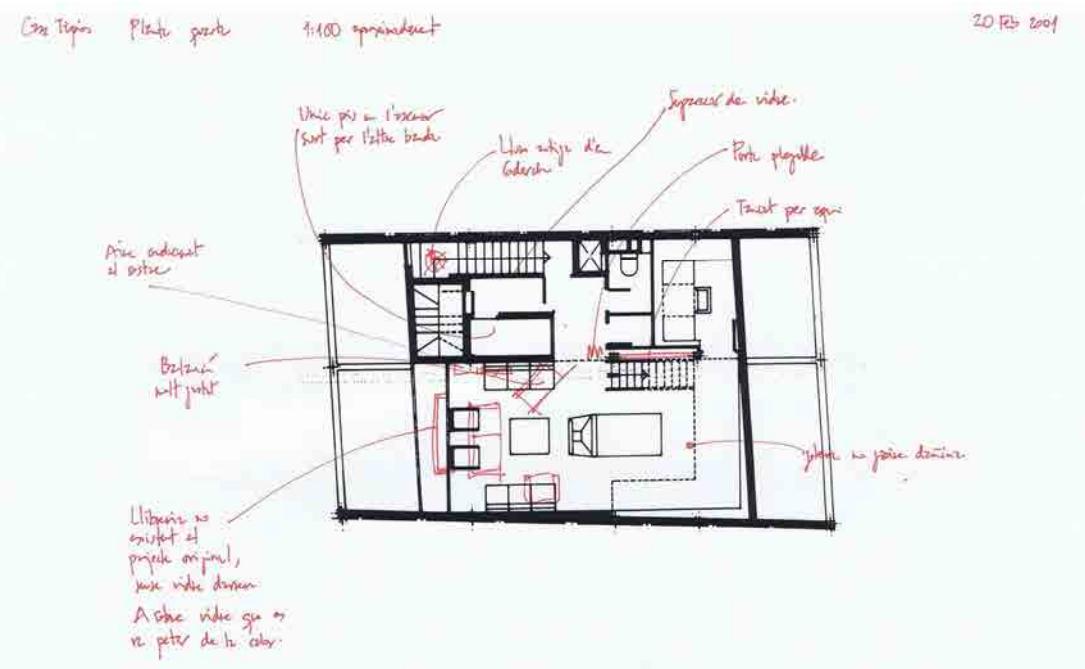
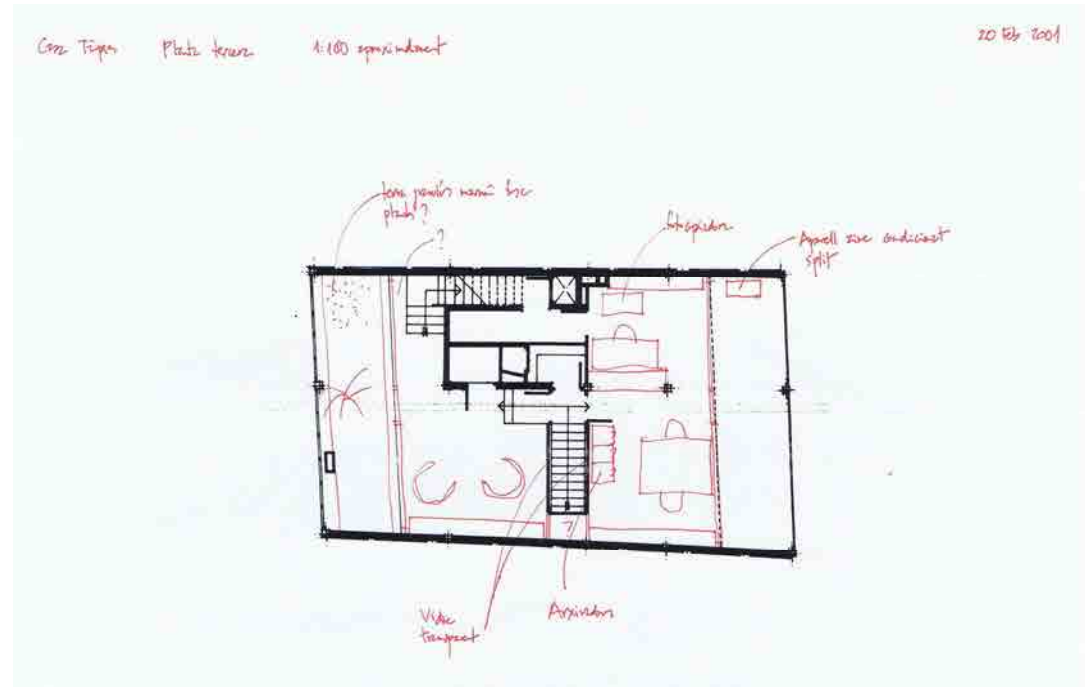
La obra, de mides considerables, ocupa el mur de mitgera del garatge-vestíbul de la casa.

*Tàpies, Antoni. L'art i els seus llocs.*



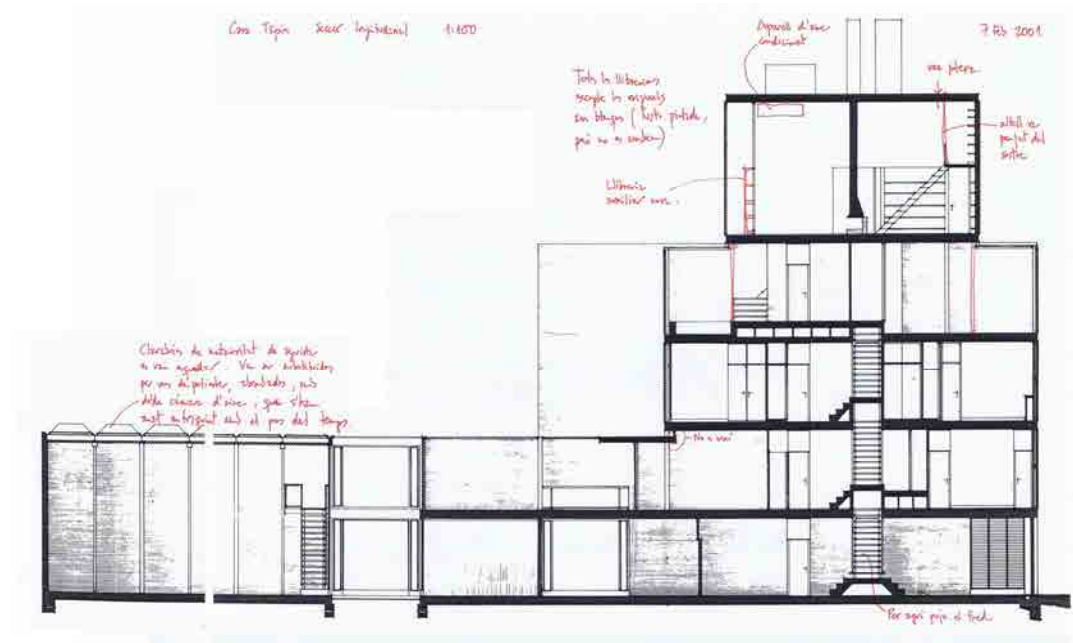


Plantes primera i segona de la casa Tàpies amb anotacions.



Plantes tercera i quarta de la casa Tàpies amb anotacions.





Secció longitudinal de la casa Tàpies amb anotacions.

2142

El que no vaig veure.

La casa és la representació contemporània d'un temple. Sense seguir lleis de forma, sinó de penetració. Tu ets admès aquí, tu fins aquí. Sempre queden algunes parts que mai seran visibles pel visitant.

Antoni Tàpies:

Barbara Catoir em deia: He vingut varies vegades a visitar la casa, i no m'heu ensenyat mai la cuina ni la cambra de bany.

A la planta baixa, a uns dels murs de mitgera del taller hi havia una porta que comunicava amb la finca veïna. Antoni Tàpies va fer el gest d'obrir-la i va esmentar que darrera hi havia un magatzem d'obres. Ràpidament, la Teresa Barba intervingué: No, aquí no. En Coderch no hi va tenir res a veure.

Els visitants només poden arribar fins al lloc del seu interès, i el meu era l'arquitectura de la casa.

La casa Tàpies ha estat bastant fotografiada, però els conjunts de fotografies que van fer Giorgio Casali i Francesc Català-Roca van fixar, en primera instància, la imatge de la casa.

Eren fotos, respectivament per a la revista *Domus* i la revista *Quaderns*.

En ambdós casos, la imatge de la casa és en blanc i negre. En quant hi ha una mica d'espai disponible, Català-Roca procura fer fotografies frontals, com en el taller. Però quasi sempre ha de buscar diagonals i cantonades, una mica en contra de la idea de la discontinuïtat de l'espai. Alguns espais resulten impossibles de fotografiar.

A més, la casa es fotografia del tot moblada, i els Tàpies han seguit parcialment les regles dels espais interiors que Coderch sempre vol compondre. Han afegit bastants mobles de la seva pròpia collita.

No es coneixen imatges de la casa buida.

128

Per altre banda, hi ha les fotografies de Puigdemongas, per a revistes de decoració: *Hogares Modernos*, *Nuevo Ambiente*.

Curiosament en aquestes fotografies hi ha un canvi radical d'època. No es tracta només d'una certa frivolitat en la mirada, que es pot associar a publicacions sense pretensions cultes; a més s'ha saltat del blanc i negre al color, dels enquadraments ortodoxos als punts de vista molt forçats, d'objectius de mitja distància als gran angulars deformants. En definitiva, les imatges han passat a ser molt més *pop*.

Les fotografies de la casa, i per tant la pròpia casa, es situen en aquest precís moment de trànsit del final del Moviment Modern al Postmodern, encara que en aquells moments el terme no s'utilitzés.

Els Tàpies ja havien decidit que no deixarien fer més fotografies de casa seva, sinó era amb un motiu suficientment important.

221

Fotografies de la casa des del carrer Saragossa.

Algunes comparacions visuals, a partir de la manera com la casa ha estat fotografiada per diferents fotògrafs.

130



A B

José Antonio Co

La imatge del carrer Saragossa està feta amb un objectiu gran angular, de manera que ambdós costats del carrer són visibles, i per tant, la seva amplada.

Es marca el contrast entre el paviment de llambordes del carrer, les edificacions antigues, el fanal i la casa Tàpies. Per sobre de la façana de la casa hi ha l'estesa de l'electricitat. Es veu bé la transparència de la tercera planta.

No hi ha gaire contrast lumínic perquè el dia és ennuvolat.

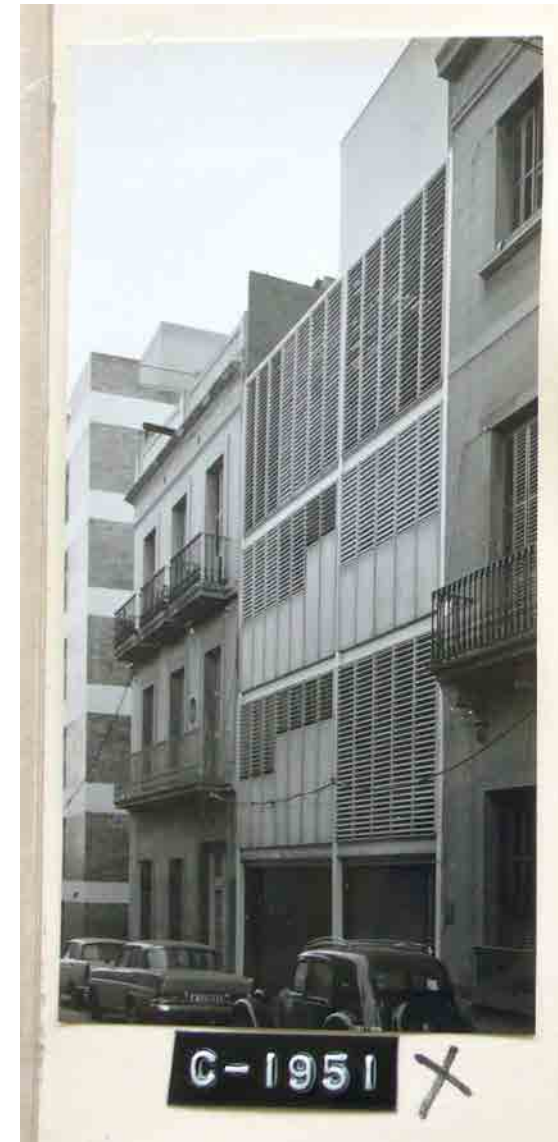
Fotografia: Giorgio Casali.

*Domus, 420.*

Les fotografies de Català-Roca per al reportatge que s'ha de publicar a la revista *Cuadernos de Arquitectura* són posteriors. Català-Roca prefereix aplanar la imatge amb un teleobjectiu curt., que no explica gaire com és el carrer. Tampoc no es veu la transparència de les lames a la tercera planta, malgrat el contrallum. L'estesa de l'enllumenat segueix present. Aquestes fotografies, quan s'han de publicar, provoquen l'enuig de Coderch, que envia una carta al director de la revista, Asís Casadevall, dient que no les ha pogut veure, i que per tant no ha pogut donar la seva aprovació, i que per tant no vol que es publiquin més obres seves a la revista col·legial. Pel que es veu, la confiança en Català-Roca no era total.

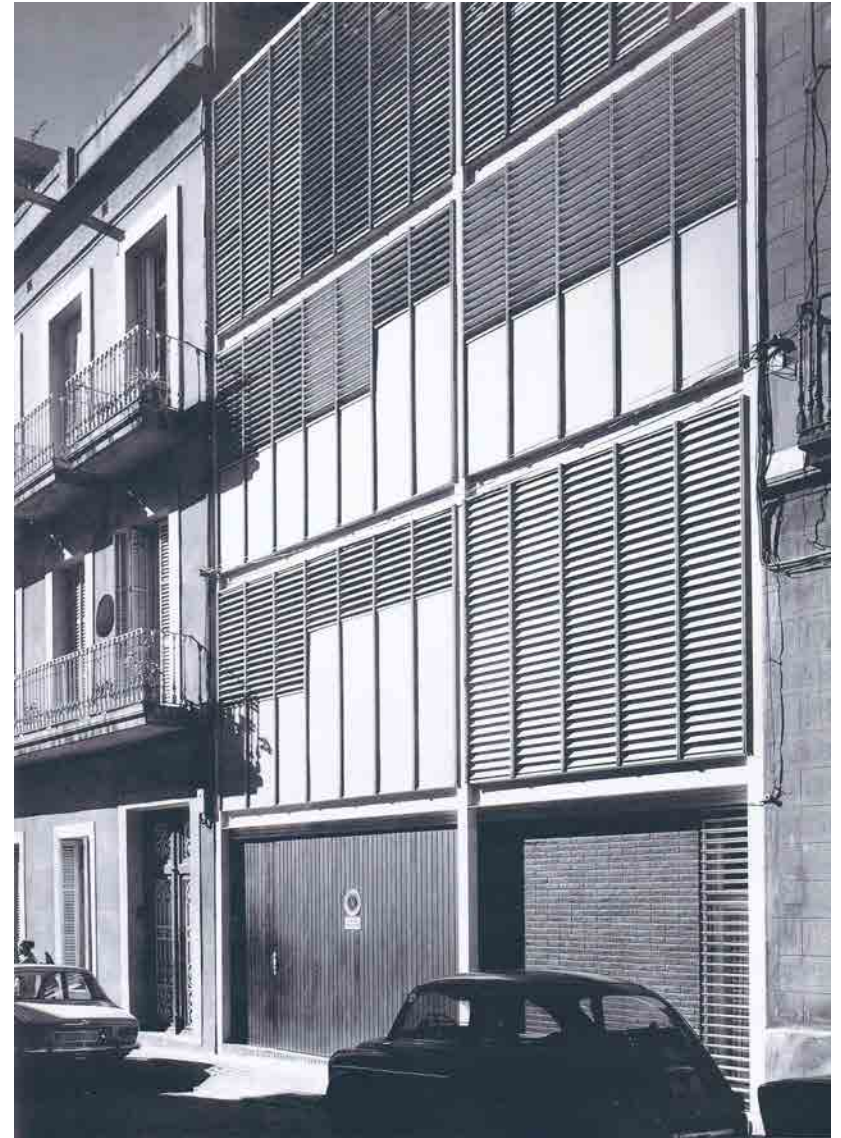
Fotografia: Francesc Català-Roca.

*Arxiu Coderch.*



Aquesta fotografia, molt semblant a l'anterior, és de Yukio Futagawa. Sembla que el punt de vista i l'enquadrament ja estan fixats. L'única diferència és que hi ha sol directe i els contrastos són més forts, la façana resplendeix i els cotxes, aparcats a l'ombra, interfereixen menys. L'estesa elèctrica ja ha estat derivada a un perfil metàl·lic horitzontal, però la façana no es veu sencera.

*GA Houses Special. Masterpieces 1945-1970.*



Fotografia d'autor no referenciat, però amb quasi total seguretat el mateix Casali. Surt el mateix cotxe aparcat al carrer. Apareix en un article de Víctor Rahola per al Simposi *La modernitat cauta 1942-1963*. No té les línies verticals corregides.





Fotografia actual. El fanal antic, que no apareix en fotografies anteriors, ha estat instal·lat també a aquesta banda del carrer, com si es volgués accentuar el contrast entre l'arquitectura contemporània i la imatge del carrer de barri. Però sense aconseguir-ho. La casa passa discretament desapercibuda.



Unes comparacions visuals.

La imatge, presa des de l'altell de l'estudi, s'enretira del balcó que Tàpies utilitza per contemplar el resultat de les obres en procés, o acabades.

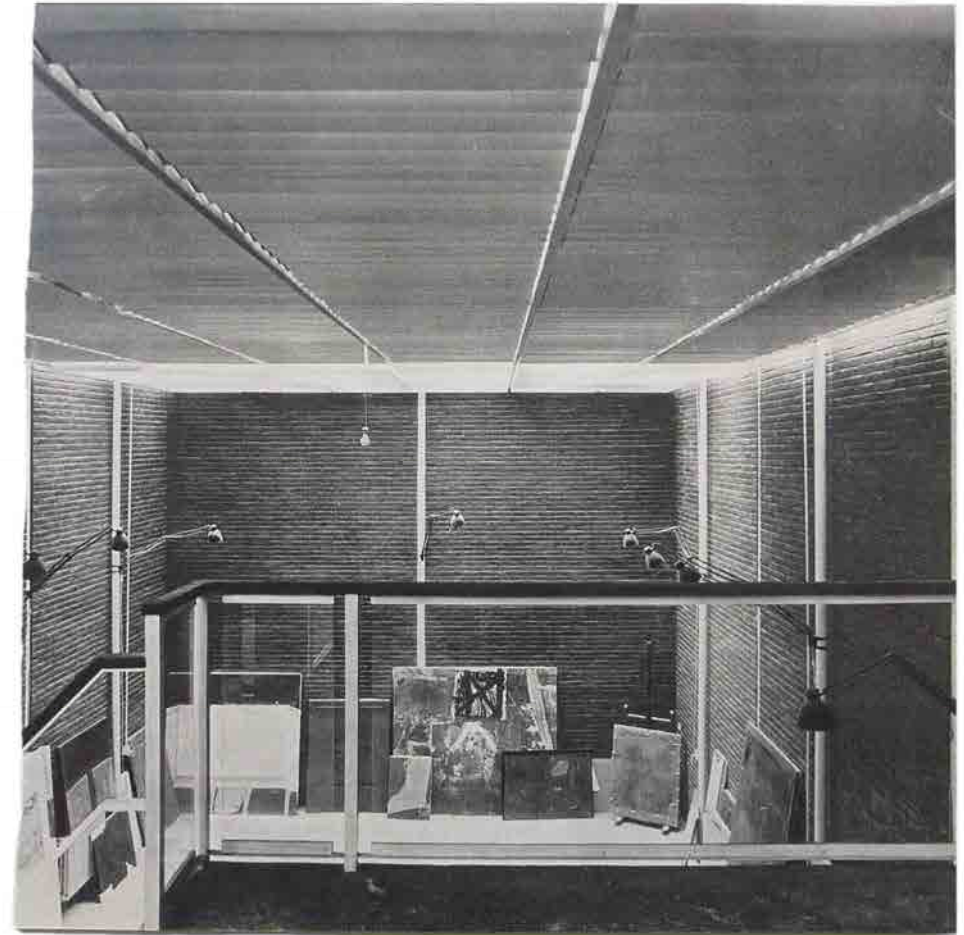
Aleshores el pla de terra pràcticament desapareix i només es veuen els paraments verticals i el sostre en escorç, tots els paraments generant textures en l'espai. Com es diu en altre lloc, no està clar que aquest fos l'ambient que el pintor desitjava.

De les 6 files de claraboies, a la fotografia sembla com si només la meitat estiguessin descobertes, o la meitat de les lames tancades, de manera tal que una part de l'estudi es veu molt més il·luminada que l'altre.

També es pot veure una bombeta nua penjant al mig de la nau, indicant potser que la il·luminació proposada no acaba de cobrir les necessitats de l'artista.

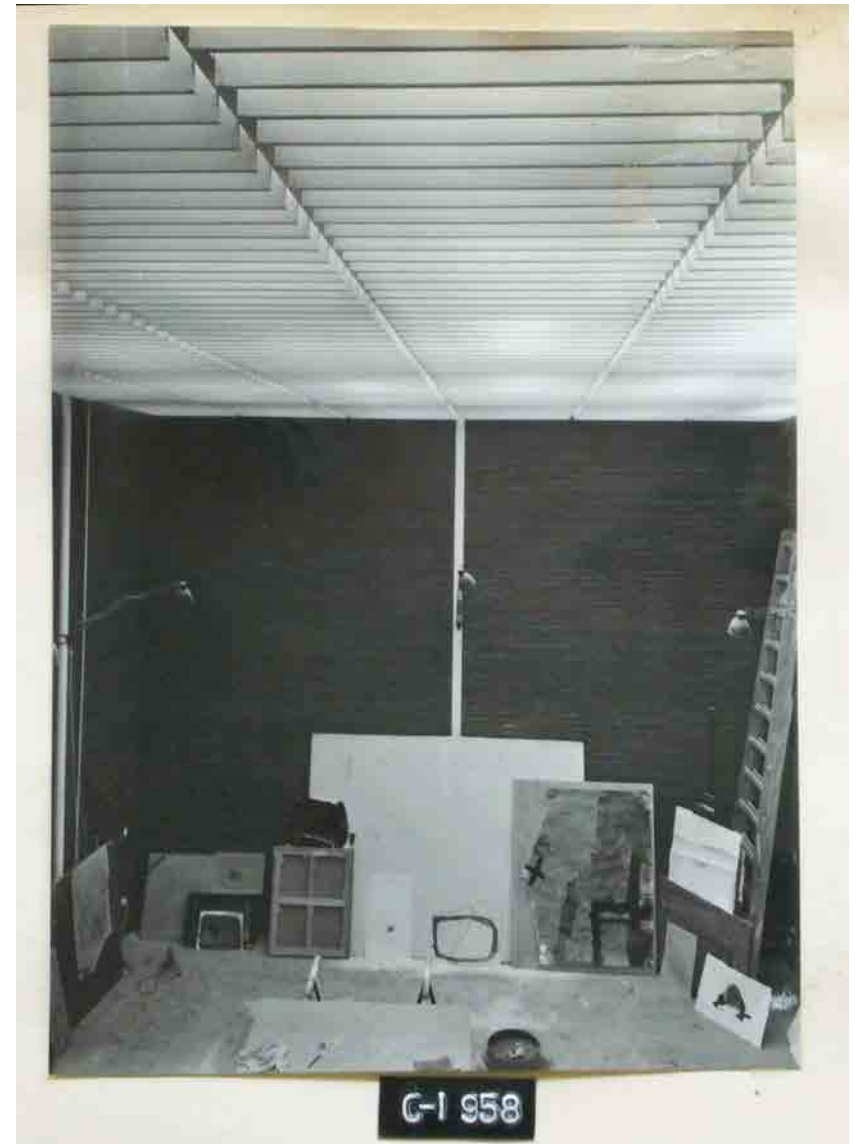
Fotografia: Giorgio Casali.

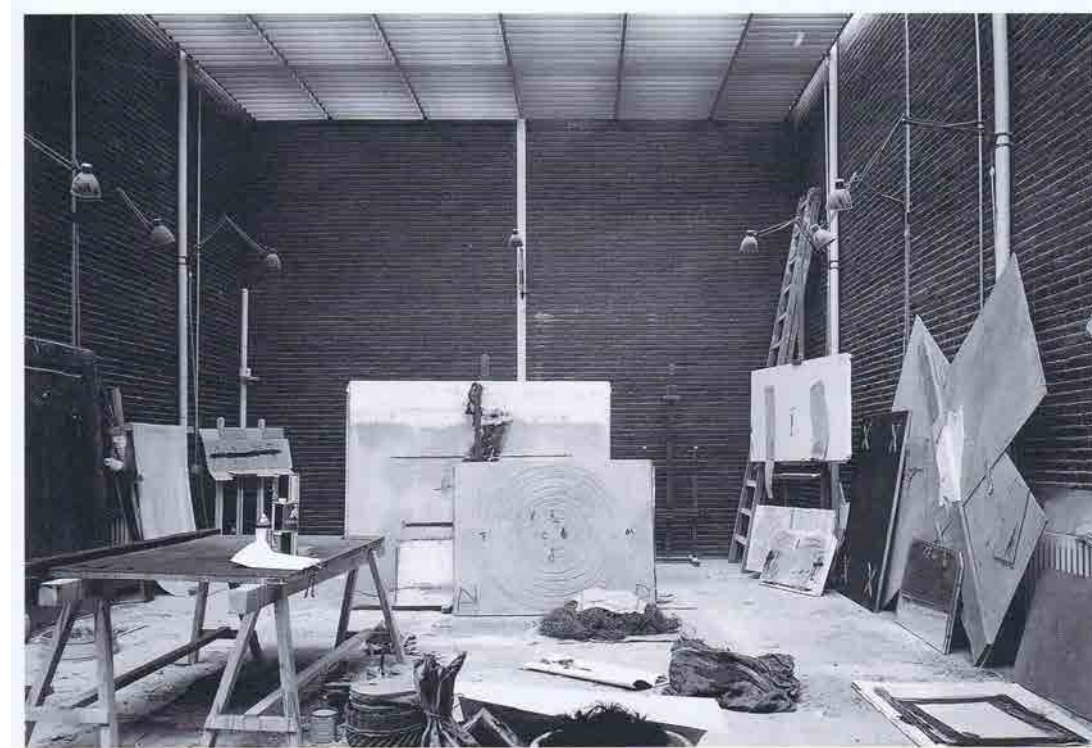
*Domus, 420.*



En la fotografia de Català-Roca es torna a veure, encara que de manera no tan clara, una certa desigualtat d'il·luminació entre diferents zones del taller, tot i que el color fosc dels maons a la vista absorbeix bastant les possibles diferències.

El reenquadrat de la fotografia dificulta la comprensió de l'espai.  
*Arxiu Coderch.*





L'enquadrament és el millor de tots: les obres de l'artista actuen com a personatges dins de l'espai, donant una idea de l'escala global. També els llums articulats o *flexos* se'ns mostren com si estiguessin flotant en l'aire. Es veu molt bé l'anomalia del ritme canviat entre pilars metàl·lics enrasats amb els murs de maó, i els baixants de secció rodona sobresortints. Problema de modulació de l'espai no gaire ben resolt. Aquí tot el taller sembla uniformement il·luminat.  
Fotografia: Yukio Futagawa.  
*GA Houses Special. Masterpieces 1945-1970.*



Imatge del taller amb els llums encesos, enfocant tots cap al terra. L'espai arquitectònic es perd completament en la foscor o darrera de les obres de Tàpies. Clarament és en això on la fotografia vol posar el focus d'atenció. Només s'aprecia la textura del paviment, embrutada després de molt temps de treball. Es podria arribar a mimetitzar amb alguna obra de l'artista.

Fotografia: Caterina Barjau.

*El País Semanal.*



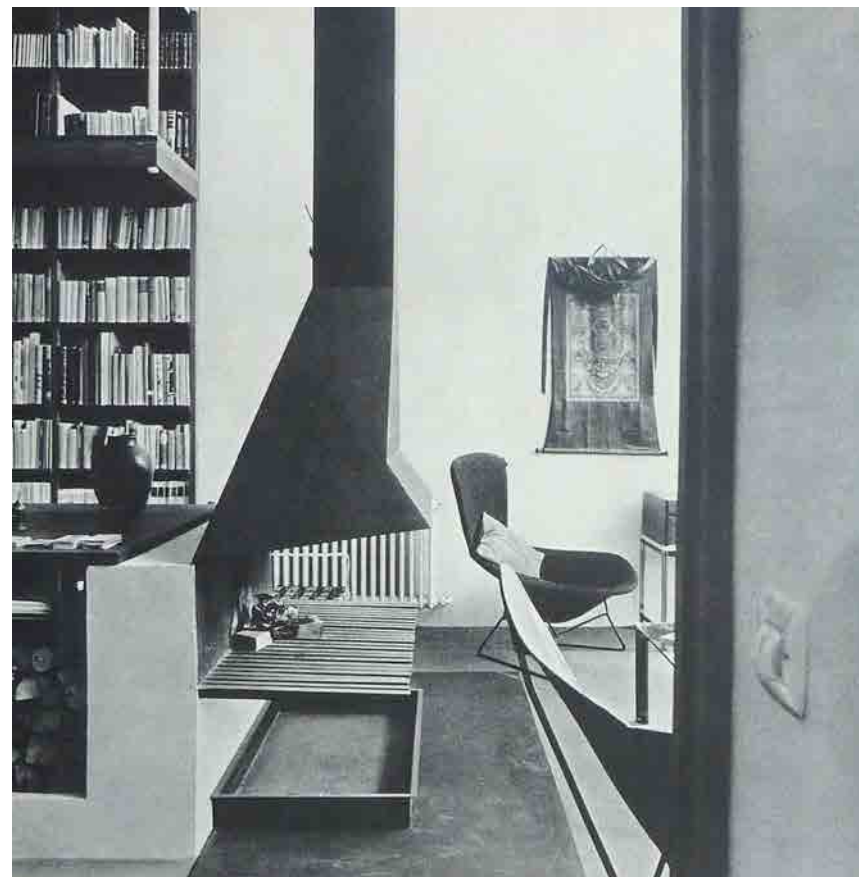
Aquesta fotografia del vestíbul crec que és única, no hi ha comparació possible. Cap altre dels fotògrafs que han fet un reportatge ha decidit entretenir-se aquí. L'espai té mala il·luminació, el fons és massa fosc, i la llum que arriba pel forat de l'escala no és suficient. És un espai desagradable. Cal suposar que Coderch esperava que la porta del fons estigués habitualment oberta, que es veiés el cotxe de Tàpies (el famós Mercedes blanc), i al fons de tot un dels dos patis que separen el garatge de l'estudi del pintor.

Fotografia (atribució probable): Enrique Puigdengolas.

*Arxiu Coderch.*

Una altre comparació.

150



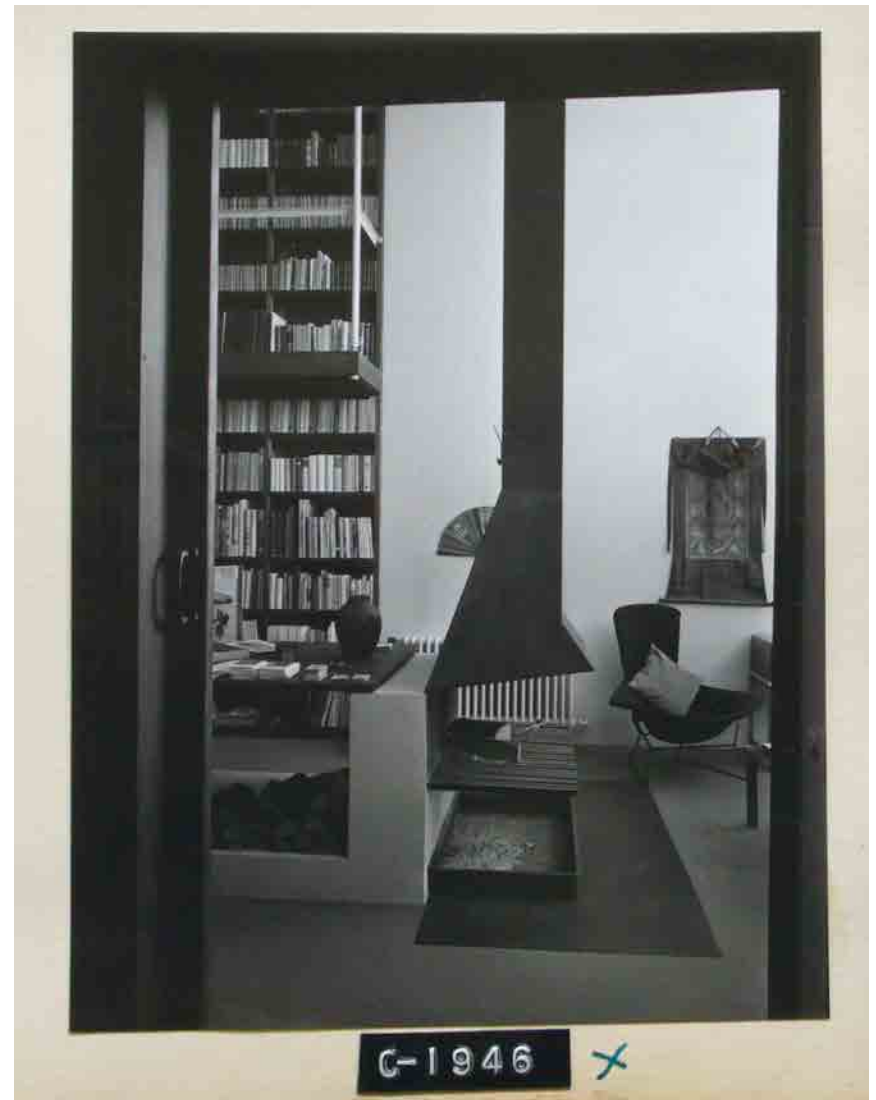
La fotografia des de l'entrada a la biblioteca sembla inevitable. Coderch ha deixat tan ben preparada la composició, que ningú sembla poder resistir-se. Casali prefereix no situar-se del tot perpendicular a la llar de foc, fa coincidir el límit de la llar de foc amb el radiador posterior, creant una certa confusió visual, i també s'enretira, de manera que la composició queda tallada per la banda dreta, on apareixen en primer terme uns interruptors del tot irrelevantes.

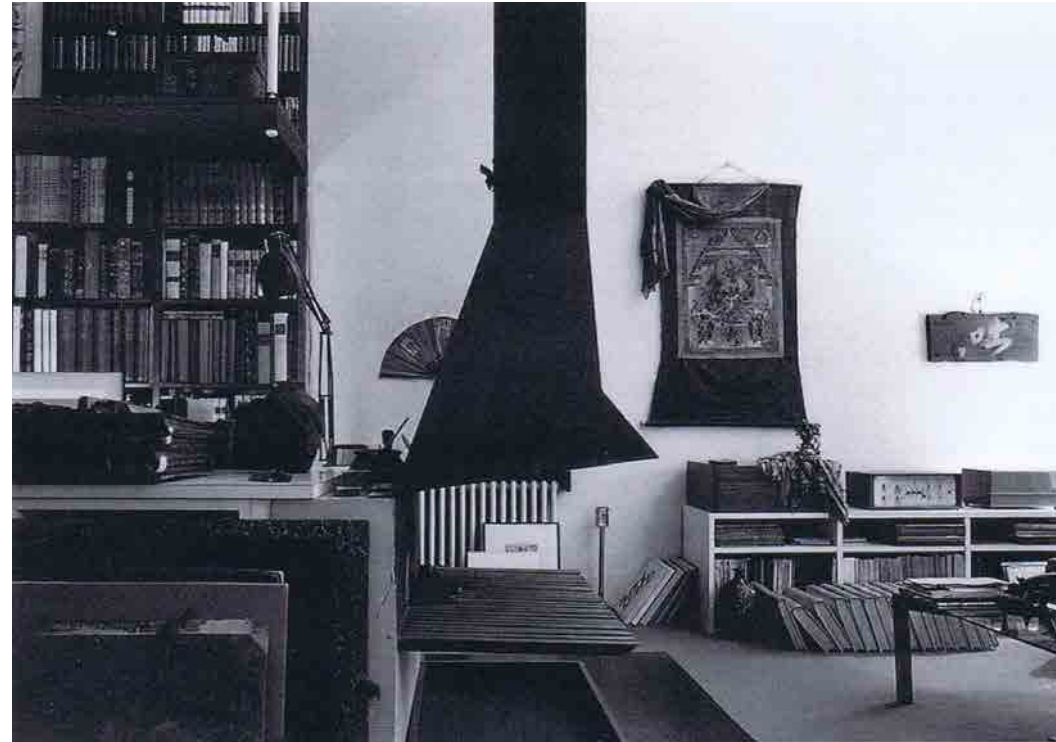
Fotografia: Giorgio Casali.

*Domus, 420.*

Català-Roca vol fer una imatge totalment perpendicular a l'entrada, de manera que evita algun dels problemes d'abans, i la foto explica millor la presència de la porta que separa el rebedor de la biblioteca. També fa una fotografia completament frontal i propera de la llar de foc, que li dóna una pre eminència excessiva, i amaga completament la lleixa llenyer posterior. La llar de foc sembla un objecte diferent en les dues fotografies.

*Arxiu Coderch.*





La fotografia de Futagawa és, sens dubte la que té un millor enquadrament, gràcies a que baixa el punt de vista, i la campana de la llar de foc sembla està flotant en l'aire. I el format apaïsat també ajuda a no veure el conducte dels fums en excés.

Fotografia: Yukio Futagawa.  
*GA Houses Special. Masterpieces 1945-1970.*



La darrera fotografia d'aquesta sèrie és l'única en color, com totes les que va fer el fotògraf. En altre lloc es parla de la enorme, i no sempre ben valorada importància, del trànsit del blanc i negre al color. L'enquadrament, quadrat (de màquina probablement Hasselblad, clixés de 6 x 6 cm), afavoreix la zona d'estar i lectura en front de la llibreria, que quasi passa desapercebuda. La foto presenta un problema de llum, la sala no sembla gaire il·luminada, i el pla del foc es confon en el terra de l'habitació. En canvi, el sillonet modern que apareix en les altres fotografies ha estat substituït per un balancí Thonet, que dóna més coherència al conjunt de mobiliari i objectes presents.

Fotografia: Enrique Puigdemgolas.

*Hogares Modernos, 2.*



225

Fotografies de la terrassa o pati posterior.

Una darrera comparació.

158

La fotografia vol explicar la presència de plans horitzontals i verticals recoberts de lames, de manera que en una primera mirada ràpida, hi ha una cascada d'elements en part transparents que generen unes textures que expliquen diferents capes. La direcció principal de les lames del pati, perpendicular a una de les mitgeres, no és paral·lela a la façana posterior, que té un cert grau d'inclinació. Això provoca un efecte estrany en la imatge. Però la fotografia tampoc és del tot paral·lela a les lames del sostre de la terrassa, i el conjunt final sembla una mica desordenat, o confús d'interpretar.

Fotografia: Giorgio Casali.

*Domus, 420.*





La fotografia de Puigdenoles també vol explicar el mateix efecte que s'intenta en la fotografia anterior, però l'aparició de moltes línies diagonals emmascara la desalineació present en l'arquitectura. El resultat és millor.

Fotografia: Enrique Puigdenolas.

*Nuevo Ambiente, 15.*

Català-Roca, fotògraf habitual de moltes obres de Coderch.

8 de Maig de 2001.

Aquesta tarda he trucat al fill d'en Català-Roca: Martí Català. Li he dit el que buscava i m'ha dit que passés immediatament, si volia. Així ho he fet.

El despatx -no és ben bé un estudi fotogràfic- està en els baixos interiors d'una casa a la Travessera de Dalt. El lloc és ben curiós: fosc i una mica desgastat pel pas del temps. Es passa una primera sala plena de trastos, més o menys quadrada, i s'arriba a una més gran transversal, il·luminada una mica per un pati interior. En aquesta sala hi ha tres espais, separats per arxivadors de diverses menes: un és de calaixos de fusta d'uns 13 x 20 cm. L'altre és un o dos armaris plens de carpetes de cartró d'anelles. A l'espai central hi ha un ordinador amb pantalla de format gran, i escàner de negatius. Està ple de piles de cd-roms amb fotografies digitals. No sembla haver un ordre aparent. Al mur una pissarra de Vileda plena d'anotacions destaca pel seu blanc respecte dels murs, que no deuen haver estat pintats des de fa anys.

A la dreta hi ha un altre espai amb dues tauletes i un llum flexo. Podríem considerar-ho la sala de reunions. A una banda un sillonet de skai, a l'altre un tamboret de vímet, on sec. A la taula, un parell de llibres sobre Gaudí i dos o tres carpetes d'anelles amb contactes: una de 9x12 cm., i una altre de 4x4 cm.

Martí Català mostra els àlbums de proves de treball i contactes. Però ell no ha fet les fotografies, ni ha estat als llocs. La proximitat als artistes i arquitectes que deu haver conegut a través del pare li sembla natural, òbvia. Les fotos del pare són un material a administrar. Però no mostra gaire emoció davant de cap foto.

M'ensenya les fotografies que creu que són de la casa Tàpies. No les sap reconèixer totes. No veig res de nou.

Les fotos de la casa Tàpies i moltes més de Coderch porten marques d'enquadrament fetes, suposo, per l'arquitecte.

De la foto que em parla més és de la 1951, la façana al carrer Saragossa. Diu que pot ser interessant perquè surt un 2 CV, un Citroën Balilla, un cotxe americà i un Seat 1500.

Que és precisament el que Coderch va retallar.

2261

Algunes fotografies de Català-Roca.

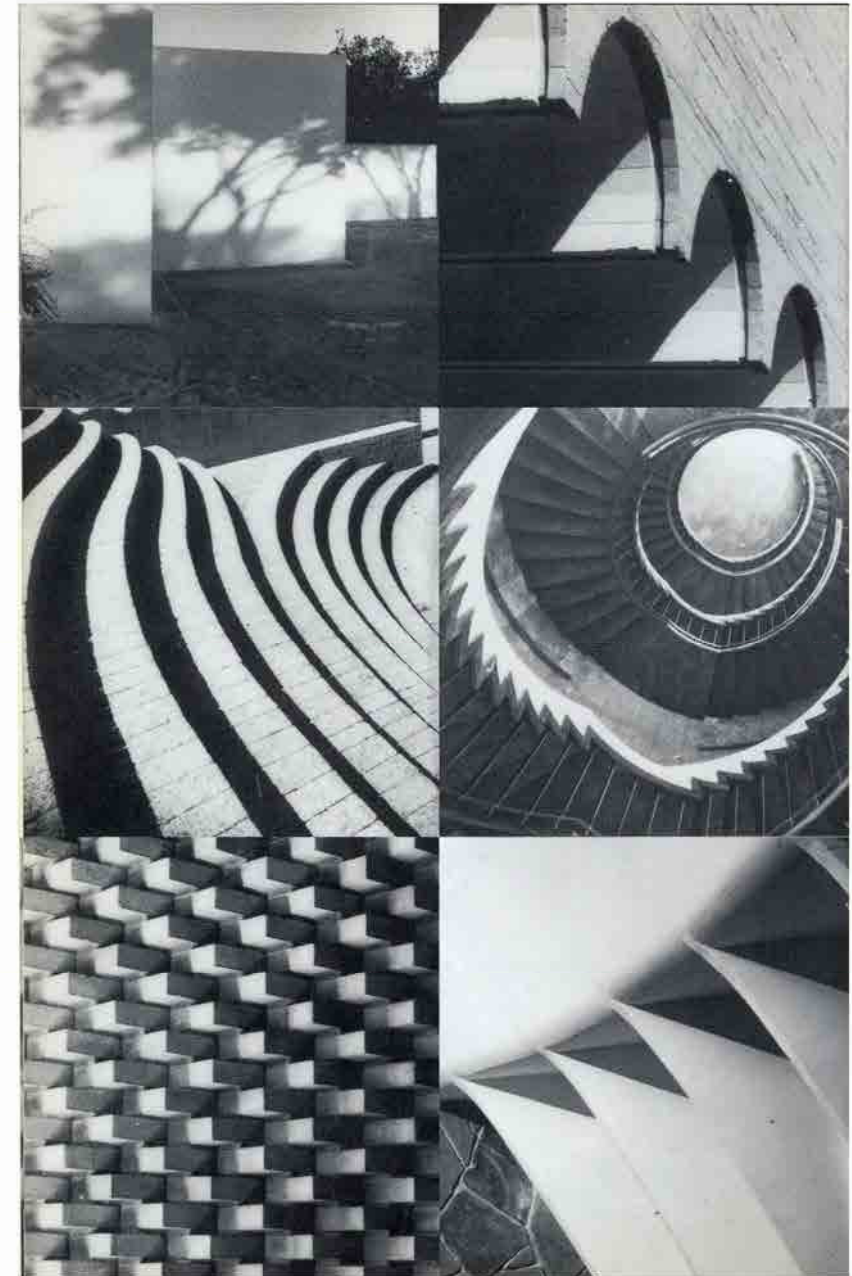
Francesc Català-Roca:

En aquest llibre trobareu una làmina on he volgut fer el retrat de sis arquitectes, però no representant-hi les seves cares, sinó seleccionant una imatge que demostrï la personalitat de cada un a través de les seves obres.

La primera és una casa a Madrid d'en Coderch. La projecció de les ombres sobre les parets blanques produeix un canvi continu a la decoració.

(...)

Ara crec que més que un retrat dels arquitectes a partir de les seves obres, el que he fet ha estat les fotos de les seves cal·ligrafies.



164 CATALÀ-ROCA, Francesc. *Impressions d'un fotògraf. Memòries*. Barcelona, Edicions 62, 1995.

Francesc Català-Roca junta fotografies d'obres de sis arquitectes contemporanis, pels quals ha fet fotografies d'encàrrec.

Els arquitectes són: José Antonio Coderch, Josep Lluís Sert, Luís Peña Ganchequi, Martorell i Bohigas, Antoni de Moragas i Francisco Barba Corsini. Totes les fotografies volen mostrar un fragment abstracte, amb una certa textura, un joc de llum i ombres, i una perspectiva de vegades en picat o contrapicat.

De tota manera, és destacable que la única fotografia en la que es veu a l'arquitectura interactuant amb l'entorn natural, amb un joc de llum i ombra canviant, és la casa de Coderch. En cap de les altres cinc imatges podem veure aquesta relació, i no és una qüestió de cap manera irrellevant.

*Català-Roca, Francesc. Impressions d'un fotògraf.*

Altres fotògrafs: Yukio Futagawa, Lluís Casals.

Yukio Futagawa, era un fotògraf i editor, a qui li agradava visitar obres d'arquitectura arreu del món, i fotografiar-les ell mateix. Les fotos no tenen una personalitat clara, però tècnicament són perfectes, en alguns casos molt bones imitacions, de vegades com hem vist, superen l'original. Típicament japonès.

Lluís Casals, germà de Pim Casals -arquitecte- va fer un reportatge per a la revista *Arquitectura*, de Madrid. Les fotos en color van aportar punts de vista nous, alguns un tant estranys.

No totes les fotografies del reportatge havien estat publicades senceres fins recentment, en un número d'una revista croata dedicat a l'arquitectura i la ciutat de Barcelona.

AAVV. *Coderch*. Arquitectura [Madrid], 268, Setembre-Octubre 1987.

FUTAGAWA, Yukio (edited and photographed). *GA Houses Special 01*.

*Masterpieces 1945-1970*. Tokyo, A.D.A. Edita, 2001.

Inclou: José Antonio Coderch, *Tàpies house and studio, Barcelona, Spain, 1963*.

GUERRERO YESTE, Alicia; MASSAD, Fredy. *Timeless commitment. Tapies House, Barcelona, Spain*. Oris [Zagreb], 92, 2015.

Hom té la sensació que Tàpies desitjava que la construcció de casa seva fos un fet exclusivament pràctic i privat. Com diria en Jaume Freixa posteriorment, volia *el grau zero de l'arquitectura*.

El fet de triar a l'arquitecte Coderch, una persona manifestament de dretes, aristòcrata tibet -com diu en Bohigas- sembla contradictori amb la seva trajectòria, sinó fos pels fets que veurem a continuació. Probablement Tàpies, que en el fons volia un resultat del tot discret, va quedar sorprès pel reconeixement que anava agafant el projecte de Coderch.

Teresa Barba:

De vegades veiem a grups d'estudiants al carrer, mirant la casa.  
Però no obrim mai.

Tàpies, després de casar-se amb Teresa Barba i començar a tenir descendència, va patir dificultats econòmiques. En un moment determinat, va rebre una certa ajuda de Rafael Santos Torroella, crític d'art i impulsor de publicacions culturals. Posteriorment va ser Coderch qui estava passant per una època de penúria per la manca d'encàrrecs, després d'haver-se centrat exclusivament en el conjunt d'habitatges estiuencs de Torre Valentina. Aleshores, Santos Torroella va sentir que l'havia d'ajudar, va organitzar una trobada entre els dos personatges, i va aconseguir que Tàpies encarregués la seva nova casa de Barcelona a en Coderch. Sense haver de tornar, en certa manera, a Santos Torroella el favor que havia rebut abans, Tàpies no hagués acudit a Coderch de motu propi.

I la casa Tàpies no existiria com a tal.

El pis del matrimoni Santos Torroella, al carrer Muntaner de Barcelona, havia pertangut a Joao Cabral de Melo Neto, diplomàtic del Brasil. Però sobretot poeta, i també crític i impulsor d'art i cultura. Allà Santos Torroella va concertar un dinar amb Tàpies i Coderch, per explorar les possibilitats de l'encàrrec de la casa.

Joan Brossa:

Cabral ens va reafirmar en el surrealisme, però ens va aconsellar que li apliquéssim un compromís social. Ell ens va descobrir el marxisme. No ens va donar cap curs, sinó que a mesura que manteníem llargues converses a casa seva, un pis al carrer de Muntaner davant de la plaça d'Adrià, que quan va marxar se'l va quedar Rafael Santos Torroella, ens hi introduïa sense pressió, amb naturalitat. Al pis tenia una Minerva, en la qual imprimia l'edició sencera dels llibres que estimava i decidia editar.

Maite Bermejo:

Tàpies vivia a las afueras de París. Y ya era novio de Teresa. Cuando volvió a Barcelona, se casaron y se fueron a vivir a la calle San Elías, antes de que José Antonio les hiciera la casa. Cuando Tàpies empezó a ganar algo de dinero y a subir como artista, fue cuando apareció Martha Jackson en su vida.

En mi opinión, que no tiene ningún valor, pero que yo la conocí, y también su Galería en Nueva York, Tàpies hizo a Martha Jackson, y Martha Jackson hizo a Tàpies. Se hicieron el uno al otro.

Ella era judía, tenía una Galería no muy grande en un entresuelo (*mezzanine*). La ayudaron mucho los coleccionistas judíos de Nueva York. Usted llegaba a una casa y sabías por Martha que tenían Tàpies, pero no los tenían colgados, sino guardados. Aunque después hayan salido, claro. (...)

Tàpies se casó, joven, y pronto tuvo un hijo, y lo pasó bastante mal económicamente. Supongo que le interesaba que Martha fuera vendiendo.

Aunque Tàpies no era un éxito como el que tuvo después.

Cuando la Tercera Bienal de Arte Hispano Americano, que fue en Barcelona, Tàpies pasaba muchos apuros. Éramos muy amigos. Nosotros ya vivíamos en el piso de la calle Muntaner. No estaba todavía cubierta la zanja del tren de Sarrià en la Via Augusta. Subíamos por unas escaleritas desde el andén, que estaba hundido, hasta la calle. Allí se encontraron Rafael Santos y Tàpies el día de la inauguración de la Bienal.

Mi marido le dijo: Qué te pasa, Antonio? No te encuentro bien. Y él contestó: Pues que Teresa va a tener un niño, y no tenemos ni una peseta en casa.

Y mi marido, aunque entonces era muy poco influyente, se fue al Parque de la Ciudadela, donde había la inauguración, y se dirigió uno por uno, a los miembros del Jurado -Alberto del Castillo, Juan Cortés Vidal, Carlitos Lara- para recomendar a Tàpies, y ver si le podían dar algún premio. Especialmente fue éste último (Lara) quien consiguió que Tàpies recibiera el tercer premio, de 25.000 pesetas.

Después, cuando conoció a Martha Jackson, prosperó muy rápidamente.

(...)

El encargo de su casa tuvo lugar aquí. Vino a comer aquí, con José Antonio y Ana María. Le dijo que Teresa había heredado, con sus hermanos, aquel solar donde había un almacén de una planta. Era un solar muy encajonado.

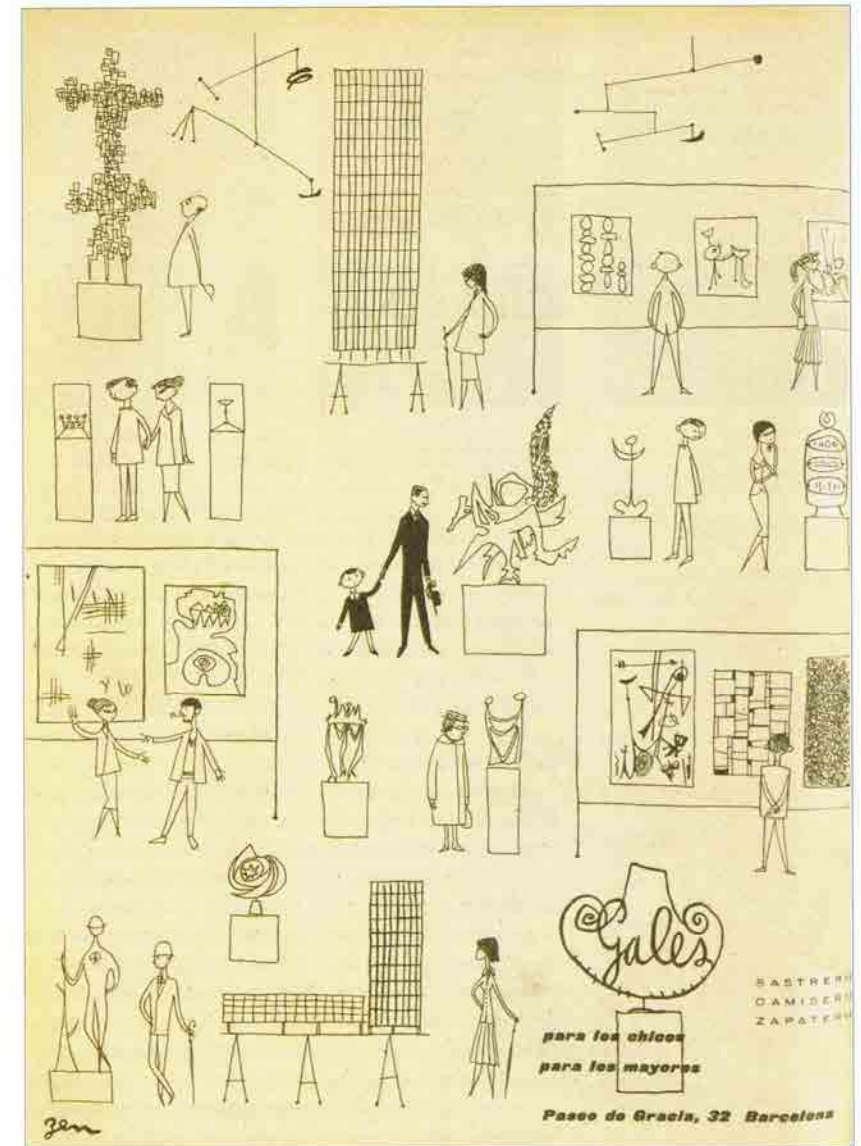
Y a José Antonio, Antoni Tàpies lo conoció aquí.

(...)



Y con el mas de Campins, que estaba en ruina, Coderch también ayudó a Tàpies. Él quería descansar y trabajar en el Montseny, porque no estaba seguro que su enfermedad estuviera bien curada, y porque quería tener un lugar de retiro. Cuando empezó a tener bastante dinero, lo compró. José Antonio fue con nosotros en algunas ocasiones, para ver como iba arreglando la masía. Y dio indicaciones y consejos. (...)

PERMANYER, Lluís. *Brossa x Brossa. Records*. Barcelona, Eds. La Campana, 1999.



Eric Miret/ Zen. Publicitat de la botiga Gales, representant la Bial de Arte Hispanoamericano. Revista Destino, 29 d'Octubre de 1955.  
 MARTÍNEZ FIGUEROLA, Teresa. *Alexandre Cirici Pellicer. Pionero en la direcció de arte*.



Domicili dels Santos Torroella. Sala d'estar i menjador de l'apartament, on Rafael Santos Torroella va reunir a Tàpies i a Coderch, per a explorar les possibilitats de l'encàrrec de la casa Tàpies.

2311

Errors induïts sobre la casa Tàpies.

Errors involuntaris?

Si bé Tàpies en ocasions va tendir a obviar el nom de l'arquitecte de casa seva, o va passar de puntetes per sobre, Coderch, per la seva banda, va afegir algunes inexactituds.

En el llibre de converses amb Enric Sòria deia que l'encàrrec havia estat a través d'Adolf Florensa.

José Antonio Coderch:

Estuve después muchos meses trabajando noche y día, y fue entonces cuando, para ayudarme y por recomendación de Adolfo Florensa, me encargó la casa Antoni Tàpies. Fue tan generoso que le dije que me pagara 25.000 pesetas al mes para vivir. Esto en el año 60-61. Y me pagó las 25.000 pesetas.

176

Tant en la primera edició com en la segona, l'error surt igual. Però Coderch ha revisat cuidadosament la primera edició. Ha canviat paraules i frases senceres, per explicar-se amb més precisió. Va lliurar i dedicar a Jesús Sanz un exemplar del llibre amb la fe d'errades.

És de suposar que va fer el mateix amb l'editorial.

Enric Sòria diu que les modificacions s'havien d'haver inclòs ja en la primera edició, però no van arribar a temps abans que el llibre entrés a impremta.

Mai va haver una segona edició a l'Editorial Blume.

Enric Sòria no recorda gaire sobre Santos Torroella. Pensa, erròniament, que està casat amb una germana de Coderch. L'única explicació versemblant és que en el moment de l'entrevista el nom no quedés ben pronunciat. I que en el moment de la transcripció no sabés de qui s'estava parlant. Però tampoc es podia deixar aquell nom en blanc. Escoltant per segon cop, un es fixa en les vocals. Adolf Florensa i Santos Torroella comparteixen as, es i os.

Només es pot treure una conclusió: Coderch manté l'error a propòsit, només pel plaer de crear una petita confusió, i per afegir dades misterioses. o indesxifrables. Ha fet el mateix de vegades, en alguns dels qüestionaris que ha respòs.

També, en certa manera, "enredra" a Emili Donato (i de retruc a alguns més) en una altre ocasió.

Deixa caure que els Tàpies primer consideraven la possibilitat d'encarregar la casa a Le Corbusier. Però finalment li encarreguen a ell.

Donato ho transcriurà tal qual en un article escrit cinc anys després de la mort d'en Coderch. Una petita revenja d'aquest envers un arquitecte al que tenia, simplement, mania.

Quan vaig preguntar als Tàpies si havien pensat en Le Corbusier com a arquitecte de casa seva, van manifestar la seva total sorpresa.

DONATO, Emili. *Jose Antonio Coderch 1913-1984*. Moniteur architecture AMC, 3, Jul-Ago 1989, p 46-49.

Aquí es diu que Tàpies dubtava entre Le Corbusier i Coderch com a arquitecte per a la seva casa.

SÒRIA BADIA, Enric. *Coderch de Sentmenat. Conversaciones*. Barcelona, Blume, 1979. Col. Función y Forma.

SÒRIA, Enric. *Conversaciones con J. A. Coderch de Sentmenat*. Murcia, Coaat/ Librería Yerba/ Cajamurcia, 1997/2. Col. de Arquitectura 32.

Segona edició, amb diferències respecte a la primera.



Rafael Santos Torroella a l'estudi de Coderch, cap a 1979.  
Fotografia de l'arquitecte.  
*AAVV. Rafael Santos Torroella. En los márgenes de la poesía y el arte.*

Teresa, dona de Tàpies, té un paper crucial de suport en la carrera del pintor. Controla a la perfecció tot allò que l'envolta i crea un cordó de seguretat en l'accés a ell des de fora. En aquest sentit, van ser una parella molt ben coordinada.

Antoni Tàpies:

Aquesta era una família nombrosa [els Barba], que havia tingut la desgràcia de perdre la mare en néixer feia poc l'últim fill, la qual en deixava sis d'orfes, alguns en plena infantesa, i el marit desfet pel desesper. En Goday, que era nebot i amic meu, parlava amb adoració de Teresa, la dona morta, que, segons sembla, fou un ésser d'excepcional bellesa, bondat i intel·ligència. (...)

De mica en mica em vaig començar a fixar en la germana dels meus amics Barba, l'única noia de la casa, que també es deia Teresa com la mare. Era gairebé una nena, tenia catorze anys, però les circumstàncies la van omplir de vivències tan intenses que li donaven prematurament una humanitat i una comprensió fora del corrent. Tot això me la feia semblar com si ja fos molt més gran.

Oriol Bohigas:

Un dia hauríem de fer un estudi del paper real d'algunes mullers d'artistes en els processos creatius dels seus marits o, almenys, en les decisions que directament o indirecta transformen l'obra d'art. Al país tenim quatre exemplars prou interessants: la Gala, la Pilar, la Pili i la Teresa, substancials estintolaments d'en Dalí, en Miró, en Chillida i en Tàpies.



BOHIGAS, Oriol. *Combat d'incerteses. Dietari de records*. Barcelona, Edicions 62, 1989. Col. Biografies i Memòries 11. p 329.

TÀPIES, Antoni: *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies/ Empúries, 1977/1, 1993/2.

Antoni Tàpies. *Estudi*. 1954.

El jove Tàpies idealitza a la encara més jove Teresa com la nimfa innocent d'una novel·la (i de vàries pel·lícules posteriors) de títol *The constant nymph*, traduïda com *La nimfa constant*. (En realitat, una traducció potser més significativa seria la de "nimfa insistent" o "nimfa persistent").

L'autora és Margaret Kennedy, i la novel·la data de 1924.

Es considera precursora de la novel·la de temàtica similar de Vladimir Nabokov, *Lolita*. 1955. El seu èxit va eclipsar quasi totalment al relat anterior.

Llegint la novel·la (o en la pel·lícula) no resulta especialment difícil intuir com Tàpies per un moment es voldria identificar amb Lewis Dodd, el jove protagonista, artista músic i personatge amb una lluita interna constant amb sí mateix, que s'enamora d'una de les filles d'una família peculiar i multitudinària, que es diu precisament Teresa, Teresa Sanger. Una noia molt jove de catorze anys.

A banda de les característiques dels personatges, també els escenaris en els que es mouen, els habitatges, presenten coincidències. Es pot comparar amb alguns fragments de la *Memòria personal* d'Antoni Tàpies.

Sense oblidar que ens movem en el terreny de la imaginació i els desitjos, podem extreure alguns fragments.

Els termes en que el protagonista pensa sobre Teresa Sanger resulten molt similars als que utilitza Tàpies a la *Memòria personal* quan parla sobre la seva atracció cap a la noia Teresa Barba. El personatge de la novel·la de Kennedy és el mateix que Nabokov desenvoluparà més endavant, que ha tingut diverses reencarnacions en la literatura contemporània:

Lewis siempre había considerado [a Teresa] la mejor de todas [las hermanas Sanger]. Era una personita admirable, sin gracia, enteramente a su gusto. Le divertía invariablemente. Y por raro que parezca, era inocente. (...) La insolencia de sus modales no podía ocultar del todo su inocencia, pues a través de ella podía discernirse una intensidad de espíritu que daba a Lewis casi la impresión de un desastre en criatura tan frágil y tierna, tan en desventaja por su sexo.

Lewis Dodd, el protagonista, se'ns presenta com un bohemí asceta:

- Me intriga su origen. Habla como un... como un hombre educado. Me inclino a pensar que es de cuna humilde, un campesino, quizá, pero que ha andado mucho entre gente educada. Debe haberse elevado...

- En cierto modo... es un asceta. (...) El ascetismo y la bohemia son muy similares. San Francisco de Asís era un verdadero bohemio. La gran sencillez de espíritu es casi incompatible, en cierta manera, con un alto grado de civilización.

Els estats d'ànim del protagonista, Lewis Dodd:

Una extraña desolación se había echado sobre él; sabía que era la primera etapa de un violento arrebató de actividad mental y espiritual. Muy pronto pensaría como en un rapto de desesperación, pero en este momento estaba asediado y burlado por el vago concepto, la forma y los contornos de algo nuevo que apuntaba en su mente. Mientras esta velada idea turbaba su paz, no podía pensar coherentemente en tema alguno, por cuanto tenía que rechazar toda imagen que no fuera la exacta.

La casa a la muntanya (en paral·lel al mas al Montseny):

[Los Sanger] tenían, en realidad, un hogar propio, un chalet muy grande en el Tirol austríaco, donde acostumbraban a pasar la primavera y el principio del verano. (...) Invitaba a todo el mundo a hospedarse en su casa, con una grandiosa despreocupación por su pobreza y la carencia de sitio donde dormir. Su habitual sociabilidad no conocía límites; constantemente forjaba nuevas relaciones y siempre las invitaba al Karindehütte.

Quan Lewis Dodd es casa, la seva dona compra una casa a la ciutat, a Strand-on-the-Green, on el músic pugui instal·lar-se confortablement per treballar. El protagonista anomena a la casa, despectivament i irònica *La pocilga de plata*.

Els paral·lelismes amb la casa del carrer Saragossa també són fàcils de rastrejar:

(...) estaba segura de que era precisamente lo que necesitaban ella y Lewis. Era fácilmente accesible, y con serlo, se hallaba a suficiente distancia de las distracciones urbanas.

(...)

En el amurallado jardín, a uno de cuyos costados se levantaba un frondoso árbol de morera, se había construido un gran estudio, comunicado con la casa por un pasadizo cubierto; esto iba a ser la sala de música, donde debía vivir Lewis, hermosamente en paz. Había también una cámara larga y hermosa, en el primer piso, que daba al río y debía ser la sala. [Ella] conocía hasta el último rincón del edificio, y ya lo había amueblado en su imaginación. Para esta ocupación tenía suficiente tiempo, pues Lewis la dejaba mucho sola. Trabajaba él con tanta facilidad y regularidad como jamás lo había logrado en la vida.

(...)

[Ella] deseaba a veces que Lewis se tomara más interés en la casa recién comprada. (...) Pero Lewis insistía en decir, algo distraído siempre, que no le importaba dónde viviría.

- Me gusta este lugar tanto como cualquier otro.

(...)

La sala de música era la más importante de todas las habitaciones en la nueva casa. Allí se instaló un hermoso piano y un buen escritorio y sillas cómodas y un cesto para papeles que Lewis jamás usaba. Después ella le dejó allí suelto, con la seguridad de que la sala sería enteramente suya y que nadie la limpiaría siquiera.

Antoni Tàpies, a la *Memòria personal*:

Anàvem moltíssim al cinema. Moltes tardes els germans compràvem pastilles del doctor Andreu com a únic berenar i ens instal·làvem al cinema (...).

Recordo també haver vist un film anglès que em va fer una estranya impressió i que durant molt de temps em va obsessionar: *La nimfa constant*.

Teresa Barba:

Ah! Jo l'havia vist aquesta pel·lícula.

Antoni Tàpies:

Jo me'n recordo de jovenet, m'havia fet molta gràcia. Ja era de l'època sonora.

KENNEDY, Margaret. *La ninfa constante*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1926/1, 1941. La primera edició en anglès (*The constant nymph*) és de 1926.

En base a la novel·la es van fer varies pel·lícules:

BRUNEL, Adrian (direcció). *The constant nymph*. EEUU, 1928.

Intèrprets: Ivor Novello, Mabel Poulton, Elsa Lanchester, Benita Hume.

DEAN, Basil (direcció). *The constant nymph*. EEUU, 1934.

Intèrprets: Victoria Hopper, Brian Aherne, Leonora Corbett.

GOULDING, Edmond. *The constant nymph*. EEUU, 1943.

Intèrprets: Charles Boyer, Joan Fontaine, Brenda Marshall.



Fotografia fixa de la pel·lícula de 1934.  
Arxiu de l'actriu Victoria Hopper. [www.victoriahopper.co.uk](http://www.victoriahopper.co.uk)



## Aspectes de la biografia d'Antoni Tàpies.

La biografia de Tàpies és fàcilment accessible.

Es recullen alguns fragments de la Viquipèdia:

Durant la infància de l'artista, la professió del seu pare i les relacions de la seva família materna amb membres de la vida política catalana propiciaren un ambient liberal. Tàpies sempre remarcà que la confrontació entre l'anticlericalisme del seu pare i el catolicisme ortodox de la seva mare el conduïren a la recerca personal d'una nova espiritualitat, que trobà en les filosofies i religions orientals, principalment el budisme zen.

(...)

Un dels fets que marcaren la seva vida fou la seva convalescència a causa de la tisi que patí a 18 anys, circumstància que li va fer replantejar-se el sentit de la seva vida, així com el de la seva vocació, ja que durant la seva recuperació es dedicà intensament al dibuix. Els estats febrils que patí li provocaren freqüents al·lucinacions que van ser primordials per al desenvolupament de la seva obra.

(...)

De formació autodidàctica, tan sols estudià durant poc temps a l'acadèmia de Nolasc Valls.

El 1946 instal·là a Barcelona el seu primer estudi de pintura.

(...)

Les primeres obres de Tàpies s'emmarquen dins del surrealisme i de la figuració (període que hom té tendència a ocultar), però aviat canvià d'estil i es convertí en un dels principals exponents de l'informalisme. Representant de la denominada "pintura matèrica", Tàpies utilitzà per les seves obres materials que no estan considerats com a artístics, sinó més aviat de reciclatge o de rebuig, com poden ser cordes, paper o pols de marbre.

(...)

El 1948 conegué Joan Miró, un dels seus artistes més admirats.

El 1949 participà en una exposició on el veié Eugeni d'Ors, que l'invità al VII Saló dels Onze, a Madrid (1950).

El 1950 viatjà a París, becat per l'Institut Francès, i aconseguí exposar al concurs internacional Carnegie de Pittsburgh; on coneixeria a Picasso.

(...)

El 1953 la marxant Martha Jackson li organitzà una exposició a Nova York, donant-lo a conèixer als Estats Units. També conegué al crític Michel Tapié, assessor de la Galeria Stadler de París, on exposà el 1956 per primera vegada i, posteriorment, diversos cops més.

L'any 1954 es casà amb Teresa Barba i Fàbregas, amb la que va tenir tres fills: Antoni, Miquel i Clara.

El 1955 fou premiat a la III Biennial Hispanoamericana a Barcelona.

(...)

En la dècada del 1970 la seva obra adquirí un caire polític més elevat, de reivindicació catalanista i d'oposició al règim franquista, generalment amb paraules i signes sobre els quadres, com les quatre barres de la bandera catalana. Aqueix activisme li portà igualment a accions com el tancament al convent dels Caputxins de Sarrià per constituir un sindicat democràtic d'estudiants (1966) o la marxa a Montserrat en protesta pel procés de Burgos (1970), per la que fou empresonat durant un curt espai de temps.

(...)

El 1990 obrí les portes al públic la Fundació Antoni Tàpies, institució creada pel mateix artista per potenciar l'art contemporani, situada a l'edifici de l'antiga Editorial Montaner i Simón, obra modernista de Lluís Domènech i Montaner.

(...)

Com a teòric de l'art, Tàpies publicà articles a Destino, Serra d'Or, La Vanguardia, Avui, etc., la majoria recopilats als llibres *La pràctica de l'art* (1970), *L'art contra l'estètica* (1974), *La realitat com a art* (1982) i *Per un art modern i progressista* (1985), així com l'autobiografia *Memòria personal* (1977). En les seves obres atacà tant l'art tradicional com l'extrema avantguarda de l'art conceptual.

(...)

El 9 d'abril de 2010 fou nomenat marquès de Tàpies pel rei Joan Carles I.

Morí el 6 de febrer de 2012 a Barcelona a l'edat de 88 anys.



La família Tàpies a Campins, any 1961.

Antoni Tàpies explica que va escriure la *Memòria personal* pràcticament d'una tirada, i que el desencadenant va ser la detenció i multa per la seva participació a la Caputxinada, l'any 1966.

El llibre està extraordinàriament ben escrit, i la seva lectura és molt interessant.

Tàpies mostra una capacitat de memòria remarcable, i explica molts detalls dels fets que més l'han impactat.

Però l'encàrrec del projecte de casa seva a José Antonio Coderch no sembla ser un d'aquests fets.

Extractes del llibre, sobre els llocs on ha viscut Tàpies al llarg dels anys, i dels espais que li han causat impacte:

La meua mare sempre explica que al pis del carrer de la Canuda, d'una casa que era propietat del seu pare, s'hi va ficar mig provisionalment arran de l'escassetat d'habitatges que, quan es va casar, havia a Barcelona. Viure allí, ens ha dit sempre, fou el primer desengany del matrimoni i li va costar un gran sacrifici haver d'adaptar les seves aspiracions de "noia de casa bona" al modest mobiliari imposat per la seva estalviadora sogra, a aquella sòrdida escala amb un quiosc de bijuteria a l'entrada i als tufs de sofregit que pujaven de la porteria. (...) Quan jo tenia dos anys ens vam traslladar a un pis de la Gran Via, entre Bruc i Girona.

(...)

Els diumenges al matí, a casa, sovint hi havia escàndols i renys perquè el pare volia dormir fins tard (...). Altres vegades, en canvi, li agradava que entréssim al seu dormitori i ens ficava a tots al seu llit, que tot seguit es convertia en un veritable camp de batalla. Sovint ens mirava i ens inspeccionava i fins ens feia treure la jaqueta del pijama per veure si se'ns feia fort el tòrax.

(...)

La mare va quedar descontenta del nou pis, que es trobava sota terrat i on es passava molt fred a l'hivern i molta calor a l'estiu. (...) Tot just al cap de dos anys tornàvem a canviar, aquest cop al carrer Aragó, entre Rambla Catalunya i Balmes. Era l'any 1927.

(Tàpies va explicar que aquest pis estava precisament davant de la Fundació, però no deu ser així).

Encara recordo bé aquell pis. El pare hi va instal·lar un petit despatx (...). La seva taula, fornida de nombrosos calaixos que sempre tenia tancats amb clau, em produïa des de molt petit una gran fascinació (...). Sempre em semblava que contenia coses importants que tan sols podien saber els adults (...). Van posar-hi també unes butaques d'espallier alt, totes enconxades, d'una mena de vellut de color vermell fosc. Aquestes butaques (...) foren l'escenari de les tombarelles i les baralles dels germans i es van anar amarant d'una estranya vida. Més tard foren el seient predilecte per estudiar i per llegir hores i hores, dies i dies. En conec tots els racons centímetre a centímetre i em sé de memòria la pudor que desprenen com d'organisme brut, i tots els sorolls i tots els grinyols de les seves velles molles.

(...)

L'any 1934, ens vam canviar una altra vegada de casa. Per a la meua mare sembla que, ara per ara, és la més definitiva, perquè fa trenta-dos anys que hi viu, encara que la seva inquietud l'ha sotmesa a continuades variacions i desplaçaments de mobiliari. És al carrer de Balmes, número 207, i jo hi he viscut fins al 1954, que em vaig casar.

(...)

D'altres vegades [el pare] ens portava per carrers desconeguts i deia que no parariem fins a perdre'ns i així no poder tornar a casa. Era un joc que ens agradava molt; ell ens encoratjava a buscar la sortida tot dient-nos que els carrers de les ciutats, com els de la vida tota, són com un laberint misteriós, en el qual cal espavilar-se molt per orientar-se i poder sortir.

(...)

El meu dormitori fou reformat [cap a 1944]. El llit es va convertir en una mena de sofà i com a capçal hi vam posar un gran moble apaïsat amb prestatgeries per als llibres i un espai per al tocadiscos. A l'altre extrem, hi va quedar un gran armari mirall que era part d'un antic dormitori dels meus pares.

Al cap de poc temps vaig encabir-hi un cavallet i molts àlbums i papers de dibuix. De mica en mica aquella habitació es va convertir en un veritable camp de batalla.

Entrar allí i submergir-me en el meu món interior era tot u. Aquell dormitori era com una cambra més d'aquest univers amorosament cultivat, ple de passadissos, camins estranys, portes i racons, espais de l'ànima que amb el temps semblava que em creixien i em creixien. La veritable vida em semblava que era allí, amb les seves estrelles i les seves muntanyes, les seves valls i els boscos. I tot molt més real que el de fora, més harmoniós i més bo.

(...)

No perdent mai les esperances, i comptant amb els poquíssims estalvis que havia fet, i sense tenir aleshores cap ingrés regular, vam decidir amb la Teresa de casar-nos i de continuar l'aventura junts. L'esdeveniment va tenir lloc el dia de Santa Teresa de l'any 1954, i ens vam posar a viure en un pis que vam llogar al carrer de Sant Elies, número 28. Vaig instal·lar l'estudi als darreres de la casa, en una cambra no gaire gran, però que tenia una finestra que donava a un magnífic jardí amb arbres centenaris i tota una vista encarada cap al nord.

(...)

(Aquí, Tàpies encara considera positius una bona vista i una bona entrada de llum de nord.)

La Teresa tenia de la seva família part d'un petit terreny al carrer de Saragossa, i vam pensar que era un barri ideal per a nosaltres.

Decidírem encarregar la nova casa a l'arquitecte J. A. Coderch, que ens semblà que podria copsar les nostres necessitats, tant les materials com les que exigia el nostre temperament, que s'inclinava per la sobrietat i la calma necessària.

(...)

Sorprèn el detall amb que Tàpies descriu alguns dels llocs en que ha viscut, comparat amb la breu, freda i diplomàtica descripció de la casa nova del carrer Saragossa, a la que es dedica un escàs paràgraf en tot el llibre que ens ocupa.

Article i dibuix de Rafael Santos Torroella a *El Noticiero Universal*, 5 d'Abril de 1961.  
Arxiu Coderch.


EL NOTICIERO UNIVERSAL

ARTE ARTE A

Unas preguntas a

# ANTONIO TAPIES

El joven pintor, consagrado por la crítica universal como una de las figuras capitales del arte de nuestro tiempo, relata el proceso de su obra y comenta el alcance y el sentido de la misma



extraordi  
D'Allà",  
ción de  
ras dec  
"Se  
Ernst y  
"Der  
de grup  
amigos,  
el año  
propieta  
Gudiol.  
permiti  
mente p  
traslada  
haciend  
va de a  
eran las  
abunda  
pesar de  
lección  
pectiva  
artístico  
"El p  
rrible de  
po (en  
más peq  
puesto y  
iona el  
encontra  
resara n  
pesar de  
ahinco q  
sicas, ha  
me dejal  
continuo  
material  
"En l  
asistir a  
sición q  
que, pin  
que nad  
puestos  
primero  
finalmer  
vuelto a  
influenci  
y por el  
ahora es  
que exis  
ludio de  
unas for  
gamas r  
auge el  
gados ec  
glo XVI  
me cons  
simpatia  
actual n  
posein e  
de imagi  
portante  
"Regi  
pero seg  
me lleva

apies,  
máx-  
serra.  
el, e  
al, en  
de el  
is so-  
civos  
este  
men-  
a fin  
er de  
rien-  
dici-  
te de  
sentir,  
s son  
e va-  
io, no  
roba-  
ue no  
le de  
tabla,  
rtesia  
r po-  
objeto  
ntor,  
te los  
York  
da se  
rensa  
r del  
que,  
mas  
es de  
UNI-  
tonto  
que  
deje-  
viste  
o has  
sible?  
ón. A  
lápiz  
es de  
ente,  
adv-  
asaba  
empo

## Annex: Conversa amb Antoni Tàpies i Teresa Barba.

La conversa va tenir lloc el 6 de Febrer de 2001, a la casa.

Antoni Tàpies:

No sé perquè en Coderch va dir que l'encàrrec de la casa va ser a través d'en Florensa. Va ser a través d'en Santos Torroella i la Maite, ara són molt vellets tots dos, que eren molt amics de la família Coderch. I es va produir casualment, els vam explicar que necessitàvem una casa perquè estàvem en una casa petita, i en Santos de seguida va dir: Per què no li dieu a en Coderch? El convidaré a sopar un dia d'aquests i tu vine també. (A Teresa Barba): Jo no sé si tu vas poder venir, com que teníem els nens petits... Ens vam conèixer així, sopant a casa dels Santos.

Teresa Barba:

El fet de que Coderch no tenia gaire feina en aquell moment ens ho va dir després, quan ja li havíem fet l'encàrrec.

Antoni Tàpies:

I això que ja tenia una certa fama..., havia fet les cases de la Barceloneta; i havia rebut aquell premi a la Triennale de Milà. Era un arquitecte pel qual, després de parlar amb en Santos, em vaig decidir de seguida..., tenia un cert prestigi. Va ser molt amable amb nosaltres. Alguna persona em va dir: Noi, ja patireu, perquè és un moralista, una persona rígida, que té un caràcter fort. No pas amb nosaltres.

Teresa Barba:

Va estar molt dúctil. Jo recordo que quan feia la façana em va trucar i va dir: Vine, que vull que tu ho vegis, a veure si m'ajudes amb les persianes. També ens va preguntar quins materials ens agradaven. Vam dir: Maons, ferro, fusta... i punt, res més.

Antoni Tàpies:

Coderch ens va fer una explicació -que no se si la feia a tots els clients-: actuava com el comissari Maigret, de les novel·les de Simenon; com una esponja, xuclant tot el què els clients li deien.

Al seu soci o company Manuel Valls el vam arribar a conèixer en una ocasió, però no va intervenir per res en el disseny de la casa.

Coderch tenia aquell noi que l'ajudava, en Sanz, que era aparellador. Ell tenia molta confiança en Sanz, i el delegava per moltes coses.

Nosaltres, en el disseny de la casa no vam intervenir-hi. Li vam dir senzillament el que necessitàvem. Una vegada cada mes ens anàvem a sopar i xerràvem una mica. Ens preguntava sobre si tal o tal cosa ens agradava.

Teresa Barba:

Si va haver idees prèvies, nosaltres no vam arribar a veure-les mai, la façana sempre ens la va ensenyar així, llisa com està ara. I si Coderch imaginava que des del carrer es veuria un jardí entre la casa i l'estudi, al fons, tampoc no ho sé. Coderch sempre deia que aquest carrer no valia la pena de veure'l.

Antoni Tàpies:

De les vistes, deia, prescindiu-ne. Si voleu bones vistes aneu allà al Montseny. Lo primer que em va dir va ser: ¿perquè no us veneu aquest solar i aneu a un altre lloc?. Però el fet era que la meva dona va néixer justament a darrera d'aquesta paret, i a mi em feia gràcia viure precisament en aquest lloc.

Teresa Barba:

Aquí hi havia una torreta amb un jardinet que la tenien els meus avis i pares, i quan van morir els meus avis, els meus pares ens van donar aquesta caseta per partir-la entre tots els germans, però érem sis, i la caseta era tan petita que no podíem fer-ne res, i l'Antoni va dir: Compro el terreny i fem una casa aquí. En Coderch insistia: Home, veneu això, que aquesta parcel·la encara no té ni 8 metres de façana, i compreu un solar més lluny.

Potser sí que primer va dissenyar la casa i l'estudi no el va projectar fins després. Nosaltres, en qualsevol cas, li varem encarregar tot a l'hora, doncs era l'estudi allò que per l'Antoni tenia més problemes.

Estàvem vivint en un pis, i l'estudi era l'habitació de la part de darrera, que estava fatal.

Antoni Tàpies:

Arrel del que anàvem dient que necessitàvem, en Coderch va fer un resum. I després va dir: Us faré una casa que serà un entremig d'una fàbrica i d'un convent. I ha quedat bastant així... Una casa que es presta a meditar inclús, de vegades és molt agradable seure aquí, esperant que entrin els ocells...

Teresa Barba:

Es senten els ocells que hi ha en el barri, i jo, com què els hi dono de menjar, venen. N'hi ha de petits que passen a dintre a través de les persianes, llavors es crea com una vida de jardí que no és un jardí, en realitat es tracta d'una terrassa.

Un cop volíem arreglar la masia de Campins i en Coderch va venir. Li vam consultar sobre unes finestres que no sabíem que fer-ne. Va venir a dinar amb la seva família i vam estar la tarda allà. Ens va donar alguns consells. De fet, si teníem algun problema el trucàvem. Però les visites eren molt de tant en tant, no vam tenir gaire relació.

El que passava és que el meu marit estava en ple treball, viatjava moltíssim i tenia una vida molt intensa. Suposo que a en Coderch li passava *algo* similar.

Antoni Tàpies:

Ara, a la nostra edat actual, ens hauríem tractat més, però jo en aquell moment estava en plena ebullició de feina.

Teresa Barba:

També era un home molt especial. A nosaltres ens van advertir que tindríem molts problemes, però no és veritat, no en vam tenir ni un. Sí que se li notava una mena de rigidesa en el tracte, se'l veia clarament que era de dretes.

Antoni Tàpies:

I tenia una certa fama de *fatxa*... Però és que a la seva família ho havien passat molt malament durant la Guerra Civil. Ell explicava que va veure un dia al seu pare agenollat davant d'un milicià que l'estava agafant pels cabells, això el va marcar molt. La seva família era de l'alta burgesia, i ell era una persona molt religiosa.

Teresa Barba:

Jo sempre he viscut al carrer Saragossa. No m'he mogut mai. Però l'Antoni va anar canviant d'habitatge molt sovint.

Tàpies explica, a la *Memòria personal*, que va viure fins als dos anys a un pis del carrer Canuda. Que després van traslladar-se a la Granvia, entre Bruc i Girona; però que la seva mare tampoc s'hi trobava a gust. Que dos anys després es van tornar a canviar de pis, aquest cop al carrer d'Aragó, entre Balmes i Rambla de Catalunya. Que cap a 1930 van tornar a mudar-se a la Travessera de Gràcia, a prop de Balmes. Que a l'any 1934 van anar a Balmes 207, on va viure fins l'any 1954. Que treballava -cap a 1944- a un pis del carrer Diputació cantonada Balmes de la seva germana. Que al 1954, quan es va casar amb la Teresa Barba, es van instal·lar a un pis del carrer Sant Elies, 28. Que després va traslladar l'estudi a un pis dels oncles de la Teresa al carrer de Saragossa, i encara després a casa de la mare. Després de tanta anada i vinguda, la seva instal·lació en aquesta casa ha estat definitiva.

Antoni Tàpies:

Un cop en aquesta casa, ja no hem pensat mai més en moure'ns. Seria del tot impossible.

Quan vam tenir els fills una mica grans, la casa se'ns va fer petitíssima; malgrat que hi ha quatre plantes, són molt petites. Però ara que estem sols, la casa és perfecta.

Quan es va fer el projecte, es va aprofitar tota la capacitat edificable del solar. Els 5 metres d'altura en planta baixa van permetre fer l'estudi al fons de la parcel·la. I aquí, a la sala d'estar, en Coderch va idear una mena de franja alta de finestres perquè no podia anar fins a la terrassa a tota altura. Era molt, excessivament legalista.

Teresa Barba:

No vam veure cap perspectiva de com quedaria la casa. La veritat és que hi confiàvem totalment. Ens va dir que anéssim a veure l'edifici de Compositor Bach, a un pis on vivia aquell amic seu: Primer aneu a veure aquella casa, que jo us faré una cosa per l'estil, aprofitaré algunes de les solucions que hi ha allà. I va fer el mateix. Sobre tot a la cuina, les separacions de vidre entre les zones de cuinar i planxar.

Antoni Tàpies:

Potser primer va pensar en una claraboia gran per l'estudi, no ho sé; però al final va posar claraboies de plàstic en forma de piràmide allargada a tota la teulada. Eren d'una sola peça i feia molt bonic, però van donar un resultat fatal. Les vam haver de canviar totes. Així i tot, les noves, amb cambra d'aire, també s'han posat negres i entra una llum groguenca.

Era al principi dels materials plàstics, i no ho tenien gaire estudiat.

També va haver el problema de les persianes. Les va fer en Llambí i eren originalment de fusta. Al principi van anar bé, però els farratges es van anar rovellant i les lames es van anar pelant. Es van repintar. Al final estaven totes trencades.

Aquí sí que es va equivocar. Jo li vaig dir que aquella pintura saltaria amb el temps. I em va contestar: Res, això un diumenge a la tarda, tota la família agafeu els pinzells i ho repinteu. Les vam canviar per unes de plàstic. Fins i tot, les de l'estudi que són interiors també tenen les manetes espatllades.

I encara hi ha altres problemes latents, que tard o d'hora caldrà resoldre. La base dels finestrals, quan toquen a terra, s'està podrint poc a poc.

Nosaltres vam decidir entrar a viure quan encara no s'havia acabat l'obra, perquè allò s'eternitzava. Encara s'havia de posar el terra, la moqueta.

En Coderch tenia la idea de fer un terra de tires de fusta de bolondo, com un *barco*, que travessaven per sota la fusteria de vidre i continuaven a la terrassa. Això hagués sigut molt bonic. Però en aquell moment no hi havia bolondo i calia esperar un o dos anys...

Per això, totes les fotografies són de la casa ja ocupada, amb mobiliari. Jo sé que va sortir un reportatge a la revista *Domus*. I de la casa en construcció tampoc tenim fotografies. En el moment no ens vam preocupar ni mica.

De més joves, teníem una bona col·lecció de pel·lícules i fèiem projeccions amb uns amics. Posàvem una pantalla a la sala. Eren pel·lícules de 8 mm, fantàstiques, de cine mut. Algunes estaven prohibides, en aquella època.

Les portaven de contraban, embolicades en paper de diari, i de vegades estaven defectuoses, però què hi vols fer.

Teresa Barba:

Una vegada, encara a l'època de Franco, hi havia a casa uns nois joves, estudiants d'art, i estàvem veient *Octubre* d'Eisenstein, una pel·lícula aleshores prohibida. Serien les onze de la nit, i van trucar a la porta. Eren dos policies que portaven una citació perquè l'Antoni anés l'endemà a comissaria, que havien de fer no sé quin tràmit. Just en aquell moment va entrar un noi que arribava tard, i se'l van quedar mirant quan pujava cap a dalt. Els policies es van acomiadar, però vam patir perquè si arriben a pujar a la sala, s'haguessin trobat a 8 o 9 nois mirant una pel·lícula prohibida. Allò era una mica perillós, podia ser una reunió il·legal.

La *Memòria personal* de Tàpies és un llibre molt ric en descripcions de fets reals, però també abordant fets psíquics, carregats de simbologia.

Antoni Tàpies:

A *La pintura i el buit* abordo el tema de l'espai en l'arquitectura japonesa, però més aviat des d'un punt de vista metafísic. Els mateixos científics pensen que no cal oblidar la simbologia, de la que parlàvem, com una manera de conèixer el món, que no s'ha de menysprear. Les imatges que provoca l'inconscient tenen un valor cognitiu, sens dubte.

Em vaig anar endinsant per l'autobiografia esperant trobar la descripció del moment concret en què els Tàpies coneixen Coderch, parlen del projecte, en que la casa nova es construeix i finalment van a ocupar-la. Per la finor i precisió amb que han estat explicats diversos esdeveniments de la seva vida, podia esperar una descripció rica en matisos d'aquest episodi.

De sobte, hom arriba a la pàgina 378 i es llegeix:

"La Teresa tenia de la seva família part d'un petit terreny al carrer de Saragossa, i vam pensar que era un barri ideal per a nosaltres.

Decidirem encarregar la nova casa i l'estudi a l'arquitecte J. A.

Coderch, que ens semblà que podria copsar les nostres necessitats, tant les materials com les que exigia el nostre temperament, que s'inclinava per la sobrietat i la calma necessària."



Cap descripció de la casa, de les vicissituds de la construcció, de l'aspecte final, cap altre menció a José Antonio Coderch o a Jesús Sanz (a qui el matrimoni recorda perfectament). Punt i apart.

Teresa Barba:

Saps perquè? Jo penso que això és un problema nostre, la nostra casa és com la roba interior, i no expliques quina roba interior portes. La casa és una mica això, és molt personal i una cosa a part, reservada. Però no hi ha cap menyspreu a en Coderch.

Antoni Tàpies:

Hi ha una mica de prejudici meu envers el fet que l'Arquitectura es presenta com una de les Belles Arts, però jo sempre he pensat que és un art que ha de ser útil. No pot arribar a profunditzar molt en el camp artístic. Segons quins edificis -una catedral- potser sí.

També era un moment en el que estava molt de moda allò que deien el funcionalisme. En Coderch ho era bastant així, però es preocupava molt per certes qualitats ambientals. Per exemple, aquests patis, lo lògic hagués sigut, per guanyar espai, no fer-los. Però li donen qualitat a la casa.

A l'arquitectura purament funcional, jo més aviat li tinc antipatia. Amb la meva feina, jo he lluitat contra el funcionalisme. Crec que s'ha de superar.

A l'època hi havia moltes polèmiques sobre això.

I suposo que per això vaig passar de pressa al llibre, no li donava gaire importància.

La *Memòria personal* no crec que continui. Tinc problemes amb la vista, una cosa que en diuen procés degeneratiu de la màcula. No m'impedeix treballar, però sí que m'impedeix llegir, enfocar en la màcula, que és el centre de la visió.

No et curen, però et donen petits consells per adaptar-te.

L'activitat artística del pater familias.

Hi ha molts exemples de cases amb taller, o amb estudi, on es barregen vida domèstica i treball, al llarg dels darrers dos segles. Es tracta d'un condicionant que afegeix riquesa funcional i espacial al tema de la casa familiar urbana.

Però jo diria que Coderch no va mirar gairebé res.

Tendeix a explorar els problemes arquitectònics *ex-novo*, deixant-se guiar pel sentit comú i pel seu saber fer en quant a ordre espacial i constructiu. En tot cas, recorrerà a solucions que ell mateix hagi experimentat anteriorment i hagi donat com a bones.

És l'actitud oposada de molta de l'arquitectura contemporània: l'arquitecte busca trobar solucions, aproximacions noves en cada projecte. Sense verificar la bondat de propostes anteriors.

Però en 1960, com hem vist a l'inici, ja hi havia artistes que treballaven en *lofts*, o en espais insospitats, recuperats. Si Coderch hagués obert el camp d'investigació, alguna cosa hauria trobat.

La casa Tàpies es pot entendre com una casa burgesa amb dos afegits.

Les plantes baixa, primera i segona podrien ser les d'una família benestant qualsevol, amb força servei, com Coderch sempre considerava.

Després hi haurien dos coixins d'aire. Els patis en planta baixa, i la planta tercera oberta (No sé ben bé quin nom adjudicar-li).

Més enllà hi ha dos elements específics: el taller del pintor amb una petita zona de magatzem, i la biblioteca.

La lectura de la casa, feta així, crec que està més a prop de la manera com es va anar gestant el projecte.

Coderch i Tàpies coincideixen: no són amants de l'ostentació, del luxe. Encara que podem considerar que han gaudit d'una situació econòmica esplaiada, en major o menor grau, al llarg de la seva vida, cap dels dos en fa manifestació.

No han estat realment pobres, però han fet bandera d'una idea de pobresa, més espiritual que real.

Una certa actitud franciscana.

Antoni Tàpies:

Klee representava, per a mi, la demostració que un gran artista és sempre un autèntic "exemplar humà". Tot llegint el diari de la seva joventut es veu la seva constant preocupació per ser "home" abans que "artista", justament a fi de poder arribar a una "expressió total". (...)

També he vist en ell el meu fervor per la idea de no perdre la necessària comunió amb la naturalesa i el meu menyspreu pel culte de l'ego.

I l'amor envers tot: des del més insignificant i microscòpic fins a la intuïció dels espais més grandiosos de l'univers, tot, però, amb una senzillesa, amb una frescor mig infantil, mig franciscana.

Coderch també parlava amb Mossèn Ballarín d'aquestes temes. Més endavant veurem com aquest utilitza la coneguda imatge d'arquitectura popular inventada per ell i en Marsans per a la portada del llibre *Francesco*, on Ballarín aborda la figura del *pobre* en els nostres dies. (En aquells dies de 1960).

Antoni Tàpies també en va fer gala en ocasions:

Sant Francesc és un sant que em resulta molt simpàtic.

Però tant Coderch com Tàpies tenien capricis que contradeïen aquesta suposada actitud vital.

De Tàpies, Oriol Bohigas recorda com li va sobtar que anés a la Caputxinada amb el seu ostentós Mercedes blanc. Semblava totalment fora de context.

La casa Tàpies no mostra cap signe extern de riquesa, però atresora una important col·lecció privada d'art.

Pepe Coderch:

Una actitud franciscana ante la vida (en referencia a Tàpies) la puedes tener cuando tienes una mujer que no la tiene. Entonces puedes permitirte tenerla. Cuando tu mujer te lleva todos los asuntos materiales. Tu vas a ver a Antonio Tàpies, te enseña un dibujito, te lo firma... y luego te llaman para cobrártelo, caso que sé que ha ocurrido. Lo de estar por encima del bien y del mal, cuando eres rico y tienes una mujer que se ocupa de estas cosas, pues es fácil. Pero este no era el caso de mi padre. Mi padre tenía que pedir prestado dinero a mi abuela para pagarme el colegio.

TÀPIES, Antoni: *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies/ Empúries, 1977/1, 1993/2.



Imatge de la pel·lícula de Roberto Rossellini *Francesco giuglare di Dio*. 1950.

Antoni Tàpies ha anat, en ocasions, més enllà de la pintura, entesa com a activitat que finalitza en un rectangle vertical de mides variables.

En ocasions ha entrat en el terreny de l'escenografia, en ocasions ha fet decorats per a una obra de teatre. També algunes instal·lacions. I escultura urbana.

Miquel Tàpies:

A l'obra del meu pare hi ha més attrezzo que no pas decorat. Hi ha moltes referències a la vida domèstica a través dels elements més humils: les tasses de té, les olles, els cistells de la compra, les escombres, els recollidors de la brossa. En canvi, per a la seva obra, l'espai no és un motiu de reflexió. L'espai tridimensional, vull dir. L'espai de la metàfora potser sí.

Quan se li planteja fer una instal·lació, aleshores s'hi fica. Però es tracta més aviat de moments aïllats, l'espai no és el seu element més natural.

No ha volgut anar més enllà, entrar en el terreny de l'arquitectura.

Ha preferir mirar-s'ho, en general, des de fora.

L'arquitectura és vista per ell com una activitat tècnica, pràctica, i també difícil, que no predisposa a la introspecció personal.

Però és una llàstima, perquè ha tingut algunes intuïcions, que podríem anomenar pre arquitectòniques, de gran interès.

Sobre les obres d'Antoni Tàpies en espai públic es pot consultar:

<http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique851>



Antoni Tàpies. *Arc blanc sobre fusta*. 1967.

2351

Els arquitectes amb els que va tenir alguna mena de relació.

Veurem els principals arquitectes -els més significatius- amb els que va mantenir alguna relació.

En els casos de José Antonio Coderch i Jaume Freixa, es tractava, per a Tàpies, de resoldre unes necessitats de vida i treball.

Esperava una resposta en termes pràctics i discrets. Que l'arquitectura passés, simplement, desapercebuda.

Amb Coderch, el matrimoni Tàpies va actuar com un client primerenc, sense posar gaires imposicions realment.

Coderch era un arquitecte reconegut aleshores, comparativament més que el propi pintor.

Amb l'ampliació del mas a Campins, amb Jaume Freixa com a arquitecte, va forçar més el fet que volia una arquitectura neutra, silenciosa, només útil per al propòsit de lloc de treball.

Ambdós arquitectes van saber explotar molt bé les condicions del treball a fer, encara que Freixa es va sentir més pressionat.

En cap dels dos casos, Tàpies va pensar en ells com a arquitectes *estrella*, que podrien produir un resultat espectacular.

La discreció era la llei.

Els casos de Domènech i Amadó, per a l'edifici de la Fundació; i Garcés i Sòria per a la Capella laica, són diferents.

No eren habitatges particulars, sinó espais públics en els que l'obra del pintor s'havia de relacionar més o menys fortament amb l'espai que l'havia d'acollir.

Segurament, i si hagués volgut, Tàpies hauria tingut l'última paraula.

Però la seva actitud va ser en bona mida passiva, i això ho podem considerar un error seu.

És cert que per a la Fundació va crear el *Nuvol i cadira*, i va salvar amb autoritat l'aspecte de la façana principal; però tot el tractament de l'espai interior, especialment en la primera versió, és ben aliè a la seva manera d'entendre l'art.

Jaume Freixa va fer algunes propostes prèvies, però de seguida es va topar amb el rebuig de Tàpies a qualsevol excés formal, per molt subtil que fos.

El volum exterior havia de ser neutre, de passar desapercebut. I l'interior també tenia molt pocs requeriments.

A més va aparèixer un personatge, Lluís Riera, amic de Tàpies i que també feia certes feines en la Fundació Miró, que va actuar intentant transmetre el que Tàpies pensava, i va complicar el procés.

Joan Brossa:

Cuixart em va presentar Lluís Maria Riera, que vivia a Sant Celoni i només venia a Barcelona dissabtes i diumenges; ell i Tàpies es coneixien d'estiuejar a Sant Celoni. I en Cuixart me'l va anunciar amb aquests termes: "Demà coneixerà en Riera, un amic meu que té molta sensibilitat, però neteja't bé les ungles, perquè és fill d'un terratinent i mira molt prim en aquestes coses".

Miquel Tàpies:

Jo crec que preferia pintar a Campins, més que al carrer Saragossa.

Quan va tenir l'estudi nou, cap al 1982, jo pensava que s'aniria a passar temporades molt llargues allà, i de fet el primer i el segon any ho van fer. Però potser es va sentir massa sol allà, i tenia ganes d'estar a Barcelona, amb la família, els seus amics, la seva biblioteca. La ocupació que es fa de la casa del Montseny és molt estival. El meu pare, encara ara, es tanca literalment a l'estudi, i hi fa la producció anual. I a Barcelona, ho fa servir quan té algun encàrrec concret. Ara l'estudi és més un magatzem o exposició d'obra.

A Campins, l'arquitecte (Jaume Freixa) que li va fer l'estudi nou li va fer un gran finestral perquè pogués veure el paisatge, i immediatament el va tancar, i mai, mai més l'ha obert. La visió del bosc el distreu, i ell el que vol es concentrar-se en el que està fent. Crec que per ell és lo correcte.

El meu pare valorava la claredat de les parets, però va posar cortines negres a totes les finestres, i al gran finestral que dóna al paisatge també va fer col·locar uns porticons de fusta.  
(...)

Antoni Tàpies:

En Jaume Freixa es va sentir molt marcat? (Somriu). Potser hi va haver una mica de malentès, perquè hi havia un amic nostre comú, en Lluís Riera. Ell es va pensar que era com un assessor nostre, perquè hi intervenia molt, li agradava d'intervenir i donar consells. I en Freixa es va pensar que en Riera manava.

Teresa Barba:

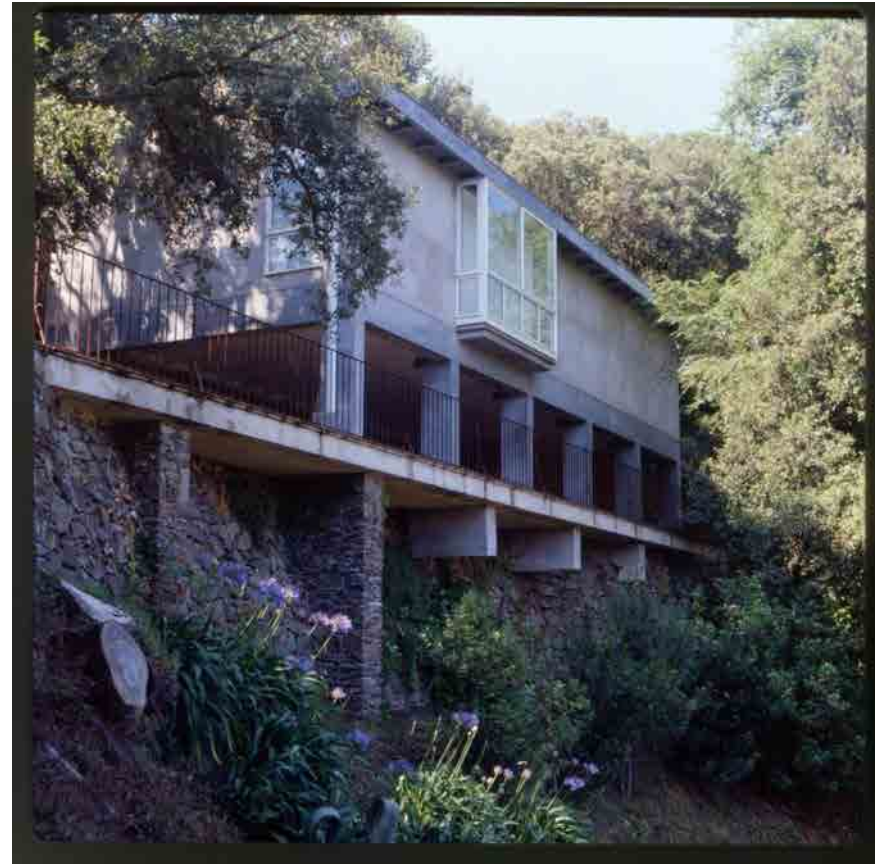
Però al final es va fer el que en Freixa va proposar.

PERMANYER, Lluís. *Brossa x Brossa. Records*. Barcelona, Eds. La Campana, 1999.



Jaume Freixa.  
Maqueta d'idea prèvia de l'ampliació del mas per a taller del pintor. 1982.  
*Arxiu de Jaume Freixa.*





Vista del taller finalment construït  
*Arxiu de Jaume Freixa.*



La gran tribuna amb finestrals, vista des de l'interior, i amb els porticons cecs que van permetre la seva clausura.  
*Arxiu de Jaume Freixa.*



L'espai interior amb l'altell. Cortina de llum natural en la paret del fons, amb la porta estreta i alta per on havia de sortir la producció del pintor.  
*Arxiu de Jaume Freixa.*

Jaume Freixa:

En aquell moment Tàpies, Sert i jo estàvem al patronat de la Fundació Miró. En Miró i en Sert estaven vius encara. Un amic comú, Lluís Riera, una persona que ha portat galeries com la Joan Prats, col·leccionista d'art i dissenyador, em va posar en contacte amb en Tàpies per fer el projecte de taller a Campins. Volia intervenir en el projecte, però al final només ho va fer en detalls marginals. Coneixia a molts industrials de confiança. Vaig veure breument l'estudi de Tàpies a Barcelona, i a ell mateix també poc fins que l'obra estava bastant avançada. En Lluís Riera actuava com a intermediari, i això va destorbar una mica el diàleg. Tàpies era molt introvertit, no li agradava ser entrevistat, ni visitat.

Ja en els primers croquis, per exemple, em van prohibir fer columnes cilíndriques, cosa que a mi em semblava lògica per a elements aïllats. Jo no ho entenia, però després vaig veure que volia poca arquitectura. Volia el *grau zero* d'arquitectura. Res de tot el que fos llenguatge arquitectònic.

En el seu món figuratiu, la presència d'elements d'arquitectura -i sobretot els associats al llenguatge postmodern- el molestava profundament. Pensem que estàvem als anys 80, amb una foguerada de neoclassicisme que, encara que aquí no va arribar gaire, hi era.

Comences amb un cert vocabulari d'arquitectura vernacular, dient que les masies estan molt bé, i que són molts racionals, i acabes contaminant-te de coses formals.

El que va acceptar va ser l'aspecte de la construcció i estructura a la vista: els revoltons, les biguetes, unes carteles. Les finestres altes que també fan de pilastres d'alguna manera. El caràcter tectònic, el detall com a base d'un vocabulari prou ric. Va ser un compromís.

(...)

No em va donar gaires indicacions, només que volia tot a peu pla, i coses així.

Em va dir que li havia costat molt entrar a treballar en l'estudi de la casa del carrer Saragossa, perquè l'arquitectura el perseguia, el destorbava. L'obra vista amb la textura i les juntes horitzontals. Allò el destorbava moltíssim. Hauria volgut un espai més abstracte, més neutre.

En canvi, a Campins, després va dir que s'havia trobat com a casa, que havia pogut pintar des d'un bon principi. Crec que quasi tota la producció la feia allà durant els estius.

Però el finestral tribuna cap al paisatge del Montnegre diu que el troba molt maco, però després el tanca, perquè diu que no pot treballar amb això, interfereix amb el seu món visual. Ell no mira mai cap a fora, cap a la natura. Es posaria a pintar en un túnel.

A més, en tancar la tribuna, que tenia fulles mòbils, s'elimina la possibilitat de ventilació creuada. En Tàpies deu suportar molt bé la calor de l'estiu.

(...)

La solució general del taller va ser tot proposta meva. Els dibuixos arquitectònics, les plantes i seccions, no crec que els entengués del tot. Algunes modificacions, com la de l'espai de pas, es van decidir durant l'obra. I allò va quedar millor.

(...)

L'obra en sí va resultar una mica conflictiva. Es va anar encarint respecte al pressupost. Encara que l'aparellador intentava controlar-ho, el constructor era en Barba, el seu cunyat. La construcció era de molta qualitat, però van haver uns quants canvis de fer i desfer, i allò va crear tibantor. I també va haver problema amb l'increment d'honoraris, que no va voler pagar. I a sobre ens va donar les culpes.

Però després, quan s'hi va instal·lar i s'hi va trobar bé, la relació amb ell va ser molt bona.

(...)

Al final va ser un exemple d'arquitectura anònima. Tots els intents de formalització a partir de la meua petita cultura postmoderna o vernacle, que potser es veuen en els croquis, van ser eliminats de soca arrel. Però no me'n penedeixo del resultat final.

(...)

He treballat fent ampliacions o projectes de cases per a alguns artistes *estupendos*: Jordi Savall, Frederic Amat.

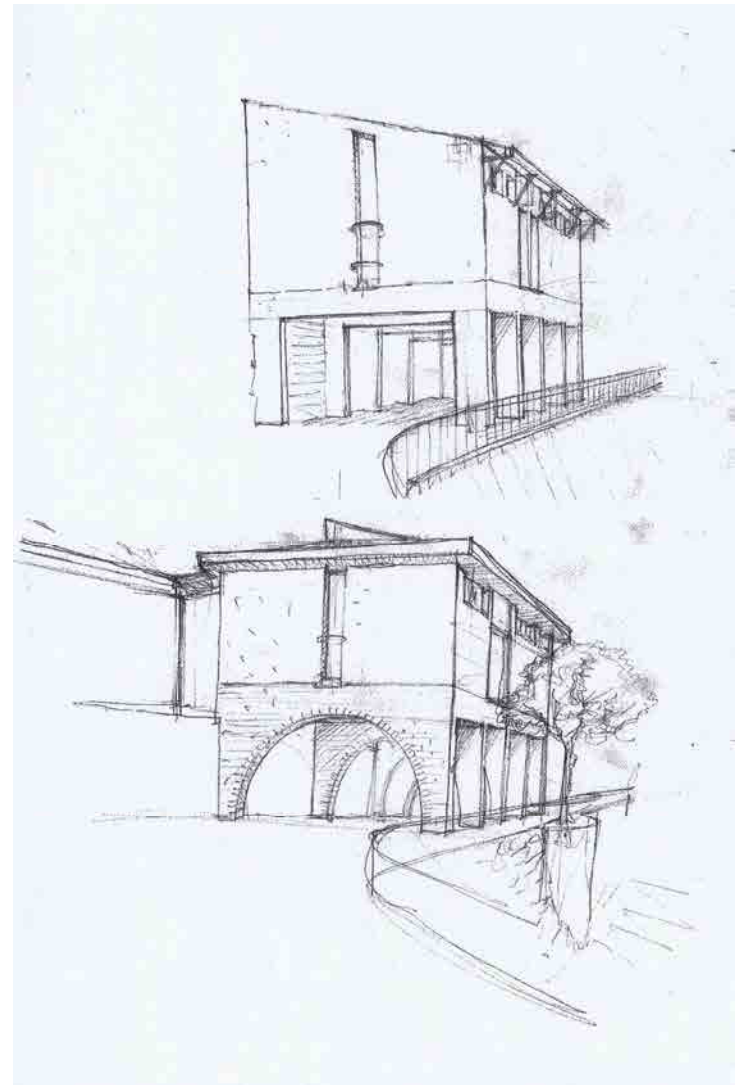
Sorprenentment, com en Tàpies, tots ells buscaven un arquitecte que no fos una *patum* que volgués deixar la seva empremta, que treballés amb discreció.

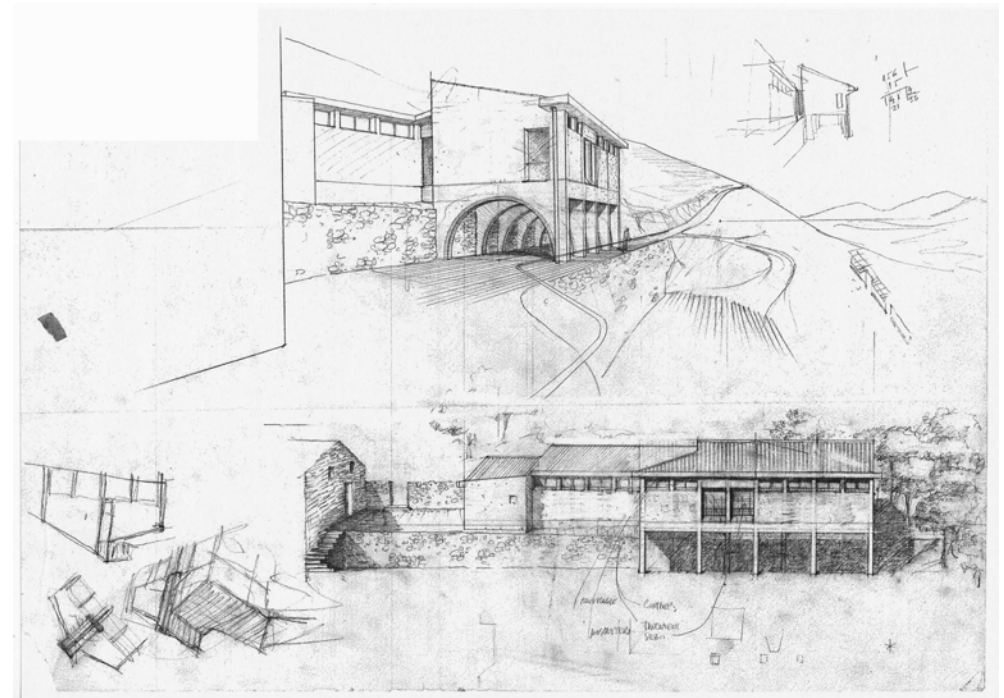
(...)

En Tàpies no va voler que l'estudi aparegués publicat en lloc. És molt gelós de la seva intimitat.

Variants rebutjades d'idees per al taller de Tàpies. 1982.  
Encara que el lèxic utilitzat és clar i senzill, encara resultava excessiu per al pintor. Els grans arcs de maó, la finestra allargada amb una barana semicircular, repetint el forat allargat a l'altre banda, per on havia de sortir la producció anual del pintor.

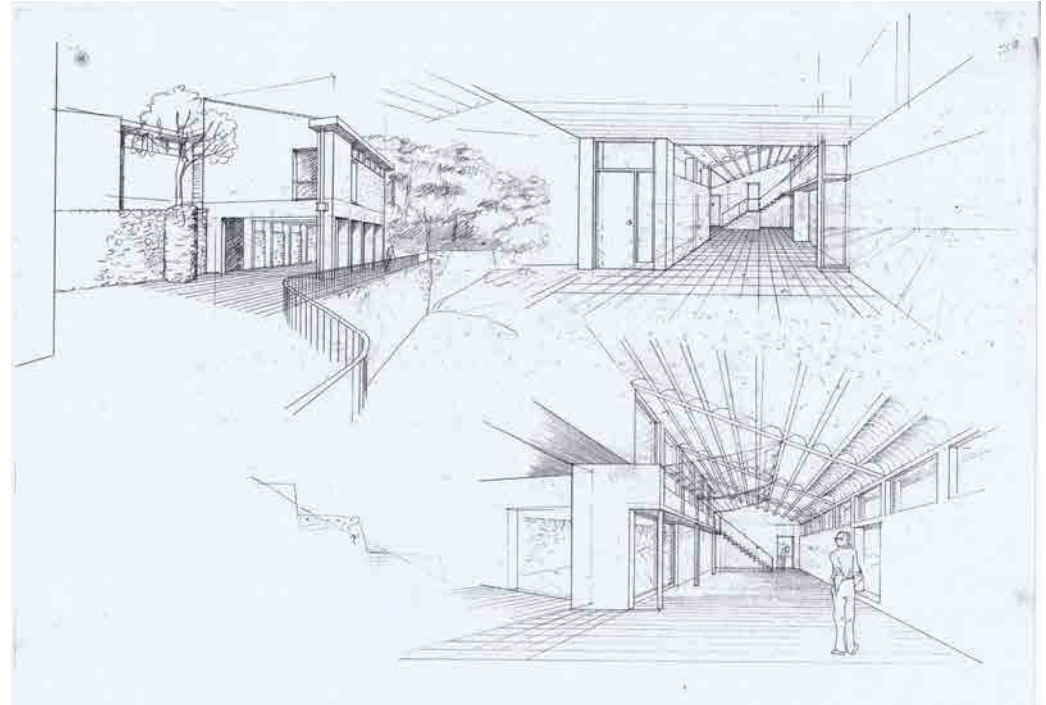
*Arxiu de Jaume Freixa.*





Variants d'idees amb incorporació i eliminació successives d'elements arquitectònics per articular l'aspecte del volum: modulació de forats, aparició de cornises. 1982.

*Arxiu de Jaume Freixa.*



Variants d'idees acostant-se a l'aspecte de la solució final. 1982.  
*Arxiu de Jaume Freixa.*



23512

La Fundació Tàpies. 1985-1990.

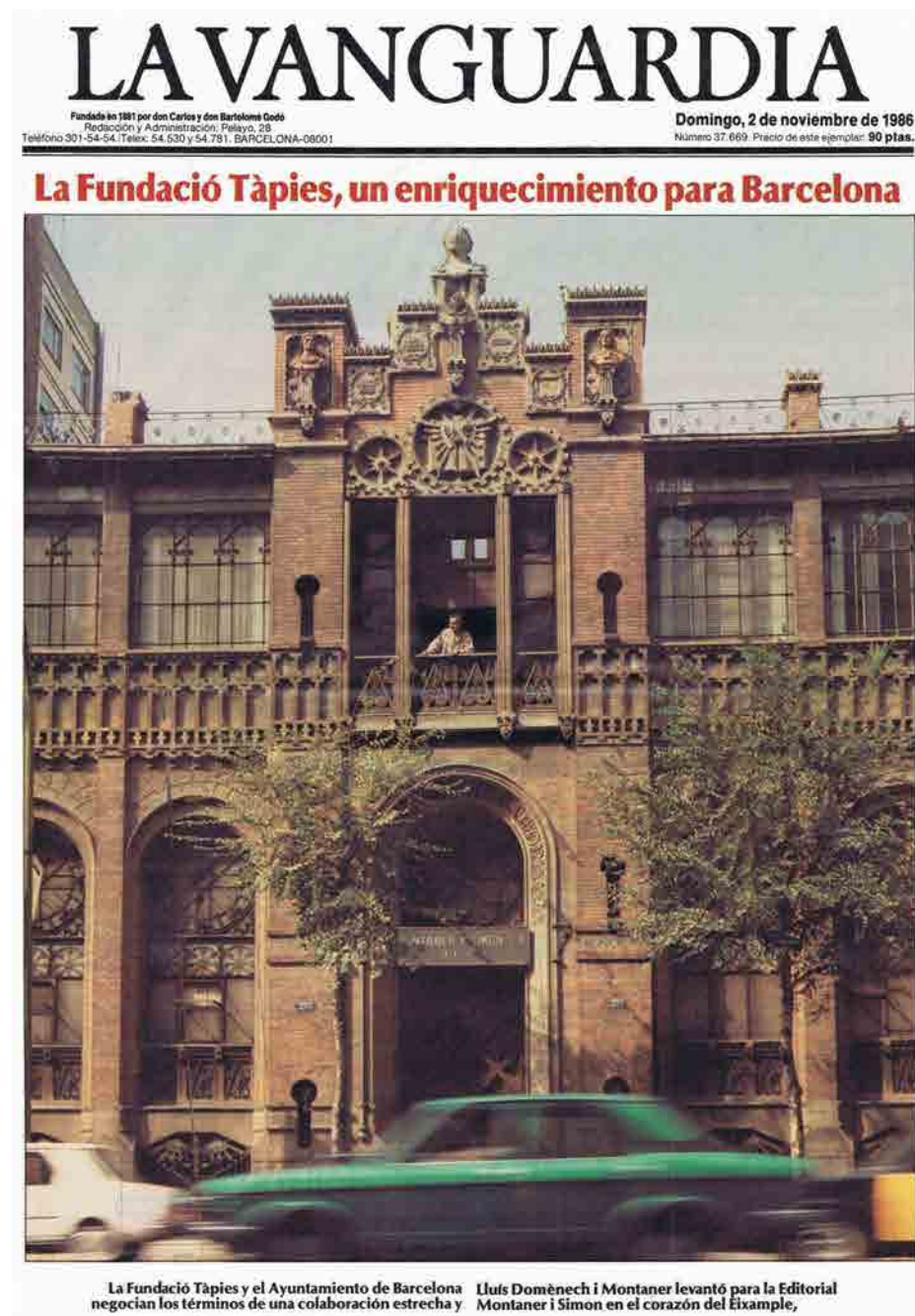
El treball en l'adequació de l'Editorial Montaner i Simón com a seu de la Fundació Tàpies s'estén de 1985 a 1990.

Viquipèdia:

La Fundació es va constituir legalment com a tal el mes de novembre de 1984, mesos després que Antoni Tàpies visités per primera vegada l'edifici que seria la seva seu, que llavors era propietat de l'Ajuntament de Barcelona. El 1987 es va signar un conveni on s'estipulava que l'Ajuntament s'ocupava de les despeses de restauració del mateix i cedia l'espai a la Fundació, per tal que hi realitzés la seva activitat. Institucions com la Generalitat de Catalunya i el Ministeri de Cultura Espanyol també van assumir part de la inversió necessària, sobretot les de nivell museogràfic.

236

L'Editorial Montaner y Simón abans de ser transformada en l'edifici de la Fundació. Antoni Tàpies mira al carrer des del balcó principal. Portada de La Vanguardia, 2 de Novembre de 1986. Fotografia: Català-Roca.



235121

El treball amb Lluís Domènech i Roser Amadó.

Els arquitectes intervenen en l'edifici fent un buidatge de gran part de l'interior, i perdent la qualitat ambiental de l'edifici original. I encara més, perdent la patina que el temps havia dipositat en aquells espais.

En canvi, retornen una sèrie de grans espais amb acabats d'un luxe molt poc afí a Tàpies, i a més plens de gestos, petits i no tan petits, d'una certa arquitectura postmoderna d'aquell moment: capitells amb un estil indefinit en els elements de separació, escales amb inclinacions a 45 graus o concèntriques, la presència absurda d'una font circular, etcètera.

També hi ha alguns problemes funcionals importants. L'accés es fa per una única porta giratòria, i de grandària bastant petita. Un cop superada, hi ha un punt que es converteix en mirador global de tot l'espai, de manera que dona a l'espectador informació excessiva, fins i tot abans d'entrar al museu.

Crec que el resultat no crea un entorn adient per a la obra de Tàpies, i això es detecta de seguida.

Però l'edifici ja està fet, és massa tard, i les modificacions a fer no són menors. Caldrà esperar uns vint anys per a emprendre reformes

Jaume Freixa:

En l'estudi de Campins, en Tàpies va forçar una arquitectura gens significativa, anònima. En canvi, quan es va arreglar l'edifici de la Fundació, allà no va haver res d'aquesta contenció. Van aparèixer uns capricis i unes frivolitats formals tremendes, com les escales. Tot s'ha de dir, al costat d'aspectes molt encertats, com tot el soterrani. Havia de ser una obra difícilíssima, perquè entrar en un edifici modernista ho és.

Però potser hi havia maneres més simples de resoldre els accessos al soterrani i a l'altell. I l'entrada era massa curta, per a un edifici públic on pot entrar de cop molta gent.

Miquel Tàpies:

A la Fundació Tàpies, el meu pare enyorava Coderch, especialment per la relació client-arquitecte. Amb en Lluís Domènech i la Roser Amadó no va ser una relació fàcil, i de fet a mi em consta que ells no estan satisfets, i nosaltres hem fet

bastants intervencions menors per corregir el que crèiem que calia.

El meu pare imaginava que deixarien l'edifici interiorment bastant com estava. En les converses amb la Barbara Catoir, ell explica:

"A la planta de la biblioteca hi ha un seguit de cambres reduïdes al voltant de l'espaiosa caixa de l'escala, a dins s'hi podrien muntar petites exposicions." "A nivell de la porta d'entrada hi ha una sala que s'ha previst com a sala de conferències i, s'hi ha prou espai, pot utilitzar-se també per fer-hi concerts..."

(...)

Jo penso que en el moment en que es va començar a parlar d'això de la Fundació, l'any 1984 o 1985, i no es va posar en marxa fins dos anys després, si no recordo malament, era un moment en el que no havia idees clares sobre el programa d'activitats. Amb això voldria descarregar una mica la responsabilitat dels arquitectes. Encara no es sabia qui seria el director d'activitats del museu -ho seria en Manolo Borja-Villel-, i els pares tenien idees difuses sobre el que volien. I el projecte va anar creixent de manera paral·lela al que nosaltres anàvem aportant.

A partir del 1988 o 1989 va ser quan vam començar a treballar ja seriosament, i quan en Manolo va venir cap aquí (des de Nova York) i es va fer una programació a 3 o 4 anys vista i la cosa va anar agafant sentit.

Els arquitectes van haver d'interpretar idees vagues i aquí va haver un cert desajust. Ha acabat sent un edifici amb un caràcter per dintre molt diferent de l'original.

És un edifici complicat. Hi havia uns problemes d'accessos que era inevitable resoldre, perquè allò era una fàbrica del segle XIX. La disposició del semisoterrani, o entresol, dificulta fer espais i recorreguts que siguin senzills. No sé si es podria haver trobat una solució fàcil.

Els arquitectes van ser triat perquè ell -Domènech Girbau- és el besnét d'en Domènech i Montaner -cosa que els empipa molt que es digui-, però ell té tota la documentació original del projecte.

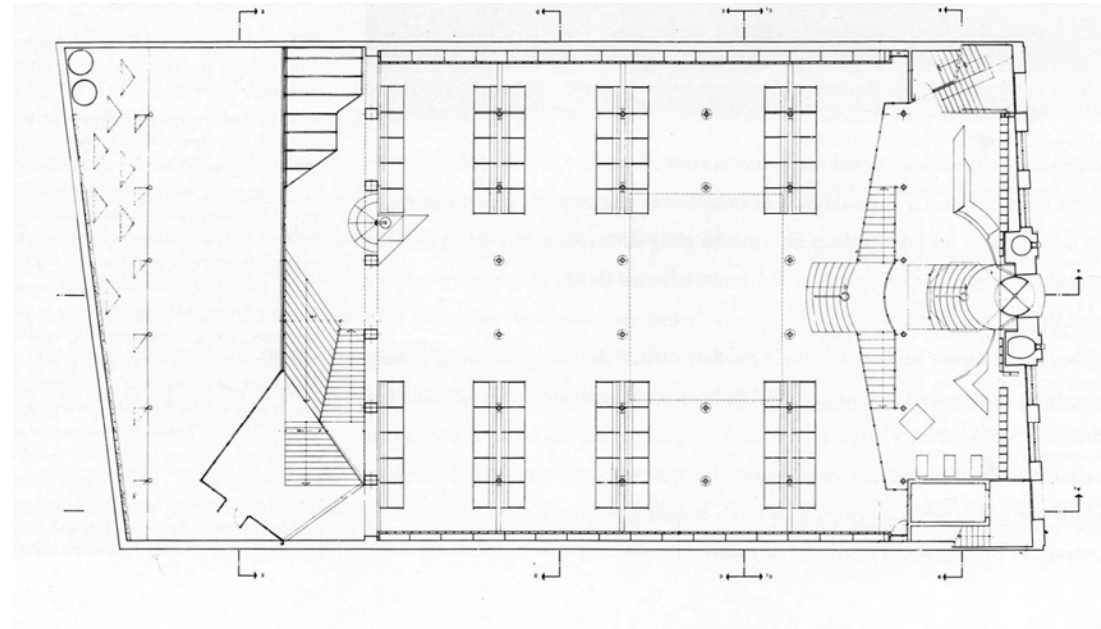
Lluís Domènech Girbau:

Si algú ens pregunta si canviariem coses en cas de tornar a intervenir a la Fundació, li diria que evidentment que sí perquè sempre cal replantejar-se les idees, però hi ha una majoria de decisions que van assentar definitivament la nostra maduresa com a arquitectes i precisament en el moment dolç en què gaudirem de la intensitat del projecte i de l'èxit de la crítica, vàrem posar-nos tranquils a esperar l'instant en què ja no estariem de moda.

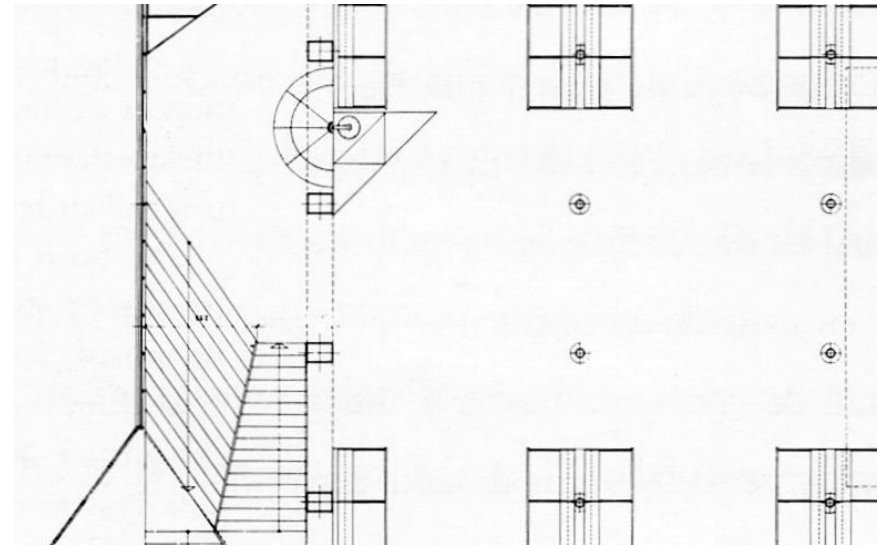
(...)

La pregunta retòrica que he fet anteriorment sobre si canviaria alguna cosa de la Fundació és, a més de retòrica innecessària, perquè ja ho ha fet algú per nosaltres.

DOMÈNECH GIRBAU, Lluís. *Alè dels déus?* Barcelona, autoedició/ ed. digital, 2013.



Planta baixa de la Fundació, projecte de Lluís Domènech i Roser Amadó.  
*El Croquis [Madrid], 46, Gener de 1991.*



La font a la planta baixa.

Lluís Domènech Girbau:

La font de la Tàpies va originar una anècdota entranyable per a la Roser. Ella s'estava escarrassant per definir-li al lampista el mínim nivell d'aigua, un rajolí, que necessitàvem i, davant el posat de no entendre res d'aquest operari, el cap d'obra, en Sedeño, un immigrant dels anys 60 de gran saber sobre les coses de la construcció i de la vida, es va dirigir irat al lampista: "lo que necessita la señora Rosé es... como una lágrima que cayó en la arena".

Miquel Tàpies:

Van posar una font... no tenia gaire sentit, i a més va causar goteres. La vam haver de treure de seguida.

*El Croquis [Madrid], 46, Gener de 1991.*

235122

La darrera intervenció d'Ábalos i Sentkiewicz. 2010.

Lluís Domènech Girbau:

M'agradaria fer menció, el més breu i objectivament possible, de la intervenció que l'any 2010 va fer a l'edifici l'arquitecte madrileny Ábalos. L'estratègia de la "renovació" amaga el fet de construir al pati d'illa unes oficines que, a més d'envair aquest espai, destrueixen la façana posterior de Domènech i Montaner. L'interior de la Fundació s'ha pintat tot de blanc com si fos una galeria del Soho dels anys vuitanta. He tractat d'aquest tema citant l'article d'Ignasi de Solà-Morales "Contra los museos transparentes".

Domènech Girbau es queixa, al meu entendre, amb raó, de la pèrdua de la façana posterior de l'edifici de Domènech i Montaner.

Però potser hauria de fer un gest d'auto contrició. Ell mateix va provocar la desaparició de quasi la totalitat dels espais interiors de l'edifici quan va fer la reforma.

Molt sovint, es considera que conservar un edifici equival a deixar la seva façana en peu i amb això n'hi ha prou. D'aquest tipus d'intervenció en el patrimoni arquitectònic n'hi ha moltíssims exemples.

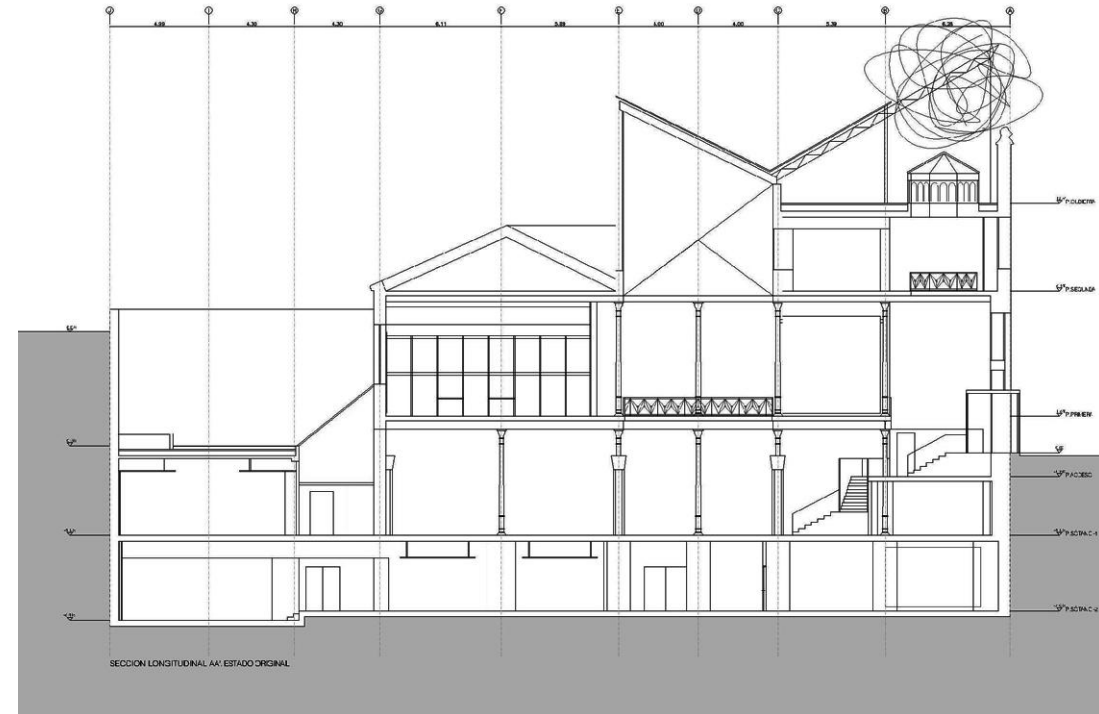
Estic absolutament en desacord amb aquesta aproximació.

Dono la raó a Tàpies quan imaginava com certes sales de l'edifici original de l'Editorial es podrien aprofitar per penjar o col·locar certes peces concretes.

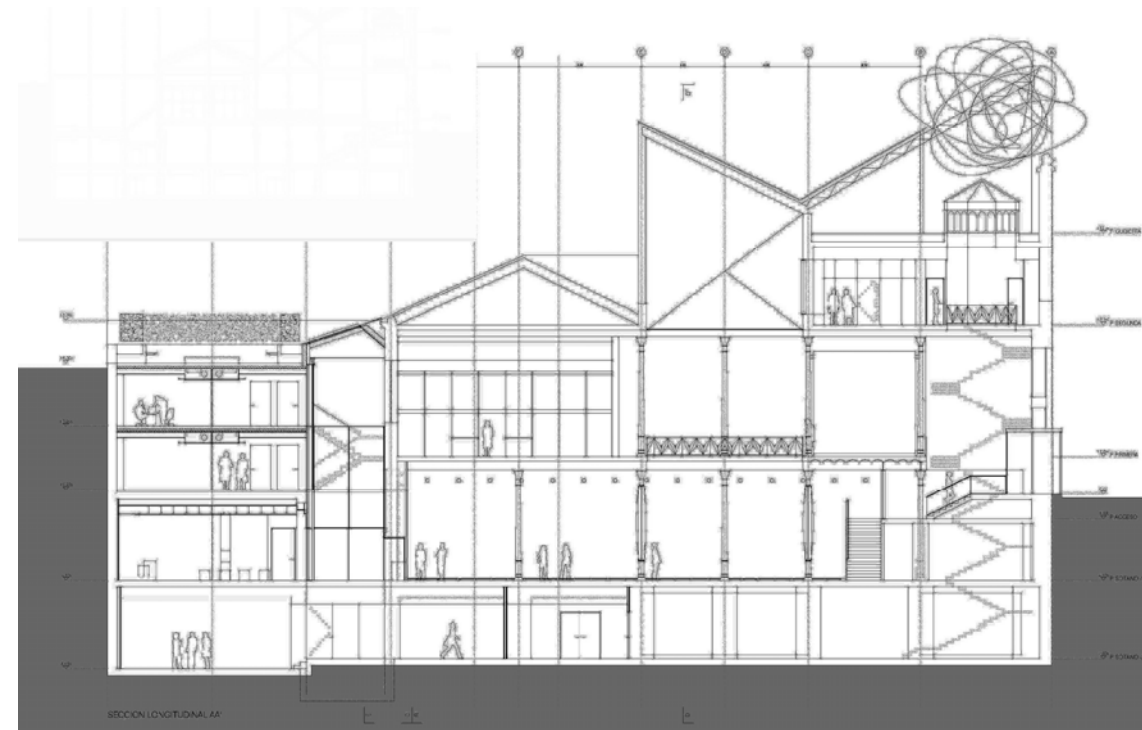
Amb una mica de perspectiva històrica, hagués estat molt millor.

DOMÈNECH GIRBAU, Lluís. *Alè dels déus?* Barcelona, autoedició/ ed. digital, 2013.

244



Secció de la reforma feta per Lluís Domènech Girbau i Roser Amadó. 1985.



Secció comparada de la reforma. Projecte d'Ábalos i Sentkiewicz. 2010.



La Fundació Tàpies durant la darrera reforma. L'aspecte de l'espai s'acosta més a Tàpies en aquesta fase que un cop acabades les obres. Terra protegit amb cartró blanquinós, teles i plàstics blancs per protegir algunes zones, sacs blancs de materials, etcètera.  
2010.

La Sala de reflexió és un pas endavant problemàtic.

Encara que la figura de Tàpies ha transcendit, per la seva gran importància en la cultura local, més enllà de la obra de qualsevol altre artista contemporani, no sé si podem arribar a donar-li la qualificació de *demiürg*.

Però un espai com la Capella laica convida a pensar amb quina intenció està feta. No és una simple intervenció espacial, no commemora res en especial, cap figura, cap acte col·lectiu. És un espai interior amb caire permanent, amb algun vague propòsit espiritual o ritual.

És un espai on el pintor es manifesta, o és un lloc on la obra del pintor fa de medidora per expressar alguna inquietud col·lectiva?

No estem gaire segurs del que vol ser, i ens sembla que l'artista tampoc, per la manera com es va desenvolupar el procés de creació amb els arquitectes Jordi Garcés i Enric Sòria.

Hi ha alguns elements ja presents en l'obra anterior de Tàpies, com la casualitat en la presència d'alguns elements, la representació d'un espectacle, o d'una cerimònia en el que hi ha algú castigat, la idea de triada, o tribunal, o trinitat, la transposició del pla horitzontal al vertical, i viceversa.

S'utilitzen elements que han aparegut en *Rinzen*, que veurem més a baix.

Per acabar, en l'antesala hi ha uns esbossos de Tàpies on plasma la idea per l'adequació de la Sala. Però aquests dibuixos a llapis donen la sensació de ser falsos esbossos de procés, és a dir, d'haver ser fets a posteriori de la realització.

I un text explicatiu, escrit a mà, acompanya als dibuixos. I això és quelcom de sorprenent, perquè Tàpies sempre ha considerat que l'obra s'explica per ella mateixa, que ha d'estar oberta a interpretacions. I el misteri és un element central de la seva aproximació a l'art.

Antoni Tàpies:

Jo allà vaig intervenir donant l'aprovació a allò que m'anaven presentant. Deia: Sí, d'acord. Però no vaig donar cap idea. L'aspecte final incorpora una mica la casualitat, i això està bé. Els arquitectes primer volien fer-ho tot com nou per dintre. I en Jordi Garcés va fer unes declaracions dient que potser allà havien d'intervenir més artistes, i omplir-ho més. Ell té un cunyat, el Frederic Amat, que és pintor.

Teresa Barba:

Els arquitectes van fer una maqueta on es veia la columna recolzada sobre una biga. I van fer variacions, en alguna tapant la columna amb uns plafons. Tu vas dir: No, no, traieu tot, i deixeu l'estructura a la vista.

Quan vàrem anar a veure l'espai real, vam opinar el mateix, que no calia tocar res. La llum natural que entra és molt bonica.

No fa gaire van fer unes sessions sobre budisme, i van agafar les cadires que estan penjades a la paret per seure la gent. Hi havia un silenci, a l'espai, era sobrecollidor.

Però ara, la Capella la tenen tancada. De vegades venen estrangers que volen visitar-la, i els hem de dir que només es pot visitar a unes hores. És un inconvenient.

Antoni Tàpies:

L'explicació escrita de la obra que hi ha a l'entrada ens la van demanar. Van dir de posar a l'antesala els projectes que jo havia fet.

Nosaltres no som partidaris de donar explicacions sobre una obra d'art. Però hi ha gent que ho agraeix molt. I els dibuixos no són de projecte, són més aviat per explicar la idea. Jo normalment prenc notes i faig dibuixos, per recordar allò que he pensat. Però improviso molt, no segueixo cap projecte. Quasi sempre, abans de començar una obra, sobretot quan són peces grosses, faig un llistat dels materials que necessitaré; però això és tot.



Text escrit a mà per Antoni Tàpies, a l'entrada de l'Espai de Meditació:

Davant dels excessos d'agitació, de dispersió mental i dels innombrables cultes a "realitats falses" als quals estem sotmesos en les societats actuals, m'ha semblat molt oportú contribuir a crear un espai i unes imatges que afavoreixin el recolliment, la concentració i, en definitiva, un millor apropament a la nostra veritable naturalesa.

Hi ha tota una tradició de creences que practica i aconsella aquesta possible modificació del nivell primari de la consciència per dur-la a les zones més autèntiques de l'ésser. són tècniques que, adaptades a l'actualitat, fins es poden considerar una teràpia de gran importància per al nostre equilibri. i, de fet, el tronc principal de l'art de tots els temps no solament ha estat sempre aliat amb elles sinó que sovint n'és l'element principal.

En uns moments, doncs, tan dominats per les "cultures" de la distracció i del negoci, quan fins alguns museus es passen als bulliciosos i sovint tan alienants espectacles de masses, crec molt significatiu que des del món universitari recordem la necessitat d'uns espais de silenci i de reflexió amb els quals l'art justament pot exercir les seves funcions més nobles i segur que més útils als ciutadans.

252



L'espai metafísic de la Sala de Reflexió de la Universitat Pompeu Fabra.

Enric Sòria:

Es tractava de resoldre una connexió entre dos edificis de la Universitat per sota terra. En Jordi Garcés i jo, aleshores socis, vàrem fer una proposta de pas ampli, fent emergir una lluernà al carrer, que no va guanyar, però va agradar al Jurat. I van convèncer a la Pompeu perquè ens encarreguessin aquella part. En Argullol, rector de la Universitat, al mateix temps, tenia un compromís amb en Tàpies de fer-li un espai per a ell. Perquè en Tàpies en un moment determinat havia demanat ajuda, i la Universitat li va fer un pagament a compte d'una col·laboració posterior.

La capella Tàpies era un espai que en secció tenia dos plantes, la soterrani i la baixa. I quedava a dins un pilar de fosa i una biga que l'aguantava, que vam substituir.

Argullol ens va dir que estudiéssim vàries possibilitats perquè ell triï, la que li fes més gràcia. I un dia ens va reunir. Vàrem anar amb 7 o 8 maquetes petites d'aquell espai, perquè l'entengués. Hi ha una certa tradició de capelles de pintors: en Chagall, en Rothko. Vaig pensar que estava bé que en Tàpies tingués el seu espai de meditació. Em feia molta il·lusió. Pensava: per fi en Tàpies podrà pintar el que ens ha ensenyat a veure, els murs rovellats i escantellats, fets mal bé.

Li vàrem preparar vàries coses. En una trèiem el pilar i posàvem una llinda, a dalt de tot. Era una mena d'espai egipci on jo m'imaginava a en Tàpies enfilat en una bastida pintant les parets, tal com va fer en Miró en aquella exposició famosa al Col·legi d'Arquitectes.

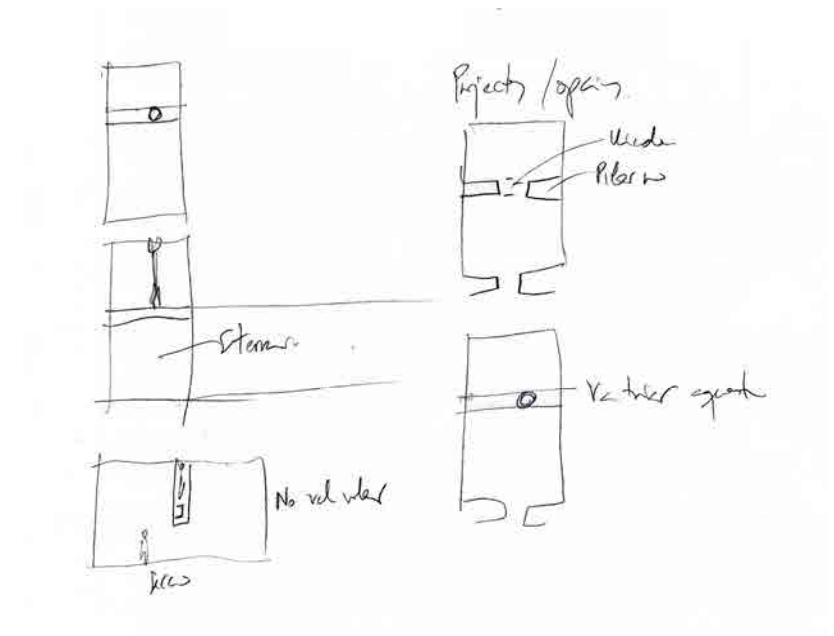
Després hi havia altres versions. I una, en especial, embolicant alguns elements metàl·lics en formigó. I rarament va triar aquesta.

I en una reunió a casa seva, a la que assistia la seva dona, que va tenir un paper molt important, encara recordo que li va dir: Antòniu, saps que aniria bé aquí? La campana! Fa exactament la mida.

Ja ho havien mirat... I la campana és el quadre que hi ha allà. I l'actuació de Tàpies es va acabar així.

Després, parlant jo un dia amb en Argullol, a qui coneixia d'abans, em va preguntar que em semblava. Li vaig dir: Ho trobo una mica escàs, la veritat. Sobretot per a ell. Potser li hauries de dir *algo*.

I *algo* va fer, perquè al cap d'un temps van aparèixer les cadires, i aquella peanya amb un plat i una mena de serp enroscada [Aquí l'arquitecte fa servir una altre expressió]. A mi em va decebre. Esperava més d'ell, no sé com dir-ho. Per nosaltres era com fabricar la tela sobre la que ell havia d'haver fet el quadre. Vaig pensar que, en general, els artistes envellim malament. (...)



Diverses possibilitats de tractament de l'espai alt de la capella, recobrint la columna estintolada o deixant-la a la vista.

La Rothko Chapel va interessar molt a Tàpies.

Hi ha precedents d'espais de caire espiritual o simbòlic realitzats per artistes. Vaig comentar-li a Antoni Tàpies algun precedent, especialment l'anomenada Rothko Chapel, i que sobre aquests espais s'havien fet estudis en profunditat. Es va mostrar molt interessat (jo vaig donar per suposat el seu coneixement de l'exemple), perquè la Sala de reflexió va quedar en una mena de llimbs cultural, en el que no ha tingut gaire transcendència ni ha estat analitzada.

La Rothko Chapel serveix per explicar, encara que breument, com de complicades poden ser les relacions entre art i arquitectura. Va ser construïda l'any 1971, després d'un llarg procés que va començar 7 o 8 anys enrere. També és una capella laica, emplaçada a Houston, a l'estat de Texas.

Els patrocinadors van ser el matrimoni De Menil.

Hi ha instal·lada permanentment una col·lecció de catorze quadres del pintor Mark Rothko, i de vegades s'utilitza per a cerimònies i reunions de caire espiritual.

En l'inici, cap a 1964, s'intenta una col·laboració amb l'arquitecte Philip Johnson, que crea un espai unitari, amb una secció interessant en el que el terra flota sota una campana lucernari de dimensions monumentals.

Però al pintor allò li sembla d'una escala excessiva respecte a la seva obra i no queda convençut. Només està interessat en una relació abstracta de l'obra pictòrica amb la llum, i amb la relació exclusiva de les peces que ha de pintar entre elles mateixes: com seran, quines mides, com es disposaran respecte als ulls dels espectadors. La resta de l'espai no importa mentre no interfereixi.

Philip Johnson ja ha abandonat la col·laboració, i al final el projecte recau en dos arquitectes desconeguts, amb no gaire sensibilitat, que intentaran respondre als plantejaments del pintor de manera neutre. Però el resultat final és un tant decebedor i, a més, els arquitectes han acabat dotant l'espai interior d'un ambient molt poc místic. Hi ha unes lluminàries artificials i un gran lucernari natural molt inconvenients per a l'obra de Rothko.

Encara doncs, caldrà una última intervenció per a cobrir la lluernia i deixar únicament una entrada de llum indirecta i misteriosa.

The installation, as Rothko prescribed it, was predisposed to elicit these (...) properties, and the scale, format, and pictorial conduct of the pictures that he created to complement the chapel environment were conceived so as to provoke a reconceptualization of the potentialities of painting (...).

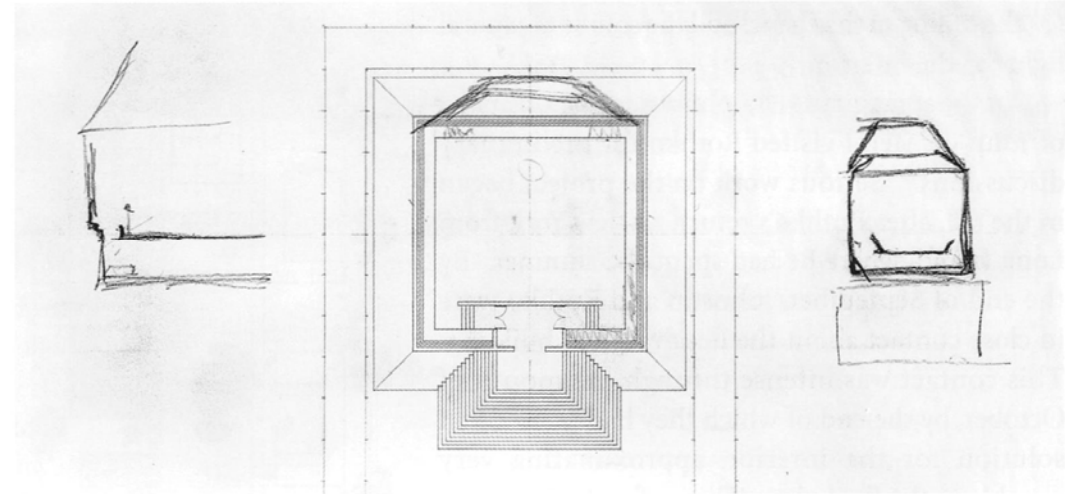
The chapel installation posits the following:

- 1 The conditions of display presented by the installation enforce a set of readings in which relational values are paramount. (...)
- 2 This situation implies a process of continual temporal-spatial deferral and displacement. (...)
- 3 The dilated spatial and temporal scale at which the act of vision is posed results in a radical emphasis on the embodiment of the spectator, who is no longer "only an eye". (...)
- 4 The terms of pictorial action posed by the installation are drastically reduced and essentialized as well as magnified in scale, and balanced strategically at the outer limits of their possibility. (...)

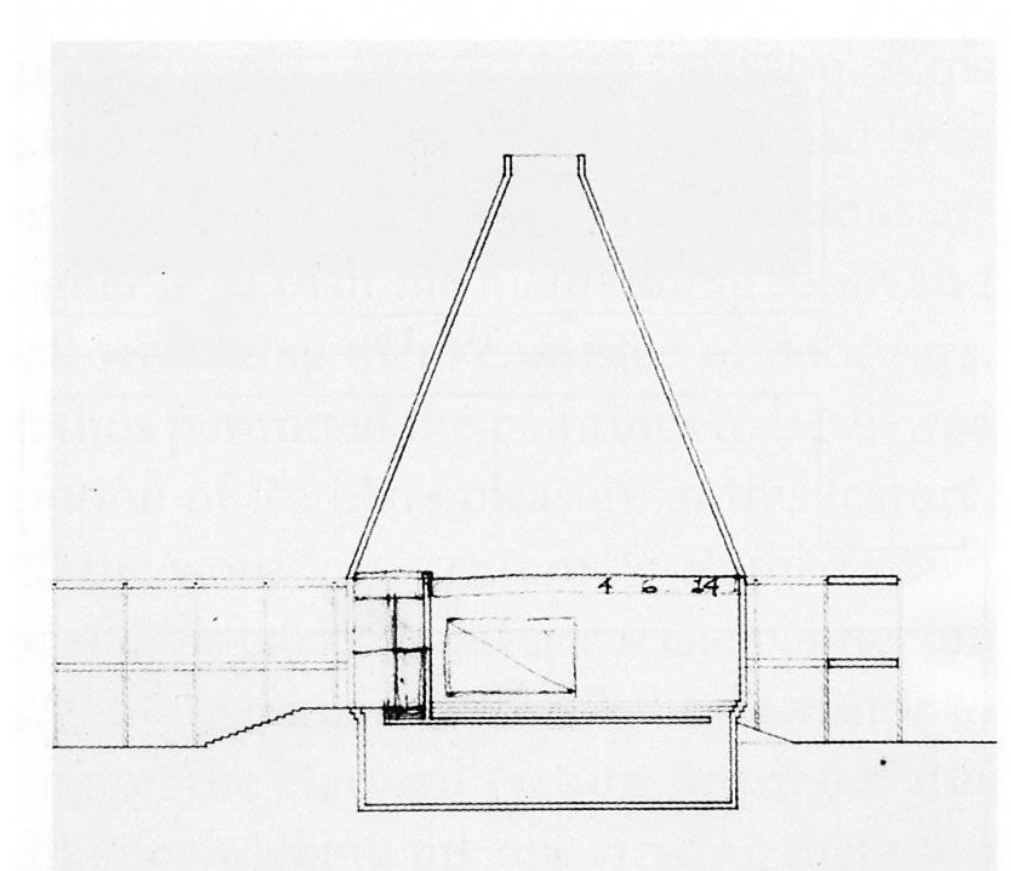
La instal·lació, tal com Rothko va receptar, estava destinada a obtenir aquestes propietats (...), i l'escala, el format, i la realització pictòrica dels quadres que ell va crear per complementar l'entorn de la capella, van ser concebuts amb la finalitat de provocar una reconceptualització de les potencialitats de la pintura (...).

La instal·lació a la capella postula el següent:

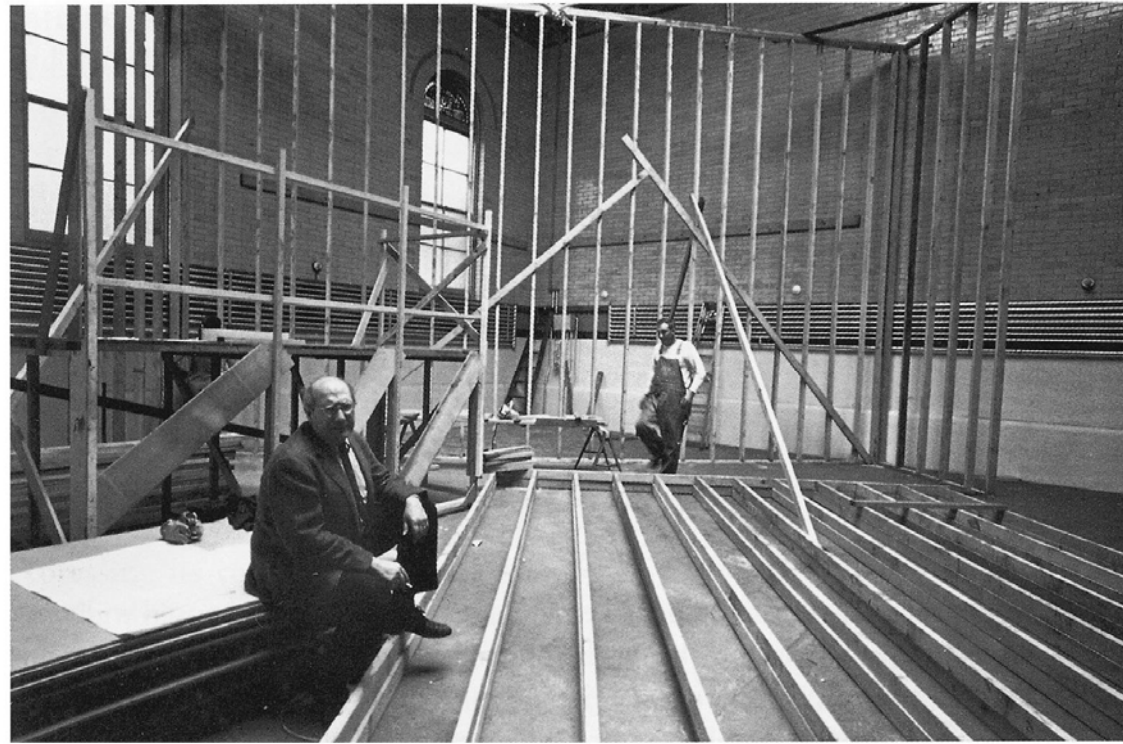
- 1 Les condicions de visualització que presenta la instal·lació reforcen una sèrie de lectures en les que els valors de relacions són de suma importància. (...)
- 2 Aquesta situació implica un procés d'ajornament i desplaçament continu en l'espai i el temps. (...)
- 3 La dilatada escala espacial i temporal a la que s'enfronta l'acte de la vista dona com a resultat un èmfasi radical sobre l'encarnació de l'espectador, que ja no és "només un ull". (...)
- 4 Els termes de l'acció pictòrica que proposa la instal·lació es redueixen i essencialitzen dràsticament, mentre que es magnifiquen d'escala, i s'equilibren estratègicament en els límits exteriors de les seves possibilitats. (...)



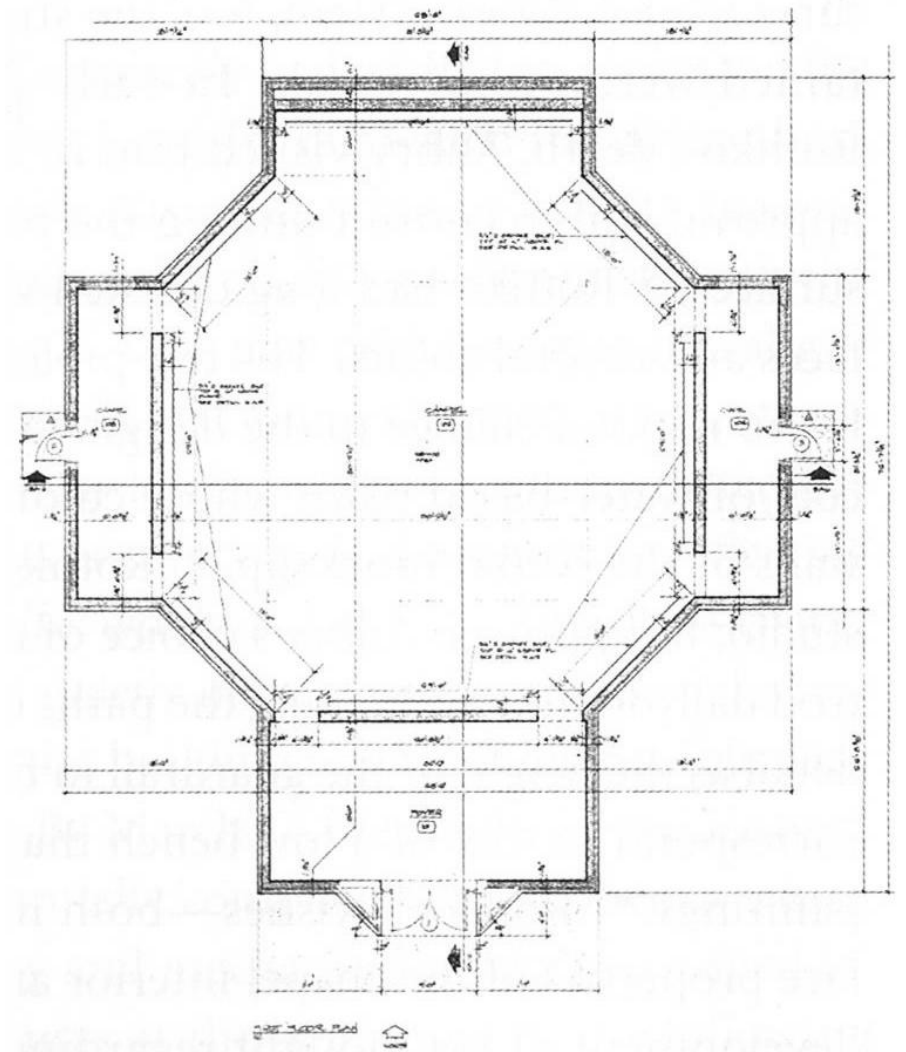
Esbossos de Rothko i planta de Philip Johnson. Abans d'Octubre de 1964.  
NODELMAN, Sheldon. *The Rothko Chapel paintings. Origins, structure, meaning.*



Secció de la Capella. Projecte de Philip Johnson. Octubre de 1964.  
NODELMAN, Sheldon. *The Rothko Chapel paintings. Origins, structure,  
meaning.*



Rothko en el seu estudi de 69th Street, a New York. Maqueta a escala natural de la Capella en construcció. Desembre de 1964. Fotografia: Hans Namuth.  
NODELMAN, Sheldon. *The Rothko Chapel paintings. Origins, structure, meaning.*



Planta de la Capella tal com finalment es va construir.  
Arquitectes Barnstone i Aubry. 1970.  
NODELMAN, Sheldon. *The Rothko Chapel paintings. Origins, structure, meaning.*

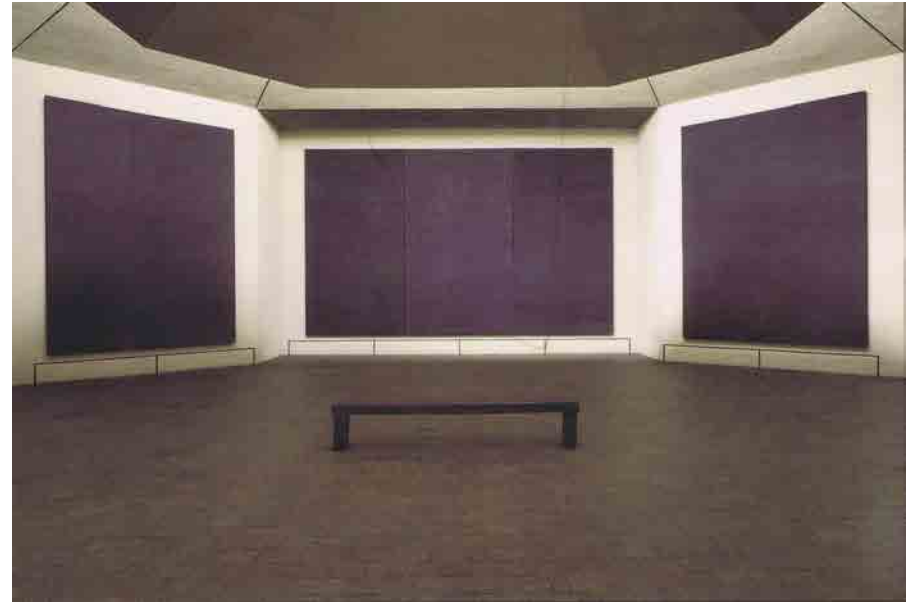




Aspecte de la capella un cop acabada pels arquitectes Barnstone i Aubry.

Aquests donen a l'espai un aspecte vulgar i de massa ben acabat que difícilment pot agradar al pintor. Aquest farà treure les llums vistes i cobrir interiorment el gran lucernari.

NODELMAN, Sheldon. *The Rothko Chapel paintings. Origins, structure, meaning.*



L'aspecte final de la capella, amb el lucernari central cobert interiorment.  
NODELMAN, Sheldon. *The Rothko Chapel paintings. Origins, structure, meaning.*



La visitant -davant dels Rothko- i el vigilant.

2352

L'espai pre arquitectònic en la obra de Tàpies.

Antoni Tàpies:

Un paroxíctic treball sobre les estructures sempre més complexes amb què componia les obres, dividint-les, abarrocant-les, subdividint-les, quasi destruint-les fins a graus extremíssims, de sobte tornaven curiosament a donar a l'obra l'aspecte d'una massa unida, llisa, monocroma, però que ara era una superfície composta de milions d'elements o d'accidents.  
(...)

I fou llavors que vaig anar de descobriment en descobriment, en especial quan un dia tota aquella bullícia quantitativa d'elements va fer un canvi qualitatiu i es va transformar no solament en unes superfícies unides (o llises, com he dit), sinó que es va convertir als meus ulls en uns murs, en unes "tàpies".  
(...)

Estrany destí el del meu nom que em va fer recordar aquell comentari d'un col·lega esotèric, en Salvador Aulèstia, a propòsit de la influència del nostre nom sobre nosaltres mateixos.

De la imatge del mur poden desprendre's gran quantitat de suggestions. Separació, enclaustrament, mur de lamentació, testimoni del pas del temps, superfícies netes, serenes, plàcides, aèries, o d'altres, torturades, velles, decrepites, etc.

274

TÀPIES, Antoni. *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*.  
Barcelona, Ed. Crítica, 1977/1; Ed. Empúries, 1993/2.

23521

La percepció de l'espai: l'interior.

Com es desenvolupaven les converses amb la Barbara Catoir.

La mirada de Tàpies, ben al contrari, sempre es dirigia cap a la part interior, una estança ombrívola, fosca, amb parets de maons de color torrat i sense polir. Una habitació com una galeria plena de quadres i objectes artístics de diversa provenença que prenen cadascun la seva posició determinada, com per exemple una sabata sobredimensional a dalt de tot de la paret, just sota el sostre: el model d'aparador d'un sabater, m'explica, tot dient que no l'ha modificada gens, un objecte com els dels dadaistes.

En cada ocasió, les diferents direccions visuals eren molt suggestives, tant si es produïen de forma conscient com inconscient. Fins que no ens vam conèixer a fons, no vaig arribar a copsar com era de significatiu aquest fet aparentment trivial, de quina manera més directa trobava el seu ressò en les converses, de quina forma tan perfecta encaixa amb la seva visió particular de les coses i també de l'art, amb el seu sentit d'allò que és tancat, hermètic i fosc..

CATOIR, Barbara. *Converses amb Antoni Tàpies*. Barcelona, Polígrafa, 1988.



La Capella laica o Sala de reflexió.

23522

El problema de la grandària.

Quan mirem i intentem gaudir d'un quadre, diguem realista, podem saber bastant fàcilment si està ben realitzat o no. No cal que sigui estrictament realista. S'hi poden superposar traços, gestos del pintor, elements estilístics que constitueixin una experiència estètica global. La viurem com interessant, plena, agradable; o potser no.

En l'obra de Tàpies i, per extensió, de pintors contemporanis seus, per la seva mateixa essència, hi ha elements de judici que desapareixen. No podem detectar si un traç fet per en Tàpies és correcte (és a dir, li ha sortit com ell volia) o a mig gest se li ha torçat l'estri.

Tampoc està clar que el mateix Tàpies ho detectés en les obres que sortien de la seva pròpia mà.

Hi ha un documental en el que es veu a Tàpies traçant unes línies sobre una petita llibreta d'esbossos. Allà el gest és segur i la intenció clara. Però es tracta d'un dibuix preparatori d'una obra sobre una tela molt més gran. Tàpies col·loca el bastidor horitzontal, sobre el terra. No arriba bé a totes les parts de la tela. Agafa un pinzell gruixut i intenta reproduir el gest que ha fet abans amb un carbonet a la llibreta. Està clar que el gest no pot ser el mateix, i efectivament, quedarà bastant diferent.

Balthus:

Hablar de Tàpies es volver a la pintura de Extremo Oriente, a las técnicas de la China milenaria y a lo que me ha aportado: aquello que Shitao llamaría, creo que es el término exacto, la necesidad de la "pincelada única". Es decir, ir hasta la raíz de las cosas de un solo trazo, con la muñeca suelta, que permita acceder con su sencillez a lo innominado, a lo que los pintores chinos aún llaman lo universal.

BALTHUS (Balthasar Klossowski de Rola). *Memorias*. Barcelona, De Bolsillo, 2003.

LABARTHE, André S. (direcció). *Tàpies*. [Enregistrament vídeo]. Paris, Antenne 2 per a RM Arts, 1985, 52'.

El documental descriu el procés de creació d'una obra titulada 'El gran nus', de 1982.

23523

Transposició dels plans vertical i horitzontal.

Sobre el tema del pla horitzontal i el pla vertical en la obra de Tàpies hi ha algunes qüestions. Hi han obres, per exemple, el Díptic de les persianes, que semblen fetes en una posició horitzontal, i després es col·loquen verticals. En aquesta en concret, quan la vaig veure, el primer que vaig pensar és ¿com es deuen aguantar sobre una tela, una cosa fràgil, dos porticons sencers? ¿Es vol sorprendre a l'espectador, com a Rinzen? (Després em referiré a aquesta instal·lació).

Miquel Tàpies:

Penso que hi ha diversos aspectes a tenir en compte. Primer, una qüestió d'ordre pràctic. Les obres de format gran el pare les treballa sempre a terra. Mai les posa ni sobre cavallet, ni sobre una taula. Aquí s'afegeix una altra qüestió, que és el seu sistema de treball. Treballa caminant, camina molt al voltant del llenç o la fusta de suport. Aquest ritme que va adquirint, caminant al voltant, el fa entrar en un estat més febril, de predisposició, i arriba un punt en que "ataca" l'obra. Sempre ajupit. I en certs moments, inclús passar per damunt de l'obra. Quan ha d'arribar al centre i no pot, hi camina per damunt. Això ho he vist. En aquella ocasió s'estava gravant un documental. I de repent, amb gran sorpresa del director del reportatge, del càmera, dels tècnics i meva, es va descalçar, es va arremangar els pantalons i va començar a caminar per damunt de l'obra, provocant accidents.

Le Corbusier:

El sostre, que és un mur horitzontal.

LE CORBUSIER. *Vers une architecture*. 1923.



Transposició de plans. O bé cadires despenjables i utilitzables en cas de presència de públic, segons Teresa Barba.

235231

Ús dels plans horitzontals.

Pla de treball i pla d'observació.

Tàpies utilitza dos plans horitzontals paral·lels: el pla del treball i el de la contemplació. Aquest darrer està elevat uns 2,5 o 3 metres sobre el terra, i serveix exclusivament per anar verificant el resultat de la seva producció. És quelcom d'irrenunciable en els seus llocs de treball.

En realitat li caldria una superfície lliscant com les que fan servir els restauradors de pintures de grans dimensions.

Miquel Tàpies:

Ell, tant a l'estudi de Barcelona com al del Montseny es va fer altells, de manera que pogués veure les coses des de dalt, com si les estès veient amb l'obra en posició vertical. A l'estudi de Campins és més evident, perquè hi ha un altell que recorre tot el llarg de l'espai.

De fet, quan ens ensenya l'obra acabada, al final de l'estiu, diu que pugem a dalt, és la manera de mirar-los.



Estudi del pintor a Campins, amb altell passera.  
*Arxiu de Jaume Freixa.*





Vista des de l'altell passera. L'obra disposada per a la seva contemplació.  
Fotografia: Roser Vilallonga.  
*La Vanguardia, Cultura/s, 2 de Febrer de 2007.*

23524

Rinzen. Adequació a l'espai donat.

El *Rinzen o despertat sobtat* va ser creat per al Pavelló d'Espanya a la Biennal de Venècia de 1993, un al·legat contra la guerra i la violència. Amb aquesta obra Tàpies obté el Lleó d'Or.

Està composta per uns quants elements que es relacionen entre si. Cadires com a persones: el públic, la massa, el personatge anòmal, el castigat per ser diferent, el tribunal, el llit de malaltia o de mort caient, les superfícies marrons, la comunicació oficial, etcètera. Espacialment les relacions semblen precises, i lògiques. Expliquen una història.

Però després l'obra s'instal·larà permanentment en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

El nou emplaçament fa que l'obra es descomposi del tot.

Un espectador casual potser que ni tan compregui que es tracta d'un conjunt. En canvi, se'ns ofereixen noves perspectives. S'utilitza l'espai de forma sorprenent, dramàtica, apareixen relacions de dins a fora, i connexions en vertical.

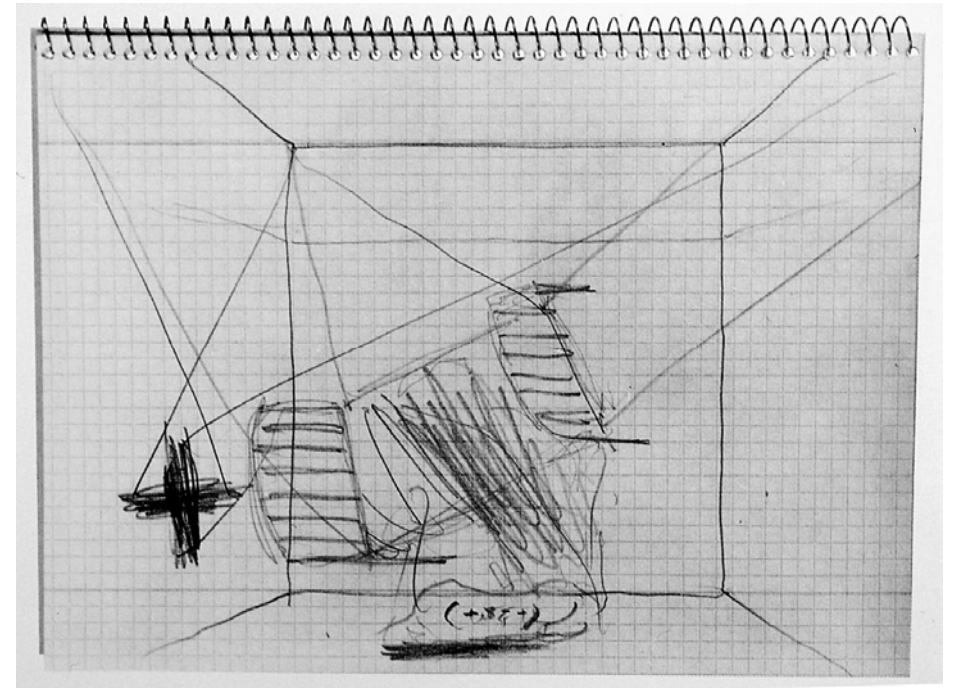
Per qui ja hagi vist l'obra en el seu emplaçament original, aquesta descomposició és summament interessant. Però no deixa de ser una anomalia.

Aquí no hi ha simplement una transposició del pla horitzontal al pla vertical, sinó que la peça sembla com que es pot descompondre per adequar-se al lloc on ha de viure.

Té una capacitat quasi humana o animal d'adaptació al medi. En aquest sentit, és excepcional.

De tota manera, no vaig poder esbrinar si la responsabilitat de la nova disposició va ser del tot de l'autor, o ho van decidir terceres persones, i Tàpies va donar simplement l'aprovació.

(També resulten interessants els esbossos de Tàpies en una llibreta escolar quadriculada. Són un projecte? O què són, en realitat? Tàpies mai explica els seus processos mentals).





Antoni Tàpies. *Rinzen o despertar sobtat*.

Es pot comprovar les diferències que hi ha entre l'esbós anterior, amb una paret de fons de proporcions quadrades i la realitat del lloc on finalment es col·loca l'obra. Biennal de Venècia. 1993



Antoni Tàpies. *Rinzen o despertar sobtat*. Nova disposició al MACBA. 1993.  
La primera conseqüència de la nova disposició és la impossibilitat de fer una fotografia de conjunt. No existeix cap punt de vista des d'on això sigui possible.



Antoni Tàpies. *Rinzen o despertar sobtat*. MACBA. 1993.  
Una part del conjunt dipositada a l'exterior.



Antoni Tàpies. *Rinzen o despertar sobtat*. MACBA. 1993. És possible entendre l'obra com un conjunt? En tot cas, tant si la decisió de disposició ha estat exclusivament del pintor, o bé només ha donat el seu vist-i-plau, cal reconèixer la enorme intuïció de l'artista.

23526

El rastre de la persona en l'espai.

Potser la mateixa aproximació intuïtiva de Tàpies respecte al lloc li podia haver fet preveure com les persones podien arribar a ocupar-lo.

Una sessió de meditació a la Sala de reflexió mostra la coincidència extraordinària entre el *Díptic de la campana* i el/la mestre/a d'aquesta sessió.

O bé la fotografia està buscada especialment, però se'ns ofereix com si fos una casualitat que l'ull de la fotògrafa ha sabut captar de passada?

LOPEZ, María Paz. *El valor del silencio*. La Vanguardia [Barcelona], 4 de Març de 2001, p 48.

296



Sessió de meditació a la Capella laica. Fotografia: Roser Vilallonga.

Com s'habita una casa?

Si una casa és com un laberint, com coincideixen els seus habitants?

Només per un ritu quotidià, o setmanal, en què tothom respecta unes costums o hàbits pre establerts?

O ni tan sols s'ho han preguntat mai, i per tant, han improvisat cada cop que han necessitat trobar-se.

En cases grans, o complicades, o on hi ha hagut presència de servei, ha estat habitual utilitzar algun sistema de comunicació interior.

Quan es tracta de reclamar la presència del servei, un sistema mono direccional, amb polsadors en un lloc i timbres en un altre, és suficient.

Una variant d'aquest sistema és el tub de veu, amb boca en un extrem i orella en l'altre.

Quan la comunicació ha de ser bidireccional, un sistema autònom de telèfons interiors pot ser suficient, però resulta farragós d'utilitzar.

Això va existir a la casa Tàpies, però es va abandonar el seu ús.

La família era extremadament metòdica.

Teresa Barba:

Com sabem on som? Qui, nosaltres?

Molt fàcil. Precisament en aquesta casa és molt fàcil de trobar-te, perquè està organitzada per plantes: les habitacions i els banys estan en aquesta planta de dalt... o estem aquí a la sala, o a dalt de tot a la biblioteca... no sé, jo no m'he perdut mai.

Quan els nens eren petits fèiem la vida a la planta aquesta de dalt, on hi ha les habitacions i un *cuarto* de jugar, i també de vegades al tercer que hi havia el terrat, on jugàvem.

Antoni Tàpies:

Hi ha l'ascensor, que t'orienta molt. Jo sempre el faig servir.



L'elaboració de l'aspecte interior de la casa.

Els Tàpies no es van resignar a organitzar el seu espai vital a partir de les directrius coderchianes.

Coderch va situar dues llars de foc a la biblioteca i a la sala d'estar, i aquest element fix resulta inalterable.

També va col·locar uns quants llums (els anomenats Disa) sobre els replans de les escales.

En canvi, en el menjador, en el seu lloc natural, els Tàpies van decidir col·locar un llum de plàstic repolsat, primer verd i després blanc.

L'ambient interior tampoc no és gaire modificable: els murs d'obra vista es resisteixen a ser pintats, la maqueta és substituïble per una altre de semblant. Les fusteries són totes blanques, i millor deixar-les així.

Els Tàpies han anat adquirint mobiliari divers, uns sillonets de vímet, unes cadires i balancins Thonet, una chaise longue dels Eames.

I han aconseguit que el mobiliari perdurés més enllà del raonable.

300

Allò que realment canvia l'aspecte interior de la casa és la col·lecció d'art privada, que s'escampa per tots els racons, des de la biblioteca fins al vestíbul a nivell de carrer.

Miquel Tàpies:

El meu pare té aquest interès per les coses tradicionals, no dissenyades; no veuràs mai un objecte que sigui excessivament industrial. Les cadires sempre són aquestes de vímet i fusta, o la cadira metàl·lica de jardí. O les cistelles.

Però aquests objectes s'estan perdent, malauradament cada cop costa més trobar-los.



Biblioteca de la casa Tàpies. Un cas *d'horror vacui*. Fotografia: Lluís Casals.  
*Oris 92.*

2411  
Mobiliari.

Teresa Barba:

Els mobles que hi ha són pràcticament els que vam posar a l'inici. La taula del menjador ha canviat. La primera era del meu pare i ens la va deixar. Les cadires sí que són del Thonet. A sobre hi havia un llum de plàstic de color verd que era molt semblant al que hi ha ara. El piano de paret era meu, però no té res a veure amb altres mobles. La butaca dels Eames era nova i fixa't com està, de vella. Els sillonets de vímet els vam trobar en una botiga de mobles, aquí a Gràcia. Era un senyor vellet que les tenia de model, perquè en aquella època això estava de moda. Però aquestes les venia perquè ell es jubilava i plegaven. Tot el mobiliari és més aviat així, trobat, no com una cosa dissenyada. Els decoradors tenen un *sel·lo* cadascun d'ells i això es nota.

Benedetta Tagliabue:

En la biblioteca, esa habitación en doble altura regentada por una chimenea, el espacio entre los objetos ya es muy poco. Antoni comenta que con Teresa deciden con mucha sencillez dónde poner un objeto nuevo: "¿Aquí? ¿aquí?" y finalmente cuando deciden su lugar, allá se queda. "Nosotros disponemos los objetos 'tal com raja'."

TAGLIABUE, Benedetta. *Tres visitas a casa Tàpies... más otra con el libro.* Cultura/s La Vanguardia [Barcelona], 10 desembre 2003, p 22.

302

A partir d'una fotografia de la biblioteca de la casa, el dibuixant Cesc elabora un acudit, on surt el balancí Thonet, el llum i la llar de foc de Coderch, i la paret d'obra vista.

Fa una espècie de sublimació de l'interior coderchià, barrejat amb alguns elements de la casa Tàpies.

(I d'altres interiors coetanis).

Cesc contraposa el detall del balancí amb la excessiva simplicitat dels elements coderchians, inclús els simplifica. I a més, la cara de felicitat de l'àvia al balancí contrasta amb la incomoditat i la tristor en l'expressió de qui la visita.

Miquel Tàpies:

La llar de foc no s'encenia mai.

A sobre de cada replà de l'escala, en Coderch va posar el llum que havia dissenyat.

Els mobles, els meus pares, no els volen canviar ni arreglar, els volen així.

Això era un piano de la meva mare, però no el toca mai.

La idea originària de Coderch pels terres era fer-los de fusta a dintre i a fora, fusta de vaixell, però no van poder perquè el manteniment era molt car.

El peu de fusta que surt en una fotografia era de la botiga d'un callista, dels reclams que posaven al carrer.



Piano de fusta d'arrels de Teresa Barba i altres objectes.  
Fotografia: Caterina Barjau.  
*El País Semanal, 14 de Juny de 2013.*



Anunci de botiga de callista. Fotografia: Enrique Puigdengolas.  
*Hogares Modernos, 2.*



CESC. Humor y arquitectura.  
Inspirat vagament en la biblioteca de la casa Tàpies.  
*Hogares Modernos, 2.*

2412

La col·lecció privada d'art de Tàpies.

Tàpies, l'any 1999, decideix tirar endavant el projecte d'editar el llibre *L'art i els seus llocs*, on fa un repàs dels criteris amb que ha anat construint la seva col·lecció d'art privada, però sobretot, adjunta una fotografia impecable de cadascuna de les peces que la constitueixen. El conjunt és del tot variat, no té unitat temporal ni espacial, inclou exemples d'art popular al costat de obres contemporànies d'autor. Recorre totes les belles arts i les arts pràctiques: pintura, escultura, gravat, impressió, objectes pràctics, objectes simbòlics, cinematografia, cartells, llibres, vestits. L'únic lligam és la sensibilitat de Tàpies envers objectes ben diversos, la seva selecció.

Respecte a altres antologies semblants, aquesta ofereix la diferència que s'ha fet a partir de la meua pròpia evolució artística; és a dir, des de la necessitat d'explicar-me a mi mateix la meua problemàtica personal al llarg de més de cinquanta anys de treball quotidià.

Tàpies no contextualitza, en les fotografies, quasi cap obra. Totes estan retallades contra un fons negre. No podem saber on són. Només una gran peça escultòrica d'Anthony Caro apareix en el porxo de Campins. Reconeixem algunes peces en altres fotografies. Són poques.

El llibre té una unitat estranya, fascinant, com el món figuratiu del pintor.

TÀPIES, Antoni. *El arte y sus lugares*. Madrid, Siruela, 1999.



Composició d'objectes de la col·lecció d'art de Tàpies, col·locats sobre radiador i prestatge. Fotografia: Enrique Puigdengolas. *Hogares Modernos, 2*.

Barbara Catoir:

Tant la casa de Tàpies al carrer de Saragossa com la masia que té a Campins, al Montseny, són plenes d'objectes de la més diversa procedència: escultures diminutes provinents de cultures estranyes, fetitxes, exvots, atuells, (...), fins i tot objectes de màgia i il·lusionisme. Es troben als prestatges, damunt les calaixeres o penjant del sostre o de la paret, com ara l'enorme sabata, un drap nuat, un estel japonès de paper o un ventall. Igualment, allò que, a l'estudi, l'envolta d'una manera immediata fa l'efecte d'una natura morta: amb un vell sedàs de farina, les cadires, draps, eines, pots de pintura, els amuntegaments de pols de marbre o les plantofes.

(...)

Com en Tàpies, això s'esdevé, entre d'altres factors, gràcies a l'aïllament i la disposició sobre un fons fosc indefinit. En aquesta renúncia al luxe i l'abundor, la varietat i la sensualitat, hi ha la marca decisiva de la mística espanyola, com avui la trobem a les obres de Tàpies.

(...)

És igualment significatiu que, en aquelles natures mortes dels segles XVI i XVII, tan sorprenentment diferents de les opulentes representacions flamenques, ja hi podem endevinar allò que avui també correspon a "l'art pobra" de Tàpies. La negació de l'objecte com a mercaderia. No pot ser lligat a un valor material. No hi ha un exhibicionisme de les coses. Més aviat són traslladades a un estat misteriós, i així allunyades de l'ús.

(...)

La resposta de Tàpies a les preguntes referides al refús del color i a la seva visió de l'objecte s'atansa molt a aquesta descripció. Amb la seva representació, vol penetrar l'aparença superficial, i per a això no cal el color, sinó la foscor, una foscor que, pels místics, significa llum, així com el fi, l'absolut, el motiu de tota existència, equival al mateix temps al buit més perfecte.

(...)

Els materials i objectes que Tàpies treballa en el seu art no són mai nous ni elegants, són pobres. El seu art "pobre" representa una defensa d'allò que no té valor dins el nostre món de l'abundància de productes. Per això es diferencia bàsicament de "l'arte povera" dels italians, que apunta a una poesia de l'atractiu superficial que sorgeix pel contrast de materials bruts pobres i de productes industrials d'acabat impecable. "L'arte povera" es dirigeix als sentits òptics i tàctils; "l'art pobra" de Tàpies, en canvi, nega aquestes qualitats sensuais de la superfície. Per això, se'n desprèn molta més duresa i severitat, així com renúncia i humilitat.

CATOIR, Barbara. *Converses amb Antoni Tàpies*. Barcelona, Polígrafa, 1988.



Eduardo Chillida. *Homenaje a la mar*. 1979.  
La peça està situada en el distribuïdor de la planta de dormitoris de la casa  
Fotografia: Martí Gasull.  
*Tàpies, Antoni. L'art i els seus llocs.*





Lucio Fontana. Peça de la sèrie *59/60*. 1959.  
Fotografia: Martí Gasull.  
*Tàpies, Antoni. L'art i els seus llocs.*



Antoni Tàpies:  
Aquesta peça era una prova que va sortir malament. Li vàrem dir al Lucio  
Fontana que si l'anava a llançar, nosaltres ens la quedaríem.  
I així ho vàrem fer.  
Fotografia: Enrique Puigdengolas.  
*Hogares Modernos, 2.*

## La manera de vida burgesa.

(i la manera de vida de l'artista).

Pot algú portar una vida burgesa, familiar, metòdica, estacional, amb les comoditats necessàries, i un *status quo* important; i al mateix temps tenir una existència interior arrauxada, apassionada, de moments d'inspiració febril o de calma extrema? És compatible?

Cirici Pellicer, explicant com vivia l'artista Moisés Villèlia cap a 1957, fa una descripció que podríem estendre fàcilment a altres artistes:

Moisés era el típico rechazado de la sociedad. Vivía en un humilde cuarto trasero de una azotea, sin agua ni cocina, iluminándose con un hilo empalmado en la luz de la escalera. Dormían en una cama sin sábanas y hacían su comida en un fogón de tierra portátil, que ahumaba techo y paredes. Los niños de la calle les tomaban por gitanos y les echaban piedras.

Acabava de casar-se amb Magda Bolumar, una espècie de doble seu femení, i vivien de prestat en unes golfes, a Mataró.

Francis Bacon va tenir el seu taller des de 1961 fins a la seva mort (durant més de trenta anys) al número 7 de Reece Mews, a Londres.

"Aquí, en aquest caos, em sento com a casa. El caos em suggereix idees. I bé, simplement, m'agrada viure en el caos". Una petita habitació en el segon pis d'unes antigues cotxeres, a South Kensington, el seu barri favorit, on només els seus íntims hi tenien accés. Part d'un espai de 40 m<sup>2</sup>, on el caos era absolut.

En canvi, Joan Brossa, sobre el taller de Joan Miró a Barcelona:

Em va fer un gran efecte veure en Miró en el seu propi ambient. (...) El taller era una gran habitació. Tot l'utilatge era net i ordenat, com si fos un quiròfan. Una vegada, en Prats va voler demostrar-nos fins a quin punt era meticulós i va capgirar un dels molts pinzells que tenia arreglats a la perfecció; poc després, Miró, en passar pel davant, se n'adonà i instintivament el posà bé. Tot era ple de quadres, girats d'esquena; a mesura que ens els anava ensenyant un per un, els deixava de cara i finalment van quedar tots a la vista com una gran exposició.

OGDEN, Perry; EDWARDS, John. *7 Reece Mews Francis Bacon's Studio*. London, Thames & Hudson, 2001.

PERMANYER, Lluís. *Brossa x Brossa. Records*. Barcelona, Eds. La Campana, 1999.

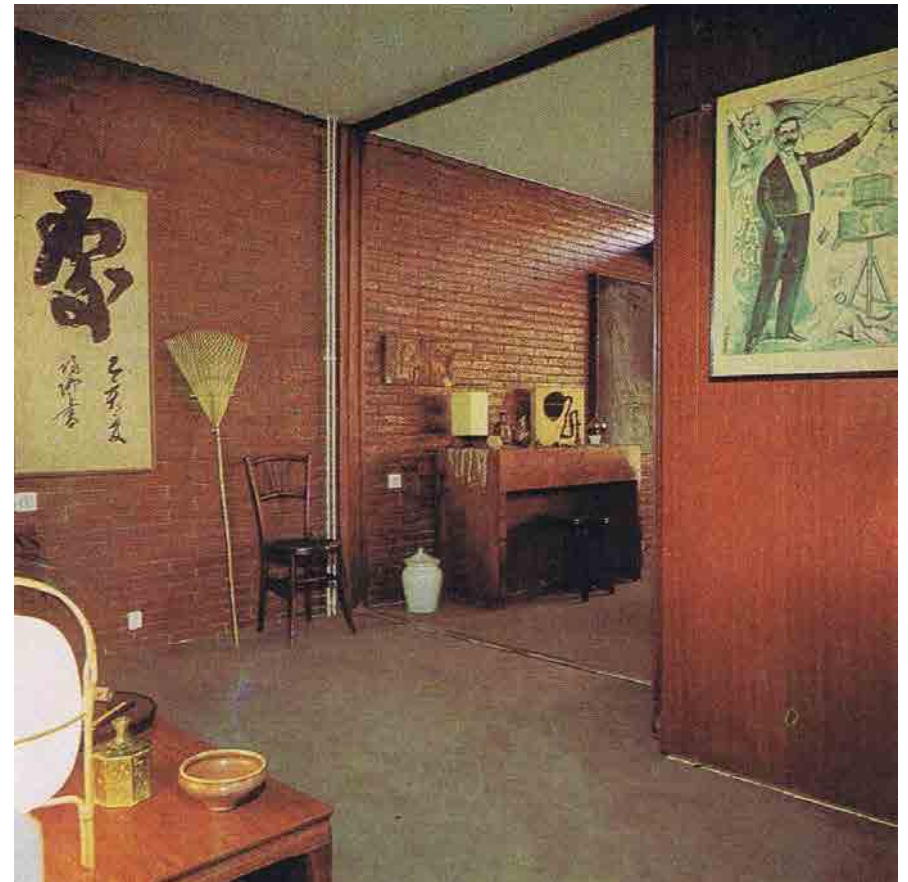


Sala d'estar de la casa Tàpies.  
Podríem sospitar qui són els habitants i a què es dediquen?  
Fotografia: Enrike Puigdemongas.  
*Hogares Modernos, 2.*

## La intimitat aplicada a la vida quotidiana.

La intimitat és un sentiment de la modernitat que neix alhora que altres com la família i la infantesa, per això la mateixa arquitectura no introdueix elements com els passadissos (distribuïdors i altres garants de la intimitat) fins ben entrada l'era moderna. La noció de la privacitat es va forjar al llarg del segle XIX en la societat anglosaxona i en el marc d'aquesta cultura burgesa que entronitza el jo com a nou subjecte de la civilització.

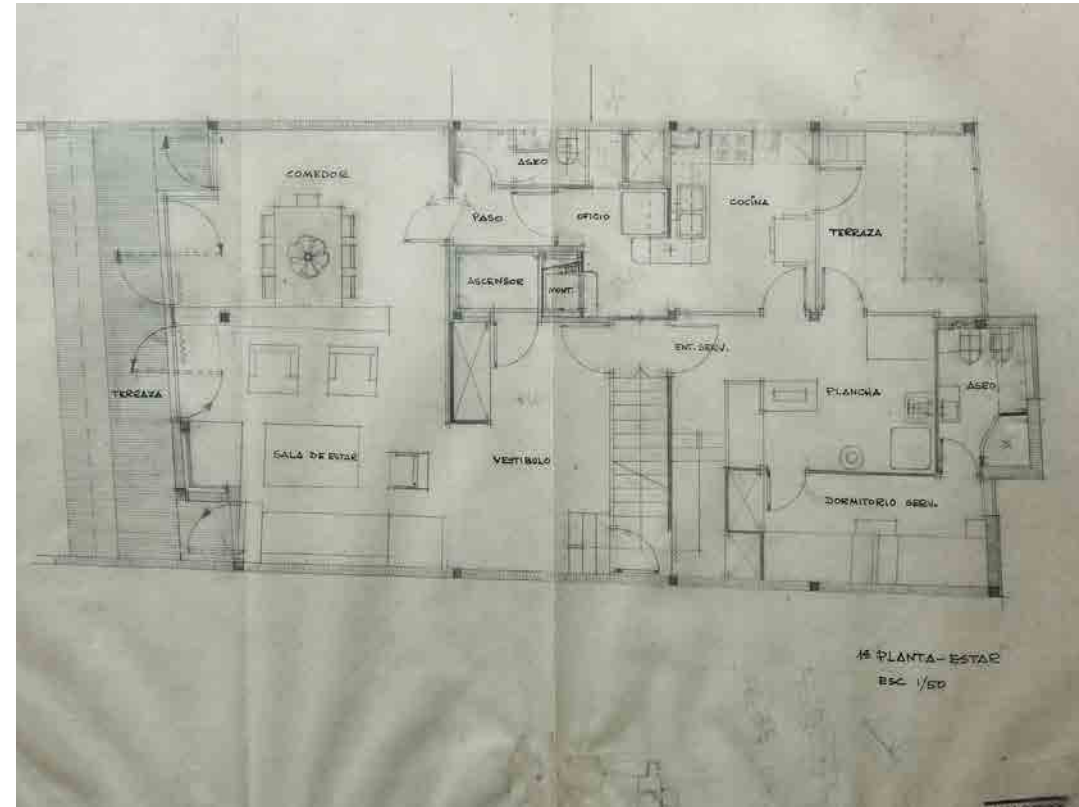
UBIETO, José R. *El jo a cel obert*. 2014.



Casa Tàpies. Arribada al vestíbul de la primera planta des de la planta baixa. Les visuals cap a la sala d'estar tallades. Entra un raig de llum natural misteriós per la cantonada i banya la paret mitgera per sobre del piano de Teresa.

Fotografia: Enrique Puigdemgolas.

*Hogares Modernos, 2.*



Casa Tàpies. Planta primera. Versió no final, amb la casa separada del taller.  
 Armari guarda-roba talla les vistes cap a la sala des del vestibul, tant des de  
 l'escala com des de l'ascensor.

En canvi, des del vestíbul es passa a un replà mirador que permet controlar  
 visualment tota la zona de servei.

També hi ha una sèrie de filtres entre l'office i el menjador.

*Arxiu Coderch.*

La conversa amb Miquel Tàpies va tenir lloc en el seu despatx com a Director, aleshores, de la Fundació. El despatx era solemne, amb un volum interior enorme i els paraments recoberts de fusta fosca. No era un lloc agradable per treballar. No semblava que en Tàpies fill hagués pres cap mesura per fer aquell espai més habitable, sinó que simplement el deuria reservar per rebre visites. Va donar tota mena d'explicacions sobre la vida a la casa Tàpies.

Miquel Tàpies:

L'encàrrec és de 1960, el mateix any que jo vaig néixer, i vam anar a viure allà el 1963. Les meves primeres impressions, de molt petit, tenen a veure sobre tot amb les olors, tornant dels estius de tres mesos. El meu pare treballava a l'estudi de Campins. Marxàvem d'aquí abans de Sant Joan i tornàvem per la Mercè. I havia aquella olor, a l'entrar a la casa del carrer Saragossa.

(...)

Bastant aviat em vaig adonar que aquella casa era peculiar, que no era com les dels altres nens. Sobre tot pel tercer pis, que aleshores era un espai obert, on estenien la roba, ens van posar una cistella de bàsquet i hi jugàvem molt. Els altres nens no tenien això a casa seva.

A la segona planta es feia molta vida familiar. Allà hi havia el *cuarto* de jugar, que donava a la part de darrera. Ara és el dormitori de la mare. En quant a les habitacions que donaven al carrer, al començament una l'ocupàvem els dos nois i l'altre la meva germana.

Però jo feia molta vida també a l'office, al costat de la cuina, on hi ha una taula de marbre. Al costat hi havia el planxador, que estava previst com habitació de servei, però mai va funcionar així. A vivien els porters. I també havia una noia que ens ajudava, però anava i venia. Perquè en aquella època els pares viatjaven moltíssim, i era imprescindible tenir a algú que ens cuidés.

(...)

No hi havien zones prohibides pels nens. Mai em van dir: Aquí no hi pots anar. Més aviat hi havia un respecte tàcit per certes zones: l'estudi, a la biblioteca de dalt hi pujàvem poc.

(...)

De televisor, a la casa, només n'hi ha un, en una de les habitacions dels fills (mirant al carrer Saragossa, la de l'esquerra). Durant molts anys no vàrem tenir cap. Justament això ens feia estranys respecte als altres companys de classe, que sempre parlaven del que havien vist.

Respecte a la col·lecció de pel·lícules del pare, és famosa dins de la mitologia familiar la història de que estaven mirant una pel·lícula de l'Eisenstein, quan va trucar la policia a la porta. El meu pare va començar a comprar pel·lícules de 8 mm de cinema mut, des de Chaplin a Murnau, Griffith, tots els clàssics. I era tot un ritual. Va haver-hi una època en la que fins i tot va comprar una càmera de filmar de 8 mm, però la feia servir més el meu germà.

(...)

No som una família especialment gran: el meu germà només té una filla, jo en tinc dos, però estic separat, i la meva germana és soltera; els dinars familiars no són gens sistemàtics i no dinem mai al menjador, sinó a la taula de marbre gran que hi ha a la cuina.

No feien mai festes nombroses, però ja fa uns quants anys, es feien uns sopars els dijous al vespre, amb els amics més íntims, unes deu persones, que seien com podien per tot arreu. I després feien cine: en Brossa fumant puros i bevent *Chartreuse*, el meu pare passant pel·lícules.

(...)

No creguis que el meu pare ha renunciat a escoltar música, a la biblioteca té el seu equip de música. Té, és clar, limitacions per la seva sordesa. Sent el so distorsionat.

De tota manera, la casa sempre ha sigut bastant silenciosa. Ens van educar amb aquesta característica implícita.

(...)

De petits no vàrem tenir mai animals. La gata és història recent. Era molt salvatge, la van trobar al bosc de petita. I es movia molt sigilosament per tot arreu, pujava i baixava escales. Tenia racons preferits, al costat d'un radiador a l'habitació de la taula de marbre. I efectivament, també destrossava la moqueta.

(...)

Per comunicar-nos, o per saber on érem, en Coderch va instal·lar un telèfon interior, que connectava l'estudi, la porteria, la cuina, el dormitori dels pares i la biblioteca. Ara no funcionen, però els aparells encara hi són. Era el sistema d'avisar-nos. Però no recordo que ens perdéssim per la casa. Hi havia molta privacitat, òbviament. Anàvem al tercer pis a jugar, i no ens assabentàvem de res.

A més, érem i continuem sent una família molt metòdica. El meu pare treballava els matins, i a les tardes sempre estava amb visites, o al seu despatx de la biblioteca. Quan no estaven de viatge.

(...)

330 (El cas de Tàpies sembla una mica atípic, en el sentit que ha reconciliat molt bé la vida familiar i la feina com artista).

En general no hi ha hagut problemes, i no crec que les característiques de la casa hagin limitat o posat traves a una vida familiar normal. El pare treballava, treballava moltíssim, i dels nois s'ocupava bàsicament la mare, o la Julia, la noia que l'ajudava.

Cap a mitjans dels anys 70 van tancar la tercera planta per a poder fer feines d'oficina i administració. Primer vàrem habilitar un magatzem per obra gràfica, llibres, catàlegs; que és el que torna a ser ara.

(...)

La mare feia bastant vida de barri, perquè va néixer allà. I jo, ara que he tornat a la casa del carrer Saragossa, faig més vida de barri. Conec a tothom. Però quan érem nens no en fèiem massa. Estudiàvem a l'Escola Suïssa, que està molt a prop de casa.

(...)

T'explicaré un secret: en l'altra banda d'aquest pis, on també hi ha persianes, els nens desmuntàvem les pinces d'estendre la roba, posàvem les lames amb la inclinació adient, i començàvem a disparar cap al carrer. Les persianes tenien una doble utilitat: aïllaven de fora i servien com a base dels projectils... També podies escriure i dir bestieses, però no et veien, la gent mirava cap a dalt, però no sabia d'on venien les veus.

També, en el creuament de Guillem Tell i Saragossa, per alguna raó, quasi cada dia hi havia topades de cotxes, no respectaven els *ceda el paso*, i havia unes castanyes impressionants, i a mi em feia molta enveja que tots els veïns podien sortir al balcó a mirar, però nosaltres no.

(...)

Al començament les lames eren de fusta, i al cap de pocs anys es van començar a bombar, no funcionaven els mecanismes... es van haver de canviar totes.

I les claraboies també es van canviar, al començament eren piramidals, i després, d'acord amb en Coderch i degut a moltes goteres, es van posar d'un altre tipus de plàstic i arrodonides.

(...)

Vaig viure a la casa fins a l'any 1984, quan em vaig casar.

(L'any coincideix amb la data de la mort de l'arquitecte).





Miquel Tàpies, amb l'aspecte ben canviat. Fotografia: Caterina Barjau.  
*El País Semanal, 14 de Juny de 2013.*

## Projecte(s) de la casa Tàpies.

Coderch explica que l'any 1960 està sense feina, després de la desfeta del projecte de Torre Valentina, i de les despeses que ha tingut i no pot recuperar, perquè no cobra el projecte.

Agraeix enormement l'encàrrec que li arriba a través de Santos Torroella per a l'habitatge i estudi de la família Tàpies. En altre lloc hem transcrit l'acord que obté amb Tàpies. Aquest li pagarà una mena de sou de 25.000 pessetes de l'època mentre duri el projecte de la casa. Coderch no especifica si aquest sou es perllongarà durant la construcció. Si és així, dura més de dos anys, des de febrer de 1961 fins a setembre de 1963. Hi ha dos rebuts d'aquestes dates en l'Arxiu, però són per quantitats menors: un de 20.093 pessetes i un altre de 15.272 pessetes. També hi ha un rebut d'honoraris de Jesús Sanz per la quantitat de 12.056 pessetes. És possible que altres rebuts s'hagin extraviat.

En altre ordre de coses, la quantitat de feina que li dedica l'arquitecte, desocupat, no sembla excessiva. No hi ha constància de es facin maquetes ni perspectiva alguna per intentar explicar als clients com seria la casa que es construiria.

(És cert que això no era habitual en Coderch).

D'altre banda, resulta obvi que el resultat és excel·lent, però necessita d'un acte de fe notable per part dels clients.

D'altre banda hi ha el tema del taller del pintor, que si bé no és del tot nou per Coderch, no ho ha treballat pràcticament gens abans.

En Víctor Rahola, que ha explicat la casa Tàpies en diverses ocasions, interpreta el projecte com un conjunt de tres habitatges independents. Jo diria que això no és del tot cert, perquè la zona de servei de la primera planta no és independent de la resta de la casa, o sinó la casa "principal" no disposaria de cuina ni d'altres serveis.

Prefereixo, tal com he dit abans, interpretar el projecte global com el d'una casa entre mitgeres per a una família, al que s'han afegit dos peces especials, taller i biblioteca, ambdues espais a doble altura interior, i separades de la casa per sengles coixins d'aire per remarcar la seva independència funcional i espacial.

José Antonio Coderch:

Fijese: el año sesenta me quedé sin nada, sin un encargo ni ninguna obra en curso. Y le aseguro que esto es difícil, en un despacho de arquitecto, donde siempre hay algo en realización. ¡Nada! Cuando volví a tener una obra, hasta trabajaba por las noches para quedar bien. Caí en una depresión nerviosa.

PORCEL, Baltasar. *Los encuentros*. Barcelona, Ed. Destino, 1969.

No és freqüent que quan es publica o analitza un projecte, es parli del seu cost econòmic, del pressupost i de les desviacions econòmiques. Però això forma part ineludible de la feina de l'arquitecte.

El dia 1 de gener de 1957, només tres anys abans de l'encàrrec de la casa a Coderch, Tàpies no té un cèntim. El seu primer fill, Antoni, ha nascut tot just fa un any. I explica:

Potser contribuïa a aquella tristor pel meu fill el fet de la gran inseguretat econòmica que encara patíem.

De tant en tant rebíem algun diner de Nova York i de París, però tot era molt irregular (...).

La realitat era encara molt dura i, per exemple, mai no oblidaré l'angoixa que vaig sofrir la vegada que vaig aventurar-me a treure fins l'últim cèntim del banc per poder festejar el primer aniversari del Toni, que coincideix amb cap d'any, confiant que el dia 2 potser rebria un xec de París que feia dies que esperàvem.

(...)

En el breu termini de tres anys la seva situació econòmica es capgira completament. Pot comprar una masia al poble de Campins, al Montseny. I encarregar la seva casa familiar a Barcelona.

El 22 de febrer de 1961, signa -per ordre- el full d'encàrrec de la seva casa del carrer de Saragossa, amb un pressupost de 1.004.665 pessetes.

A més, Antoni Tàpies haurà de compensar als germans de Teresa Barba per la seva part indivisa de la propietat del solar.

José Antonio Coderch fa uns càlculs i arriba a una conclusió aproximada, després de comparar el valor del solar amb altres solars propers, de característiques semblants, per la zona.

(Veure les imatges. En Felipe Barba, agent de la propietat immobiliària li porta a Coderch alguns solars similars. No té cap relació familiar amb la Teresa Barba).

Considera un valor del pam quadrat entre 70 i 90 pessetes.

En alguns dels solars que compara, aquest valor puja fins a les 115 pessetes per pam quadrat.

No es coneix la quantitat exacta que es va abonar als germans, però el valor arrodonit del solar (i una construcció d'una planta que hi ha) s'estima en unes 800.000 pessetes.

El dia 1 de febrer de 1962, el pare de Teresa, Miquel A. Barba, que és contractista d'obres, elabora un pressupost orientatiu que és més raonable respecte al cost real de la construcció.

Puja a 4.189.782 pessetes.

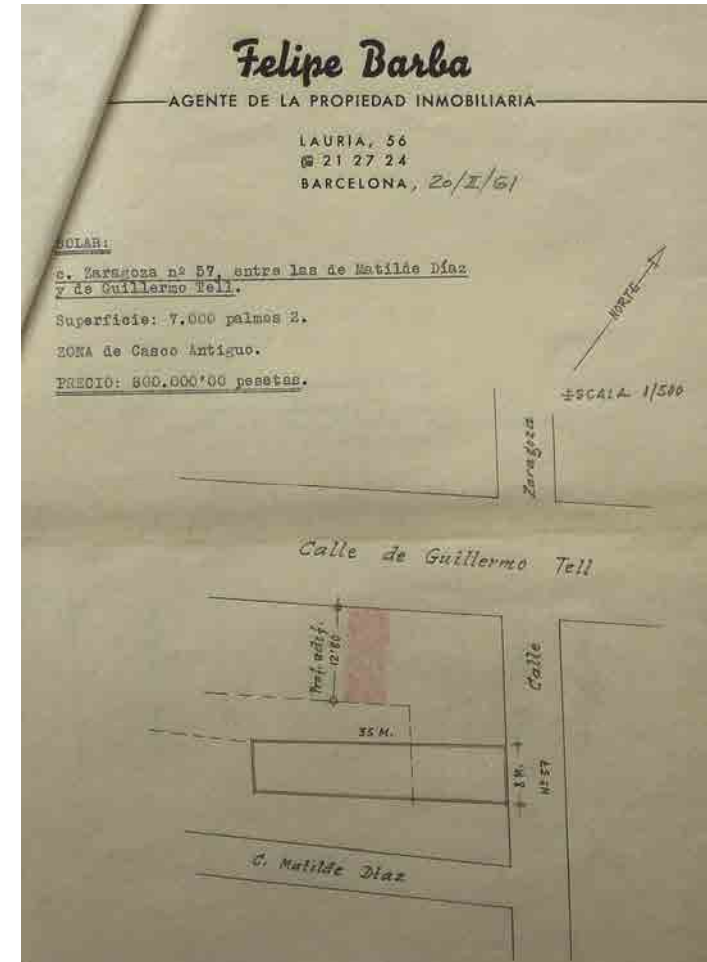
Antoni Tàpies:

Els primers estalvis ens van permetre de pensar a instal·lar-nos d'acord amb les noves necessitats que se'ns presentaven. Ens van permetre sobretot de realitzar un somni que amb la Teresa teníem de feia molt de temps: el de comprar-nos una casa al Montseny, per poder-nos-hi retirar de tant en tant, fugint de la dispersió de la ciutat. Vam descobrir una masia a Campins que ens va semblar l'ideal que desitjàvem, tant per la seva immillorable situació com per la bellesa senzilla de les seves línies i la nissaga de les seves pedres.

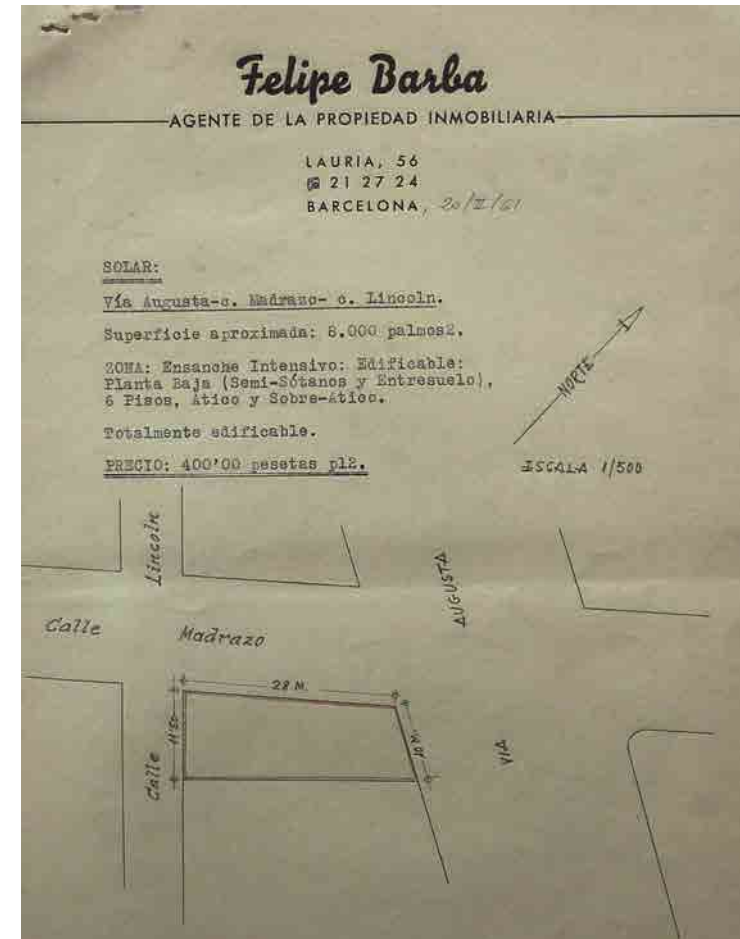
A Barcelona també ens vam trobar, amb el nou naixement, davant el problema de l'habitatge i sobretot del meu taller. El piset de noucasats, ara amb tres criatures, s'havia fet impossible. Jo ja feia temps, d'ençà que el meu pare havia mort, que havia instal·lat l'estudi en unes habitacions, primer en un pis que em van prestar els oncles de la Teresa al carrer de Saragossa, i després a casa la meva mare, però tot estret i ple d'inconvenients. El desordre i la falta d'espai, tant en un lloc com en l'altre, no podia resistir-se ja més. Eren catorze o quinze anys de treballar en habitacions petites, amb mala llum, i la il·lusió d'aconseguir un taller "de veritat" es feia ja imperiosa.

(...)

TÀPIES, Antoni: *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*.  
Barcelona, Fundació Antoni Tàpies/ Empúries, 1977/1, 1993/2.



Valoració del solar de la casa del carrer Saragossa i de parcel·les equivalents.  
Arxiu Coderch.



2511

Edificabilitat de la parcel·la.

La parcel·la del carrer de Saragossa 57 té forma trapezoïdal, aproximadament un rectangle allargat.

El costat curt de façana a carrer té una mida de 7,92 m.

El costat curt de fons de parcel·la mesura 6,66 m.

Els costats llargs mesuren 34,60 m (a sud est) i 33,58 m (a nord oest).

La profunditat edificable és de 12,80 m.

L'altura edificable era de 15,25 m. Planta baixa, tres pisos, àtic i sobreàtic.

La planta baixa, amb una altura màxima de 5,50 m. es podia desdoblar en baixa i entresol.

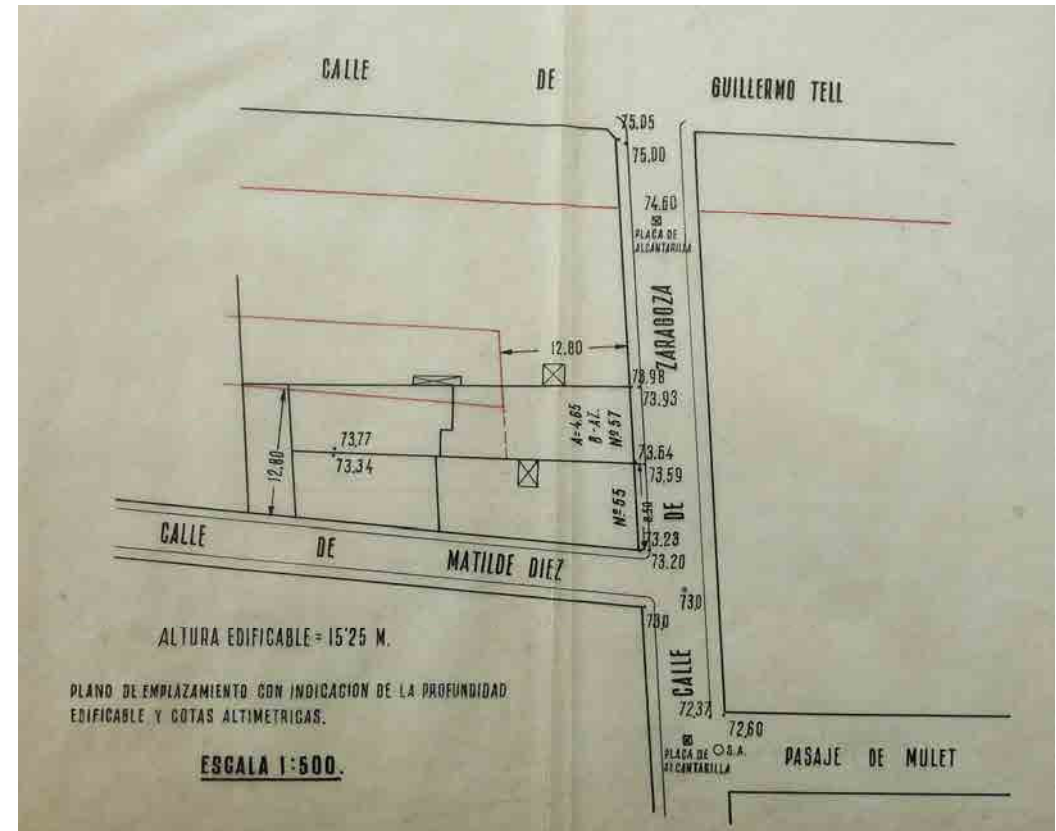
Es podien edificar voladissos o balcons de 0,80 m en la meitat de l'amplada de la façana.

La quasi totalitat de la parcel·la es troba dins de la profunditat edificable de 12,80 m; també en la part que dona al carrer perpendicular a Saragossa, que és Matilde Diaz. Però l'anomenat *retorn* no està permès, i la profunditat edificable es compta des de la façana a carrer.

En el moment de la sol·licitud de la llicència d'obres, eren d'aplicació les *Ordenanzas Municipales de Edificación de Barcelona*, aprovades el gener de 1958.

El topògraf va ser José Ramoneda.

342



Casa Tàpies.

Plànol d'emplaçament amb indicació de profunditat edificable i cotes.

Arxiu Coderch.

2512

Màxim aprofitament segons ordenances.

El projecte aprofita la totalitat de la superfície edificable segons les Ordenances d'Edificació de 1953. [Veure 2511].

La tercera planta, buida en l'inici, es pot entendre com una reserva edificada d'espai, per si les ordenances futures impedissin edificar a tanta altura. (Com després efectivament ha succeït).

La volumetria que genera Coderch compleix estrictament amb les ordenances de una forma molt elegant i hàbil.

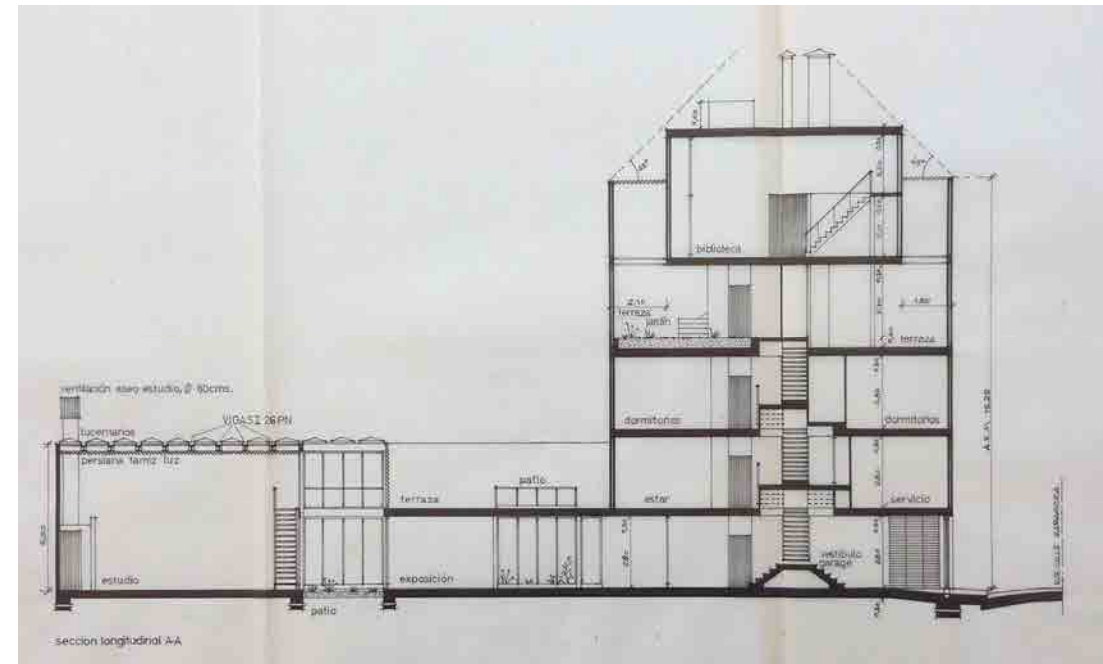
La crítica arquitectònica no sol tenir en compte totes aquestes limitacions, però precisament això mostra la bondat de la feina del projectista.

La superfície de la parcel·la és de 230,35 m<sup>2</sup>.

La superfície construïda en planta baixa és la mateixa. En planta primera és de 125,75 m<sup>2</sup>. En planta segona és de 95,98 m<sup>2</sup>. En planta tercera és de 61,15 m<sup>2</sup>. En planta àtic és de 64,12 m<sup>2</sup>.

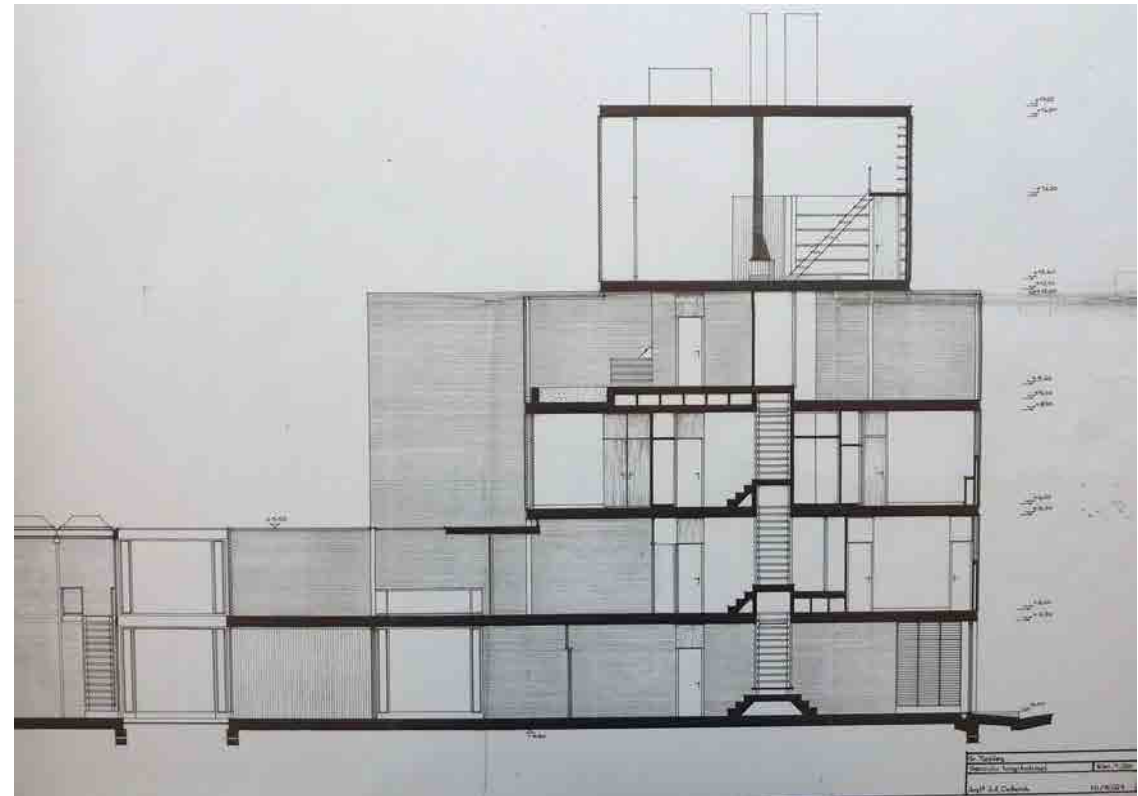
En total, afegint el soterrani, és de 628,55 m<sup>2</sup>.

344



Casa Tàpies. Secció longitudinal simplificada, amb alguns detalls no incorporats o diferents de la versió final: estudi, estar amb terrassa no coberta, tercera planta amb entrades altes de llum, etcètera. Incorpora les dades d'altura reguladora màxima i edificabilitat.

*Arxiu Coderch.*



Casa Tàpies. Versió definitiva de la mateixa secció, incorporant solucions de disseny clares i elegants, millorant els aspectes citats en la imatge anterior.  
*Arxiu Coderch.*



Com aborda Coderch el tema de l'estudi d'un artista.

Així com en la part de l'habitatge Coderch no mostra cap mena de dubte, està del tot convençut del que fa, i organitza les tres primeres plantes amb un mestratge incomparable; en canvi, el tema de l'estudi presenta més dubtes.

La versió que veiem aquí, tot i estar elaborada, no convenç a Tàpies. En l'espai trobem un artefacte que incorpora, després d'un pati obert, un gran finestral obert a nord-est, una escala sortint que puja acompanyada per la vista al pati i porta a un altell mirador generós, i un *burladero* que permet amagar darrera una petita cambra de bany. I planteja com a magatzem d'obra una planta subterrània que té una gran trapa al terra per poder pujar i baixar les pintures. Però això no satisfà al pintor, que deu pensar en possibles humitats en el soterrani, i en les incomoditats de moure peces en vertical, i proposa ocupar la totalitat de la planta baixa, també com a magatzem.

Un altre aspecte poc elaborat és el lucernari, que té una forma triangular i inclinada, indefinida i incoherent entre la projecció en planta i la secció.

Coderch improvisa uns esbossos, probablement davant de Tàpies, que volen transformar un alçat -ben dibuixat- en perspectiva -mal dibuixada-. Aquesta proposta, doncs, s'abandonarà.

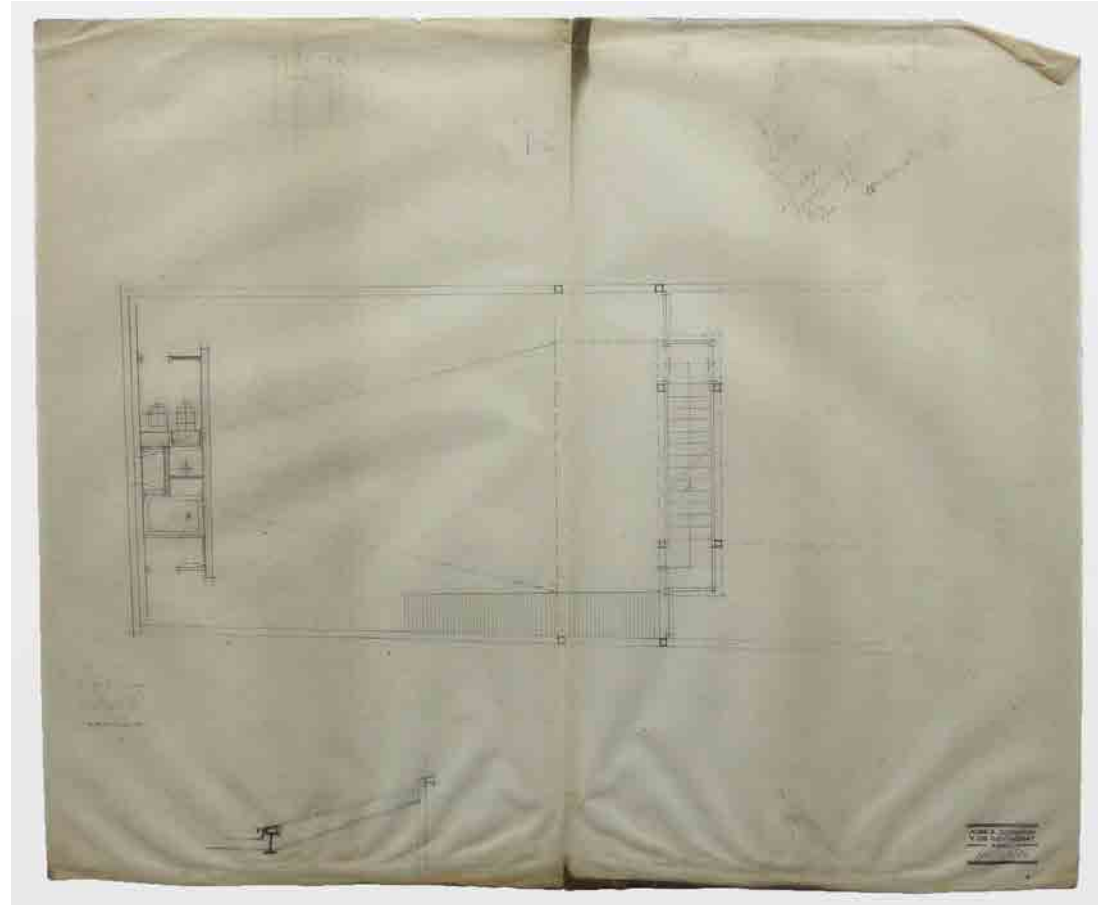
Coderch dóna més voltes als lucernaris del sostre, i opta per una solució arriscada que serà un fracàs a mig termini: uns lucernaris en forma piramidal, de metacrilat, que no aguantaran bé la radiació directa del sol. I caldrà canviar-los.

30 de Novembre de 1970

S'han hagut de canviar totes les claraboies del taller de la casa Tàpies.

Les originals de metacrilat han estat substituïdes per altres, arrodonides de poliester amb fibra de vidre, i cambra d'aire. En Miquel Tàpies comenta que a l'estudi havia hagut goteres, i era desastrós per la producció artística del pare.

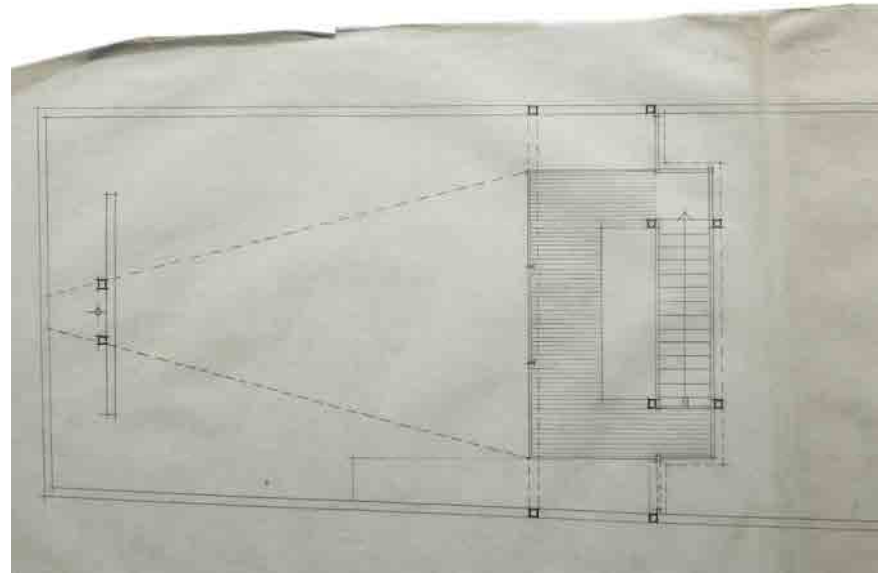
D'altre banda, ja hem vist els problemes de foscor de l'estudi. I del patiment de Tàpies, al començament, fins que es va habituar a treballar en aquell entorn en el que "havia de lluitar contra els murs d'obra vista".



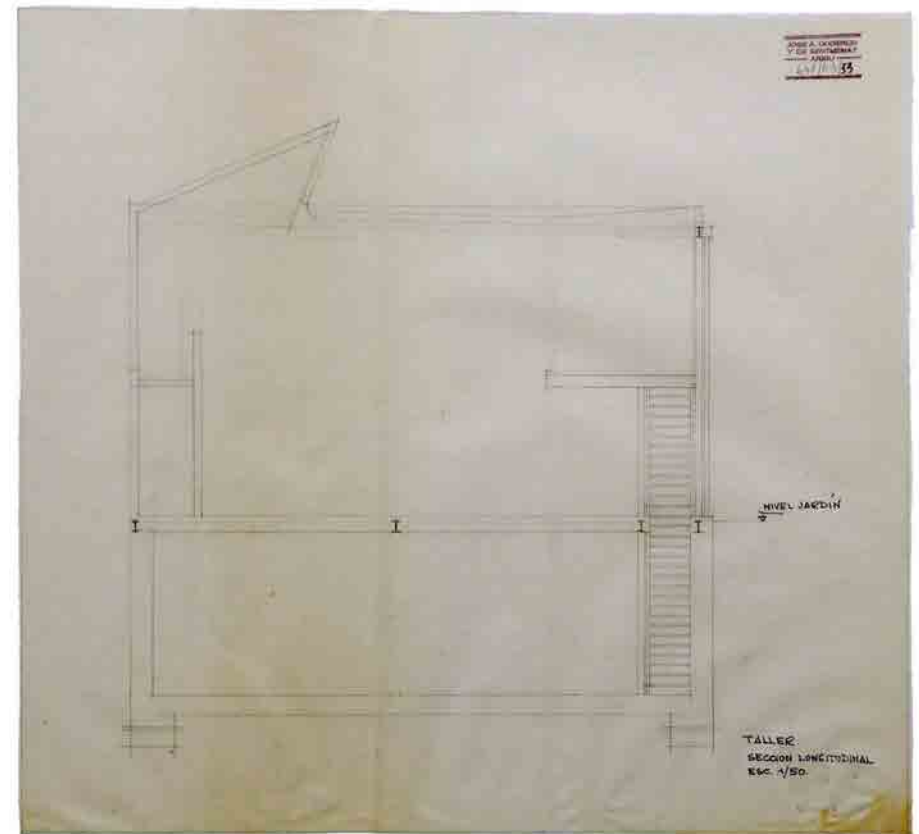
Casa Tàpies. Planta baixa de l'estudi. Versió inicial.

Es pot veure a baix la trapa al terra per baixar les peces al soterrani.  
Darrera el *burladero* es situa un conjunt de wc, bidet, polibán. Hi ha una part  
central d'accés molt difícil o impossible.

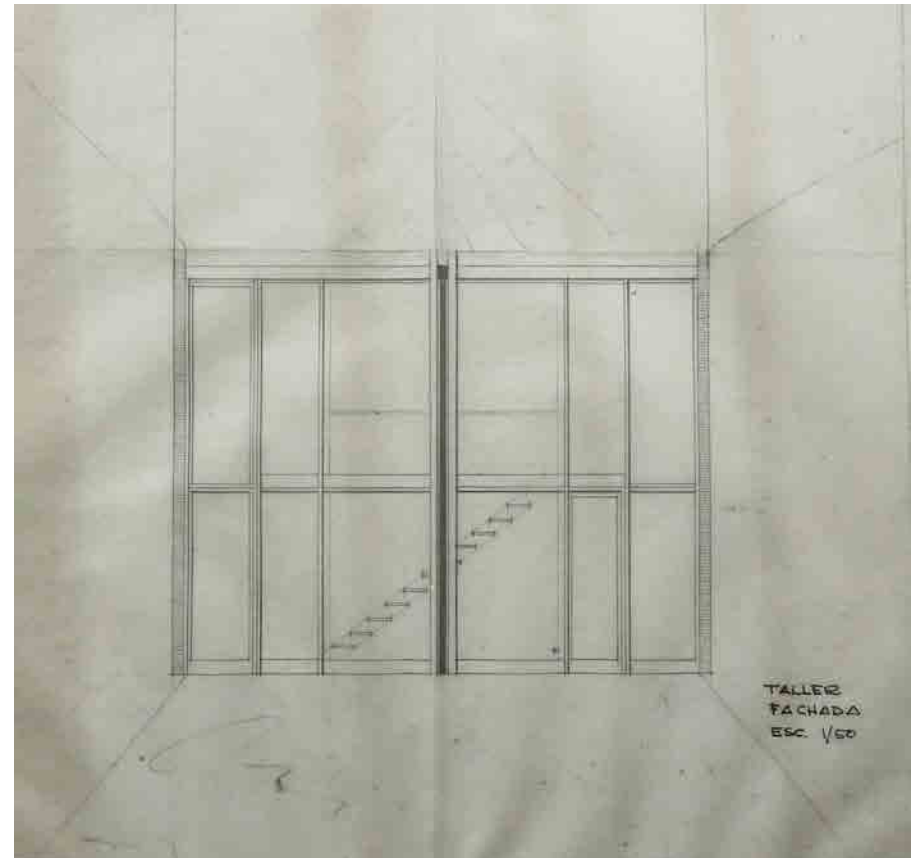
*Arxiu Coderch.*



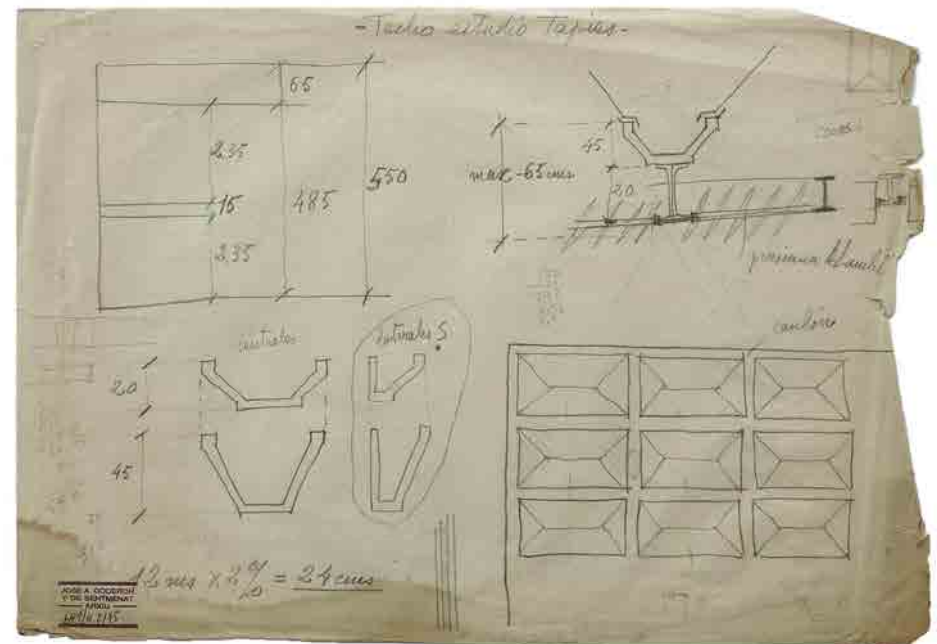
Casa Tàpies. Planta altell de l'estudi. Versió inicial.  
*Arxiu Coderch.*



Casa Tàpies. Secció longitudinal de l'estudi. Versió inicial.  
Es pot veure el lucernari amb una forma diferent de la que té en planta. D'altra banda, la llum natural va a parar directament a sobre i al frontal del *burladero*.  
*Arxiu Coderch.*



Casa Tàpies. Alçat de l'estudi des del pati. Versió inicial.  
No correspon del tot amb els dibuixos de les plantes.  
Clarament està en una fase inicial en la que no tot està controlat.  
Les dubtes principals estan al voltant del lucernari, la forma del qual està molt precisada.  
Incorpora unes línies a ma alçada per intentar explicar la idea en perspectiva,  
sobre la marxa, possiblement a Tàpies.  
*Arxiu Coderch.*



Casa Tàpies. Proposta final de claraboies per a l'estudi. Esbós de l'arquitecte, que sempre es preocupava de definir les mides amb precisió. El principal problema de les claraboies és que la forma en planta de l'estudi no és un rectangle perfecte. Coderch resol el tema augmentant una mica la distància entre claraboies en cada fila. En una fotografia de Català-Roca es pot veure.

*Arxiu Coderch.*

Miquel Tàpies:

És un estudi un tant fosc, però en Tàpies es va mostrar extremadament respectuós amb en Coderch, i no va voler modificar res. Ni tan sols pintar-ho de blanc, per exemple. Jo crec que en Coderch va entendre millor que ell com li aniria bé treballar, és una cosa ben curiosa. Perquè el pare sempre havia treballat en habitacionetes petites, dormitoris aprofitats, a la casa de l'àvia o al carrer Sant Elies. No havia treballat mai en un espai gran. I en Coderch li va "imposar" aquest tipus d'espai amb les parets fosques, les claraboies. En un primer moment, el pare es va trobar incòmode; però després va veure que li anava bé.

Teresa Barba:

L'estudi és un lloc bastant fosc, el color dels murs, el fet que hi ha persianes de lames per sota les claraboies... i la paret d'obra vista comença i continua per tot arreu.

Antoni Tàpies:

A mi la poca claror em va pertorbar una mica i li vaig dir a en Coderch, i em va contestar: Te puedes adaptar. Ya verás, en dos días te vas a acostumbrar. En un cert sentit també podria dir que em va anar bé, perquè jo havia de lluitar contra aquelles parets, no?

Teresa Barba:

En Coderch deia que ho podia pintar de blanc, però li va dir a l'Antoni: No, no, aguanta, aguanta un poco más, aguanta a ver si resistes! Al final el pobre Antoni es va adaptar, perquè té una bona fe... Un altre ho hagués pintat de blanc i punt, però ell va dir: Bueno, bueno, ya me adapto. A en Coderch li feia gràcia que es veiessin les parets d'obra vista que hi havia per tota la casa.

Va fer una instal·lació elèctrica molt limitada, perquè a cada element vertical (pilar o baixant) només hi havia una base d'endoll. I vam decidir posar els *flexos*, que són insuficients. Ell tenia un electricista a qui tenia una veneració tremenda, i va fer una instal·lació complicadíssima, que al final vam haver de transformar.

Tampoc hem pogut canviar mai cap endoll de lloc, perquè estan directament a la paret d'obra vista.

Antoni Tàpies:

Al final jo hi treballo els matins, els matins està bé, entra la llum per un costat; i a primera hora de la tarda encara millor, perquè ve el reflex del sol damunt la façana... i si faig coses són coses petites que les faig en un altre habitació.

I ja fa anys que treballo sobretot a la casa del Montseny. Els tres mesos que estem allà dalt és quan faig l'obra, diguem-ne, important. I allà sí que hi ha molta llum.

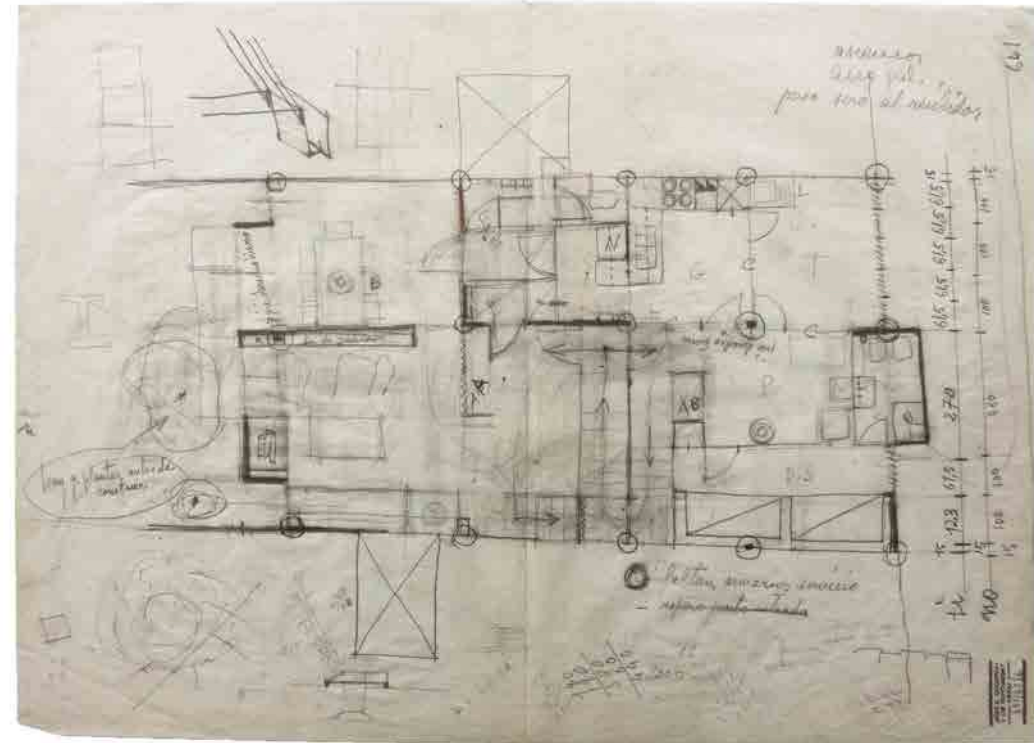
La primera versió de la casa, separada del taller.

La decisió més contundent està en col·locar la zona de servei ocupant tota la façana a carrer de la planta principal.

La posició de l'escala i del ascensor també revela la necessitat d'una visió global tremenda i simultània de les tres plantes de la habitatge. No és gens obvi que amb una escala transversal de doble desembarcament i un ascensor desplaçat i separat, es pugui obtenir una solució satisfactòria en totes les plantes.

El conjunt dels esbossos fets per Coderch en paper de mida superior a la normal amb la que sol treballar posa de manifest la voluntat de control de la totalitat del projecte. Però una vegada encaixat això, ja no hauran canvis que desmuntin l'organització global.

De tota manera, si alguna cosa no acaba d'estar del tot resolta en la casa Tàpies (i en canvi, a Johann Sebastian Bach sí que ho estava) és la manca d'una estructura organitzativa clara de tot el conjunt. Per això la casa és percep com un laberint i costa de resseguir els plànols. En les façanes, Coderch es preocupa molt d'establir una modulació clara que dona aparença de projecte ordenat. Però és només això, una aparença.



Casa Tàpies. Planta primera. Croquis de l'arquitecte amb control de mides en la façana, i situant els elements estructurals com una xarxa de punts per tal que no interfereixin amb la complicada distribució.

En aquesta versió, el bany de servei és una tribuna parcialment en voladís.

Jesús Sanz va explicar que a Coderch li feia gràcia que allò que podia considerar-se com la tribunal de la planta noble o principal, fos en realitat la cambra de bany del servei.

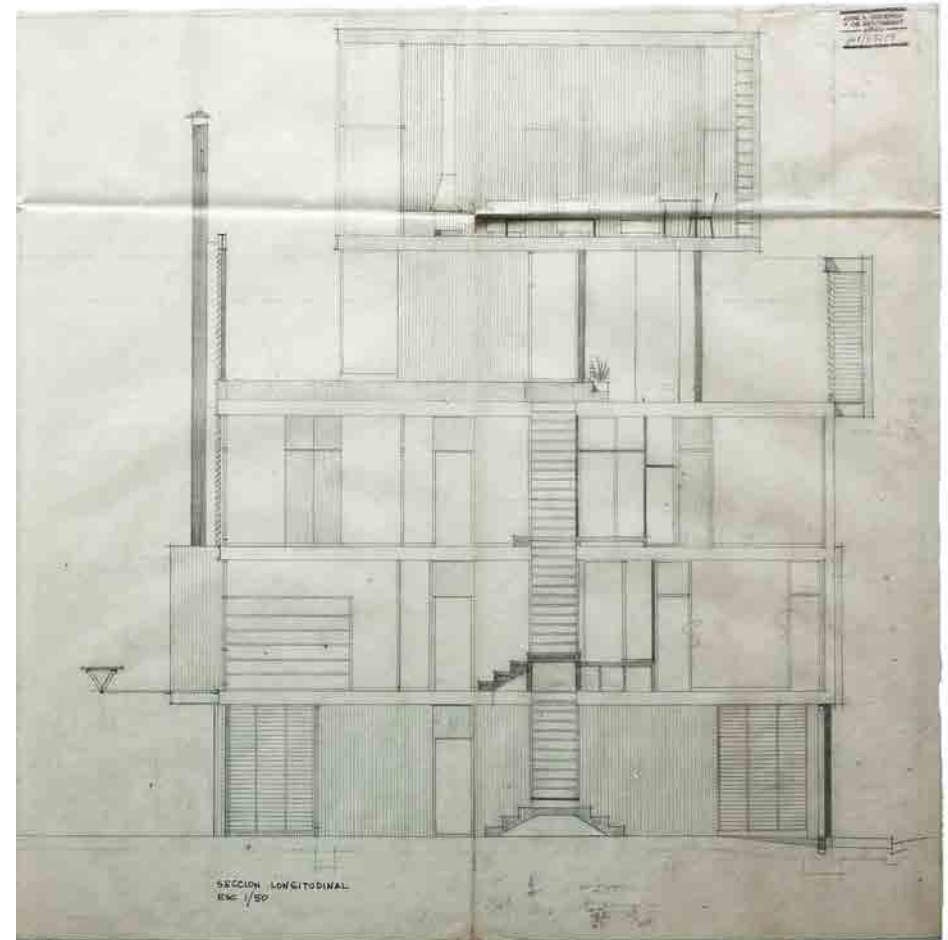
Però el mateix Sanz va posar de manifest els problemes de baixants que comportaria i finalment es va rebutjar.

L'ascensor i el muntaplats ja estaven previstos. Finalment el muntaplats no es va instal·lar.

L'encaix d'aquesta planta és de una enorme dificultat.

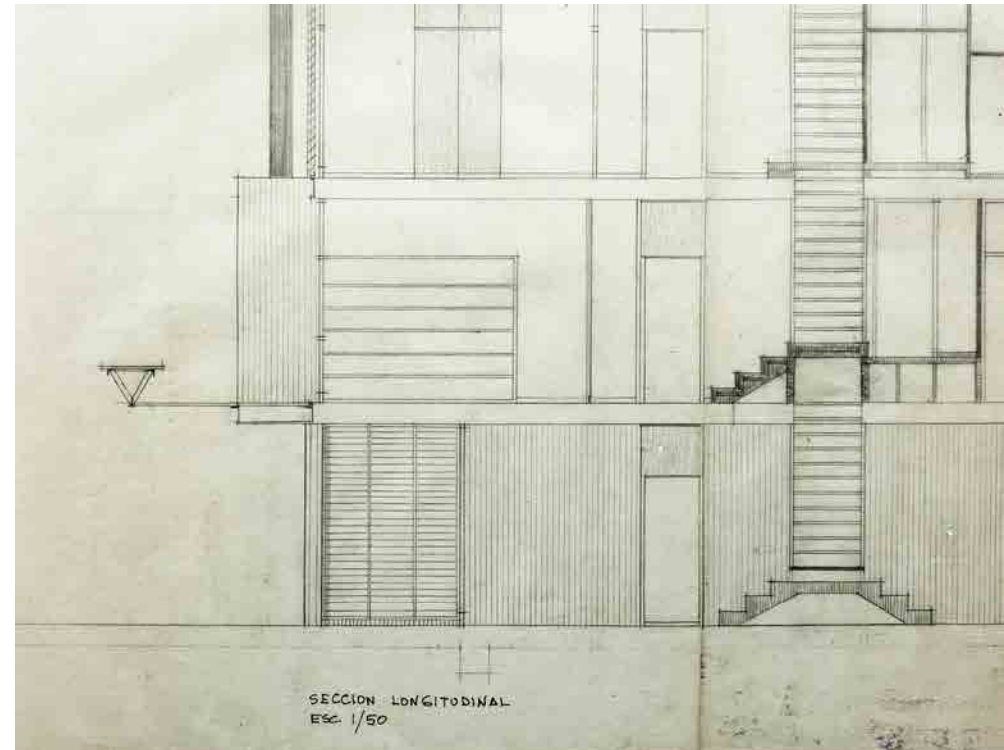
*Arxiu Coderch.*





Secció longitudinal. El volum sortint per a la llar de foc de la sala, amb el conducte extern no està determinat en planta, i desapareixerà. En la versió final, la xemeneia quedarà escamotejada dins del mur que dona al pati interior i desviada a la paret mitgera.

*Arxiu Coderch.*



Una peça misteriosa: una biga triangular en voladís que va de mitgera a mitgera com a límit d'una terrassa de terra primíssim. Una proposta que presenta bastants problemes i no va arribar a quallar.  
*Arxiu Coderch.*

Les idees traspassades des de l'edifici del carrer de Bach.

Hi ha bastants idees en la casa Tàpies que provenen de l'edifici d'habitatges del carrer de Johann Sebastian Bach, però no són immediatament detectables, a primer cop d'ull.

Teresa Barba ho confirmava de manera molt simple. Coderch li va dir:

Aneu a veure l'edifici de pisos del carrer de Bach. Us faré una cosa així.

D'aquell edifici provenen solucions que Coderch ha anat assajant fins que creu que el resultat és satisfactori: la forma de l'accés en planta baixa per a vehicles i vianants, l'ús extensiu de les gelosies combinades amb el maó vist, la preocupació per la separació de les zones de servei respecte a la resta de l'habitatge, les divisions transparents en aquesta zona, l'ascensor en el cor de l'habitatge amb una possible circulació en anell al seu voltant.

2541

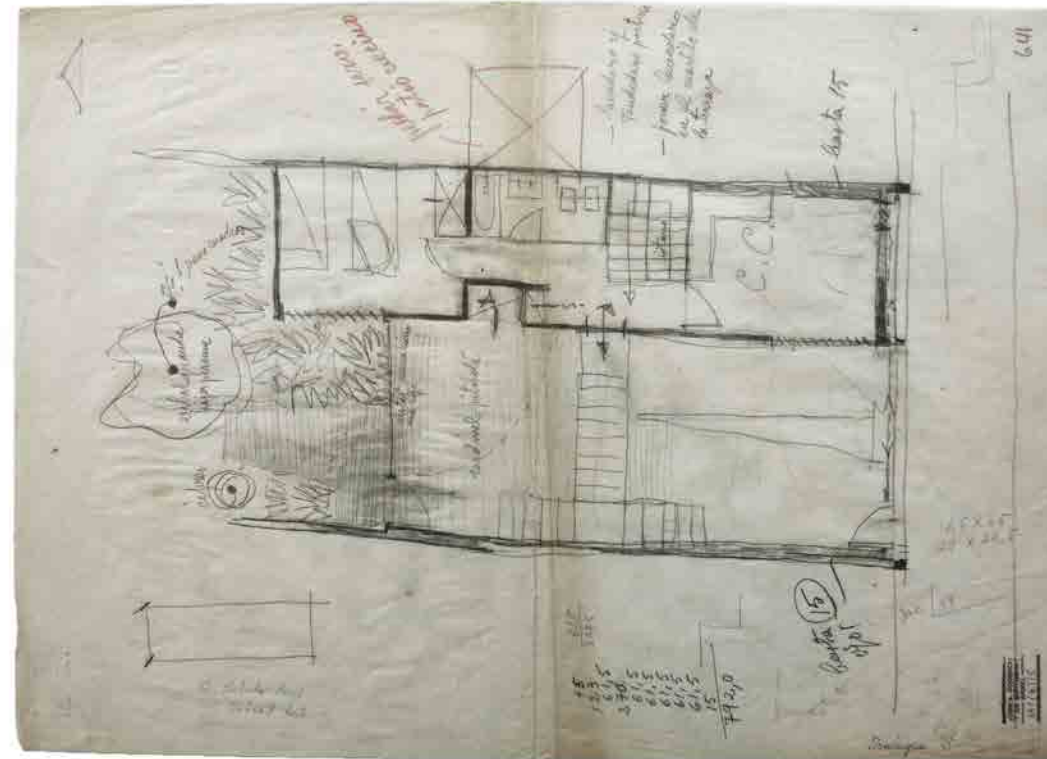
La planta baixa transparent.

La possibilitat que la planta baixa sigui, en algun moment transparent, i des del carrer, o immediatament després d'haver creuat la porta d'entrada es pugui veure un patí arbrat al fons entusiasma a Coderch, que imagina l'escena completa.

Així, escriu "sardinell pitxolí" com a paviment de la zona adjunta al finestral que, de banda a banda, crearà un límit quasi invisible cap al patí.

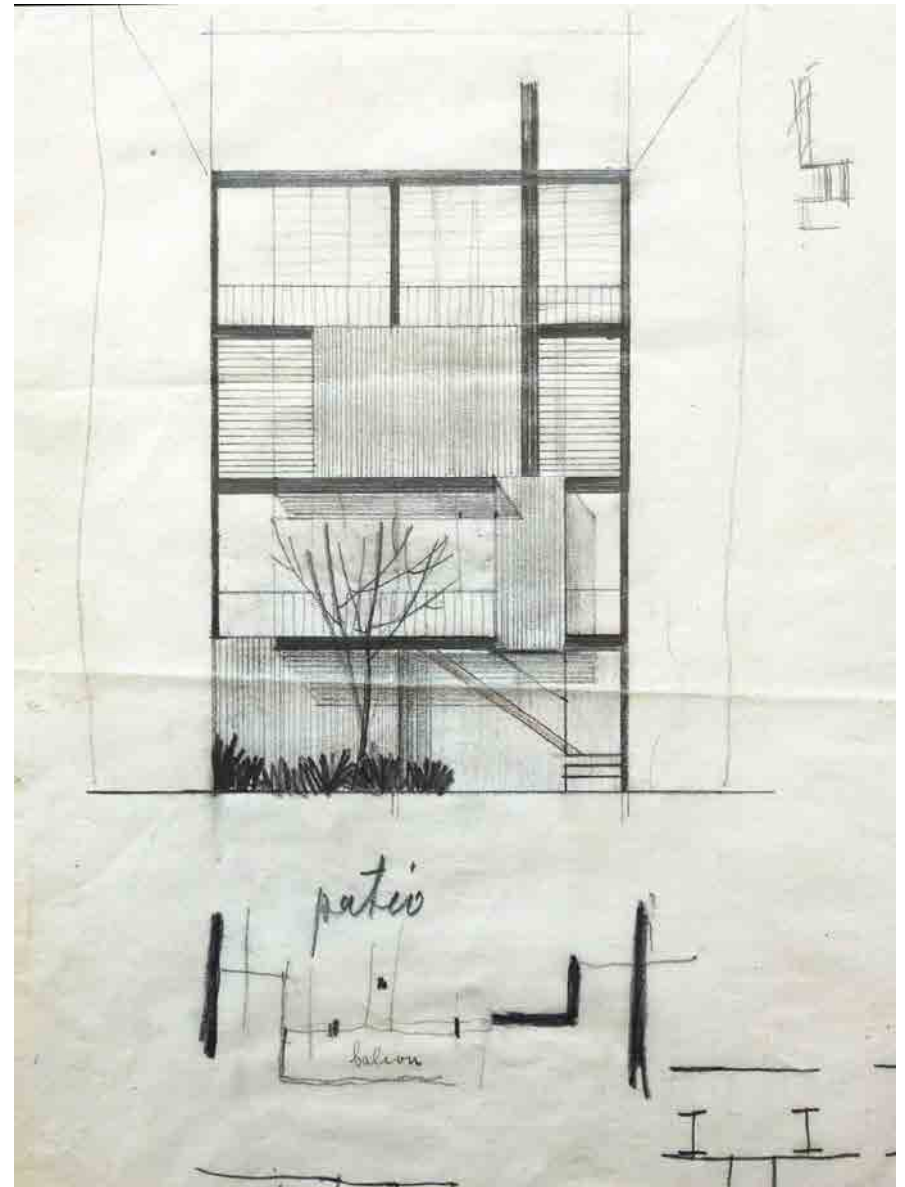
El mateix paviment continuarà en la part exterior.

També anota "árbol grande de hoja perenne", "ciprés", i també "Ojo! Paso cuadros", preveient totes les pegues que Tàpies li podria posar. I dibuixa vegetació abundant.



Casa Tàpies. Croquis de la planta baixa. Primera solució global.  
*Arxiu Coderch.*

Casa Tàpies. Alçat a pati interior de parcel·la. Primera solució global.  
 En aquest moment la imatge de la casa és ben diferent de la final. Les gelosies no estan per tot arreu, sembla que només apareixen en les plantes altes. Coderch edifica només quatre plantes, i no queda clar quina és la utilització de la planta més alta.  
 El pati és molt més generós com a espai habitable, i l'estudi del pintor és sensiblement més petit.  
 La composició de la façana, amb volums col·locats en diferents posicions en cada planta, és molt plàstica, i potser de manera intuïtiva Coderch està explicant que es tracta de la residència d'un pintor.  
 Mai abans havia fet una composició de façana semblant.  
*Arxiu Coderch*



2542

La cuina transparent. El punt de control del servei.

Les cuines laborator de Coderch tenen voluntat de ser una màquina higiènica, perfectament organitzada. A l'arquitecte li agrada molt organitzar aquestes àrees, i sovint destina més esforços a precisar-les, que el que destina a la sala d'estar i menjador principals de la casa. Als habitants de les vivendes no sempre comparteixen l'estima per aquesta imatge asèptica, i la col·locació de cortinetes translúcides esdevé habitual. En alguns casos, com la casa Biosca, els propietaris canvien inclús el mobiliari perquè també en rebutgen l'aspecte.

El fet que les particions siguin sempre transparents fa que el servei no pugui amagar-se en cap racó, i així pot ser objecte de control constant per la mestressa de la casa.

Algunes propostes, que Coderch reitera, semblen molt peculiars: la solució de col·locació de dues aigüeres de dos piques cadascuna, donant-se l'esquena en una península i creant al mateix temps dues zones dins de la cuina és forçada, només es pot produir bé en cuines molt grans.

Hem de suposar que en la zona de l'office es produeix el rentat de plats i vaixelles, i posterior emmagatzemat; i que en la zona de la cuina, l'aigüera serveix a la preparació del menjar.

Però no està del tot clar i sembla excessiu.

374



Cuina d'un habitatge de l'edifici de Johann Sebastian Bach. 1958.  
*Arxiu Coderch.*

255

Les plantes altes.

La biblioteca de la casa constitueix un espai extraordinari, molt agradable. Els dos costats folrats de llibres, el moble llenyer central fix, tot el conjunt suggereix una vida confortable.

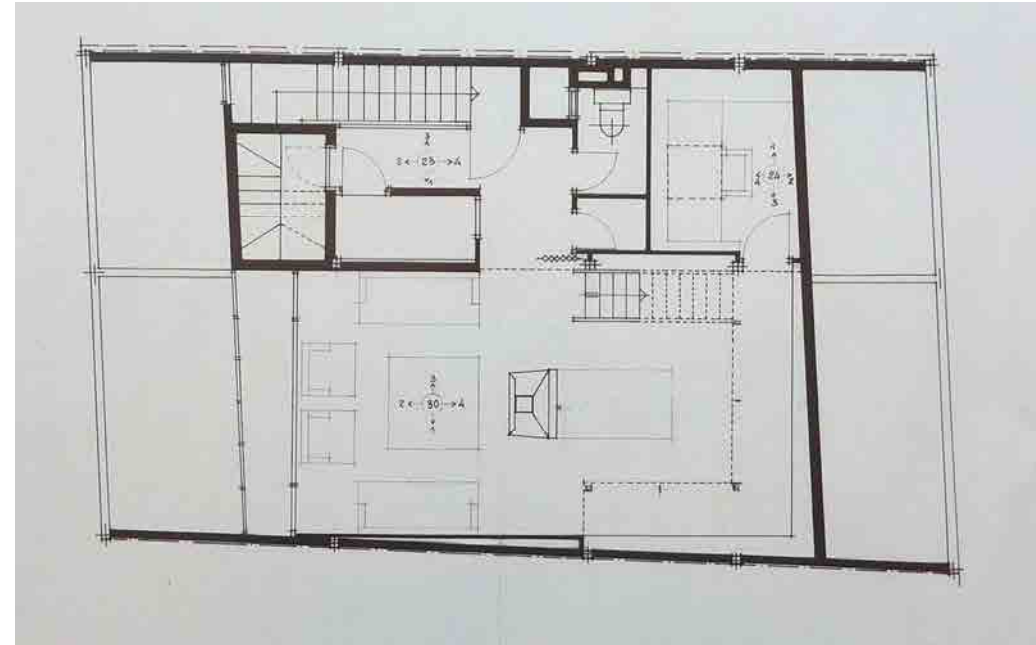
Però té algun inconvenient. Està orientat a ponent i no té possibilitat de ventilació creuada. Coderch ha tancat del tot la façana a carrer en aquesta planta. Si la planta tercera semblava respirar, a aquesta li passa tot el contrari.

Tàpies instal·larà un aparell d'aire condicionat no previst inicialment.

Observant els plànols de la casa, i abans de visitar-la, no vaig ser mai conscient de que l'ascensor de la casa té dues portes. I que això és així perquè els visitants que pugin aquí directament des del carrer no hi accedeixin directament, sinó a través d'un vestíbul. I que aquest rebedor queda separat de la biblioteca per una porta plegable.

376

I si la biblioteca ja és, en si, un espai totalment privat, sorprèn que encara Coderch projecti un petit despatx ventilat únicament per un lucernari al sostre al final del tot de l'edifici. La reclusió més absoluta.



Casa Tàpies. Planta quarta, biblioteca i despatx.  
*Arxiu Coderch.*

## La imatge de la casa.

La imatge de la casa, en primera instància, no era del tot com finalment ha estat.

Alexandre Cirici Pellicer, 21-IV-61:

Anem a sopar amb Antoni Tàpies i Teresa a Cal Solé de la Barceloneta. Expliquen com és la casa seva del c. Saragossa (Coderch): estructura metàl·lica visible, laterals maó vist emblanquinat [sic] i frontals de fibrociment. Al primer pis hi ha el garatge i l'estudi; al segon, la vivenda; al tercer, el jardí; i al quart, estudi de concentració i soledat.

En la imatge final, les gelosies han acabat agafant un paper més preponderant del que el propi Coderch imaginava. I donen lloc a tota mena d'associacions.

378

La casa Tàpies podria ser un magatzem frigorífic, com va dir Mossèn Xirinachs, o un assecador de pells (Víctor Rahola), o davant de la façana sencera de persianes de lames, i especialment mirant la tercera planta un podria imaginar que allò són com les brànquies d'un peix, i tota la casa respira, com va suggerir Enric Miralles. Però també, per la seva discreció absoluta, podria representar un bordell o un *meublé* (La casita blanca).

L'absència de grans finestrals visibles des del carrer implica que l'edifici no vol -voluntàriament o involuntària- representar el taller d'un pintor.

Vargas Llosa parla de la novel·la *La jalousie* de Robbe-Grillet.

En la narració hi ha una dada amagada, recurs literari que transforma completament la forma com entenem la història narrada.

En la novel·la allò que falta, allò que no arribem a veure mai, és el protagonista.

Què és allò amagat en la casa Tàpies?

El pintor és, en certa manera, la dada amagada.

VARGAS LLOSA, Mario. *El dato escondido*. 4 juny 2005.

<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/vargas1.htm>



El desenvolupament i la construcció. El constructor Aurelio Martínez.

El pare i un germà de Teresa Barba són contractistes d'obres, i hi ha documentació d'un pressupost de construcció de la casa elaborat per ells.

Però Coderch imposa al seu constructor, l'Aurelio Martínez, en qui té confiança plena.

L'obra es farà per administració, i Jesús Sanz portarà el control econòmic. Diu que amb aquesta solució els Tàpies es van estalviar molts diners.

Pepe Coderch:

Si tu me hablas de la casa Tàpies como protagonista y cosas adyacentes, tendrías que hablar sin ninguna duda con Jesús Sanz, socio de mi padre durante muchos años. El te explicará quien fue un personaje muy importante en la vida del despacho, aunque era exterior al mismo, que era Aurelio, el constructor que hizo la casa Tàpies, un maño muy divertido (que también hizo el Instituto Francés y más obras). Jesús Sanz lo conoció bien. No sé si sigue vivo. Fue un constructor que entendía a Coderch y a Sanz para construir.

Jesús Sanz:

Teníem un xicot constructor, que era una bellíssima persona, i molt bon paleta, que va fer diversos treballs: la casa d'Espolla, la casa de Camprodon (estant en una empresa, després es va independitzar), la casa de Tàpies, l'Institut Francés. Era l'Aurelio Martínez, que va morir fa temps. Vivia, com jo, a l'edifici del carrer Encarnació. També va fer aquella casa. Va ser un cas raríssim. Era un home que es va trastocar. El vàrem haver de tenir uns dies a casa perquè estava malament. Al tercer dia va desaparèixer, i ens vam assabentar que havia mort al seu poble, Almunia de Doña Godina.

Jesús Sanz va dibuixar tots els plànols de la casa en les diferents versions, a partir dels croquis que elaborava en Coderch. Va desenvolupar tots els alçats interiors de les diferents habitacions. Va discutir decisions a en Coderch, en base als problemes constructius, o d'altre ordre, que presentaven. Així, va posar en dubte que el volum en voladís de la cambra de bany del servei fos factible de manera neta, i en Coderch ho va anar reduint, fins a decidir fer la façana completament plana. Va actuar com a director d'obra. Solucionava qüestions in situ. Per exemple, els murs de mitgera d'obra vista de 15 cm, en llocs concrets es van transformar en un mur buit amb dues capes de peces de 5 cm. separades per una cambra d'aire per on passar els tubs *bergman* de les instal·lacions elèctriques. També va actuar com a contractista, coordinant als diferents industrials que van participar, i estalviant així diners al propietari.

Jesús Sanz:

Tots els plànols de la casa Tàpies els vaig dibuixar jo. No hi va participar cap estudiant ni ningú altre.

(...)

L'encàrrec d'en Tàpies ens va animar molt.

Era jo qui anava a l'obra, i lo primer que feia era reunir a l'encarregat (que era l'Aurelio) i als de fusteria, i començar a fer detalls amb ells, in situ. Aquella obra tenia molts detalls difícils, en la coberta, etcètera. Amb la col·locació de l'estructura de ferro només podíem tenir un error de +/- 3 mm. Allò es va haver de controlar molt bé.

I per la meua manera de ser, amb la gent de les obres sempre he fet amics. Tot i que jo volia que treballessin en serio, i al començament sempre feia enderrocar un pilar de formigó, o qualsevol cosa mal feta. Això amb l'Aurelio no calia, perquè era totalment de fiar i en sabia molt.

Tàpies, com a client, no va tenir una intervenció rellevant.

Recordo que va demanar que entre la planta dels dormitoris i la biblioteca quedés una planta buida, que permetien les ordenances.

Aquell encàrrec, Coderch s'ho va prendre amb molt de *carinyo*, perquè era molt difícil.

Sobre la casa Tàpies:

Això de fer servir una habitació més humil com a menjador i centre de la vida familiar, em recorda a allò que es feia en els pisos antigament a l'Eixample, les sales d'estar amb tot els mobles tapats amb llençols, que només es destapaven en comptades ocasions al llarg de l'any.

Una de les dificultats era que les mitgeres no eren paral·leles.

Jo anava cada dia a l'obra, perquè era una obra molt delicada.

Ens vàrem crear enemics, perquè un dels germans de la Teresa Barba era contractista, i volien fer la casa. Però nosaltres vàrem proposar a l'Aurelio, i ells van acceptar.

En Tàpies no es va queixar mai de la poca llum natural a l'estudi, ho va trobar suficient.

En una de les primeres versions, a la façana a carrer hi havia uns volums que volaven. En el de la planta principal hi havia el wc de servei. Però jo ho vaig desaconsellar, perquè no estava gens pensat per on passarien els desguassos.

Al final, la façana va acabar completament plana.

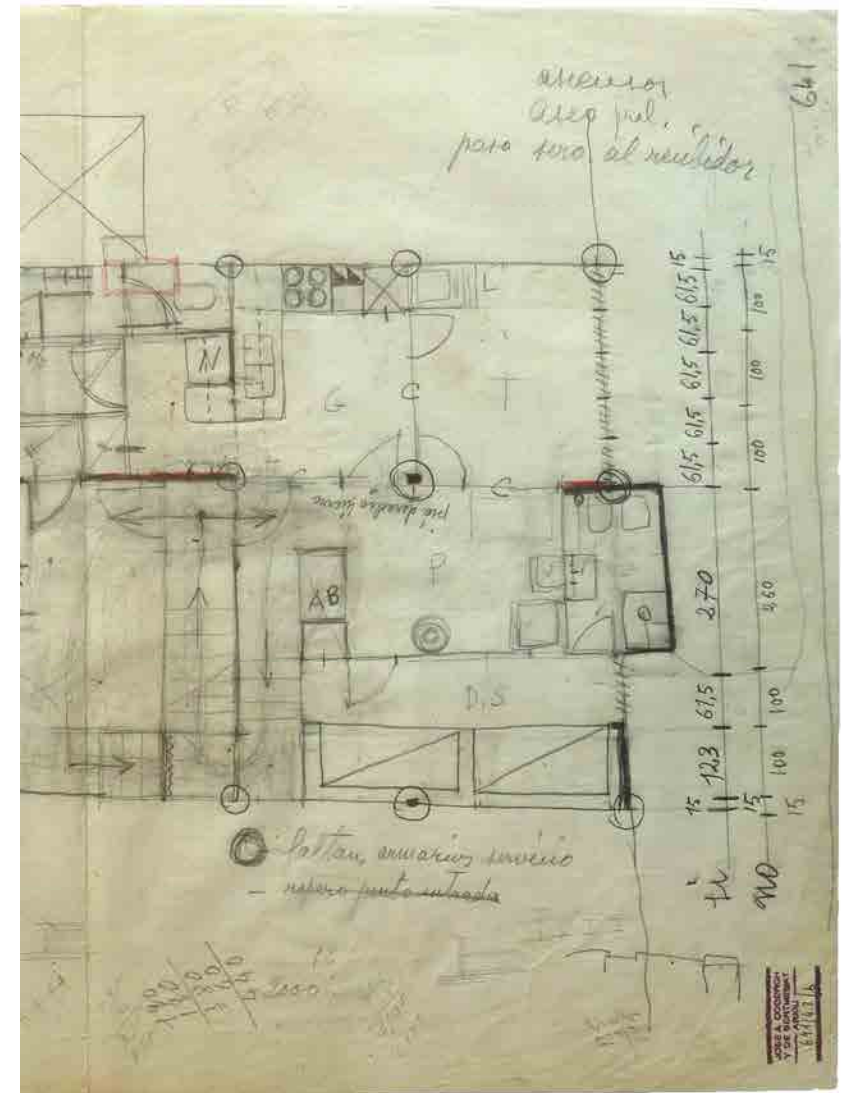
Per cert, no s'han gastat ni un duro en manteniment, i ara té molt mal aspecte.

(Però els Tàpies deien que van haver de canviar totes les lames, que primer eren de fusta, per unes de plàstic; i finalment encara, per unes altres d'alumini. Tenien una vida útil massa curta).

En Tàpies era molt garrepa. Va fer una cosa molt lletja, que em va sentar fatal. No té importància, però la té. Un dia, un cop acabada la casa, vàrem anar a visitar-la amb en Coderch. Al final, en Tàpies li va regalar a en Coderch una monografia seva. Però a mi no em va donar res. I jo havia estat dedicant molts esforços a que aquella casa quedés bé.

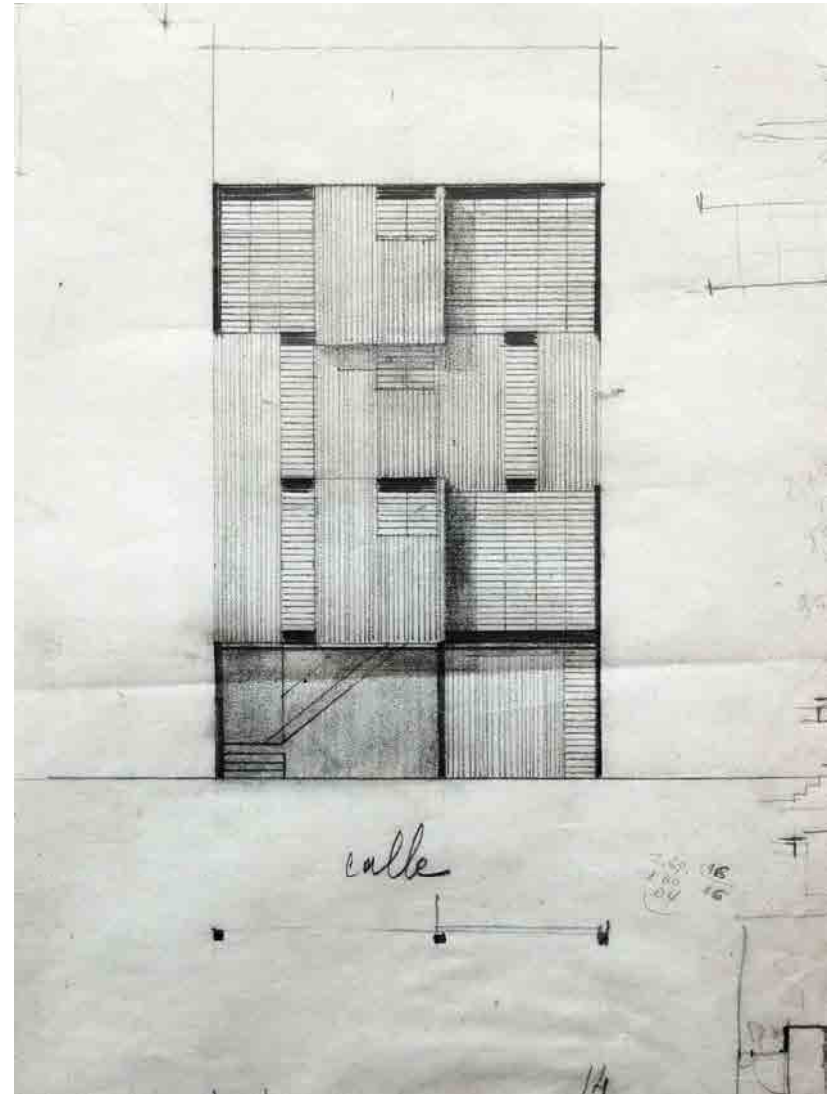
En Pere Gaspar (arquitecte, fill dels propietaris de la Sala Gaspar, que treballava aleshores al despatx) em va veure tan amoïnada que, al dia següent, em va regalar ell aquell llibre d'en Tàpies. Així era.

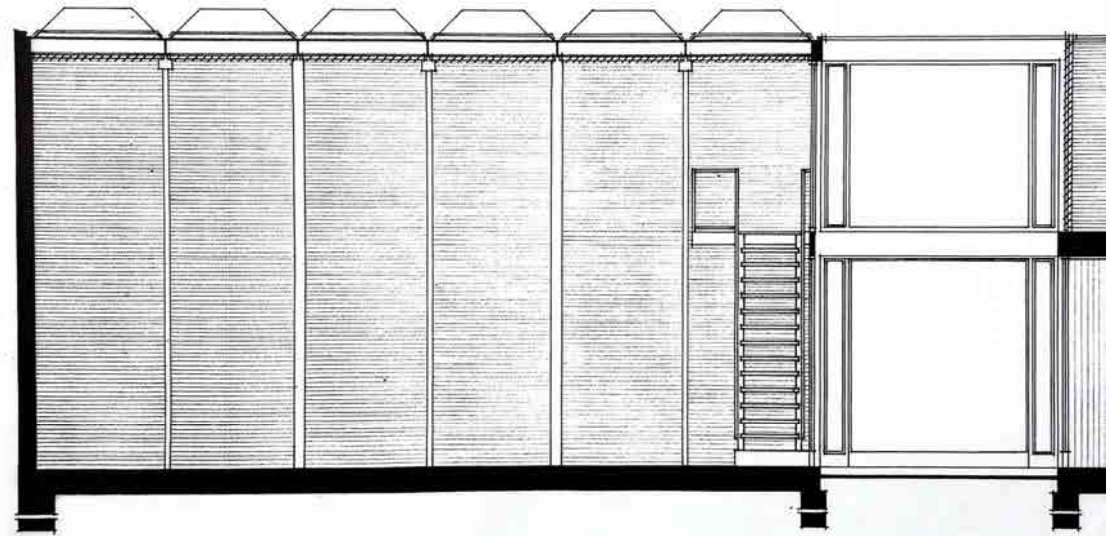
Penso que en Coderch li hauria d'haver dit alguna cosa, i potser no ho va fer perquè en Tàpies li havia fet un favor amb l'encàrrec, quan estava sense feina.



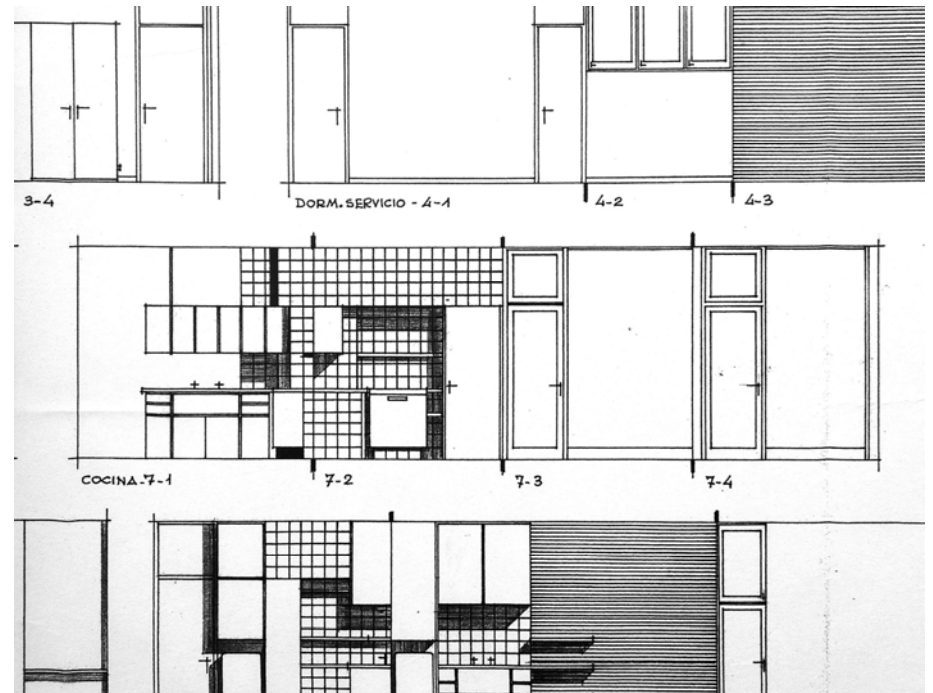
Casa Tàpies. Planta primera, croquis de Coderch. Primera solució global.  
 Detall de la cambra de bany de servei en tribuna sobre el carrer.  
 Arxiu Coderch.

Casa Tàpies. Alçat a carrer. Primera solució global.  
Volums sortints de cambres de bany.  
Composició alternada entre superfícies cobertes per gelosies de lames  
horitzontals i maó vist amb juntes verticals  
*Arxiu Coderch*





Casa Tàpies. Estudi del pintor. Fragment.  
Dibuix de Jesús Sanz amb totes les juntes horitzontals del maó vist.  
*Arxiu Coderch.*



Casa Tàpies. Desenvolupament sistemàtic dels alçats interiors de totes les peces de l'habitatge.  
Fragment.  
Dibuix de Jesús Sanz.  
*Arxiu Coderch.*

## Les ampliacions.

La casa Tàpies ha necessitat ampliar-se.

Un mas s'amplia construint peces noves adossades o properes a la masia original, al voltant de la cort, o com sigui més adient.

Una casa urbana que ha estat construïda ocupant tot el volum edificable no pot créixer.

Només es pot anar ocupant finques veïnes quan en queden disponibles, total o parcialment.

Això han anat fent els Tàpies, i han anat ocupant el carrer Saragossa en aquest tram.

Per una banda els fills s'independitzen. En general van a viure una mica lluny dels pares, però el fill gran Toni viu a la casa del costat, al número 59 del carrer Saragossa.

I en el número 55 vivia la família Barba quan Teresa era petita. En algun lloc ella explica que va néixer a la finca veïna a la casa Tàpies.

El problema més gran ha estat el de magatzem de la producció pròpia del pare, i altres obres d'art: la col·lecció privada.

Coderch no va preveure suficient espai, o no se li va demanar.

Miquel Tàpies:

D'altra banda, efectivament ha calgut créixer, sobretot per magatzems. Té magatzems al costat, als números 59 i 61 del carrer Saragossa. I més avall, encara n'hi ha un altre. Al número 59, a dalt, hi ha l'habitatge del meu germà, i a baix hi ha magatzem.

A la casa de la cantonada es on va néixer la meva mare. La casa que va fer en Coderch era una casa de planta baixa de l'avi matern de la mare, si recordo bé.



Alçat del carrer Saragossa entre Matilde Díez i Guillem Tell.



Magatzem d'obra de Tàpies en els baixos de l'edifici al costat de la casa Tàpies, al carrer de Saragossa. Fotografia: Caterina Barjau. *El País Semanal [Madrid], 14 de Juny de 2013.*



L'obra de Coderch ha sobreviscut a les crítiques a l'arquitecte, al seu *lado obscuro*, en paraules de Juan Daniel Fullaondo.

La casa Tàpies, en el seu moment, no va ser pròpiament criticada, sinó simplement publicada i admirada.

Passaran anys fins que algú intenti fer una anàlisi crítica de l'obra com a tal, sense caure en la contextualització de la seva figura.

Només corre una anècdota que el propi Coderch, probablement, s'ha encarregat de fer córrer.

La recull l'esmentat Fullaondo:

A Coderch, la figura de Le Corbusier, más concretamente, las viviendas unifamiliares de Le Corbusier, le ponen fuera de sí. Como antes decíamos, en su estudio tiene, en lugar privilegiado, una revista sobre Villa Savoya [sic] que utiliza, inevitablemente, para una ardiente prédica sobre las soluciones del maestro suizo. (Es curioso, me relataba un día el ceramista Cumella, que Tàpies vaciló un tiempo a la hora de elegir arquitecto para su vivienda- estudio, entre Le Corbusier y Coderch concretamente. Al final se decidió por Coderch, en función, según venía a decir el ceramista, de la superior consideración al "factor humano" del arquitecto Coderch).

Antoni Tàpies va negar de rodó que mai hagués pensat en encarregar casa seva a Le Corbusier.

[Veure 2311]

AAVV (FULLAONDO, Juan Daniel ed). *José Antonio Coderch de Sentmenat*. Nueva Forma [Madrid], 106, Novembre 1974.

Helio Piñón fa una reflexió sobre les propostes d'arquitectura urbana burgesa de Coderch de finals dels 50 i començaments dels 60.

La prosa emprada és plena d'oracions subordinades i abundància de guionets, de difícil i farragosa lectura:

L'extrapolació de l'acord que es produïa en el sí de reduïts grups socials (...) cap a grups més amplis de demanda d'habitatge urbà (...) i cap a un tipus d'habitatge col·lectiu que incorporava els aspectes essencials de la unifamiliar en zona rural, pot explicar que la producció urbana de Coderch fos de primer escassa i mal rebuda (...) l'edifici d'habitatges del carrer de J. S. Bach (...) la indiferència amb que fou rebut pels qui havien d'habitar-hi. (...) L'ascetisme mediterrani [de Coderch] no constituïa encara una alternativa a l'exotisme oriental.  
(...)

398

La casa per a Tàpies, a Barcelona (1962), podria relacionar-se amb l'anterior [Edifici d'habitatges al carrer de J. S. Bach, Barcelona, 1961] en aspectes de textura urbana -conseqüència d'una mateixa actitud davant l'arquitectura ciutadana-, tot i que el fet de ser projectada per a una persona concreta i amb un programa singular la situa fora de les consideracions precedents. L'acceptació del sistema estètic per part del propietari, en aquest cas, no és rellevant per a una argumentació que, com l'anterior, atén sectors socials més generalitzats.

Piñón utilitza, en aquesta època, el terme *sistema arquitectònic formal* com a base crítica. Així, sobre la obra inicial de Coderch, dirà:

El 'folklorisme rigorós' (...) evoluciona cap a actituds més sistemàtiques en les quals, amb una constant referència a allò que és vernacular, hom tracta de construir un sistema arquitectònic que aplegui els aspectes més valuosos de la tradició i reflecteixi, alhora, un compromís actiu amb el present.

PIÑÓN, Helio. *Tres décadas en la obra de José Antonio Coderch*.

Arquitecturas Bis [Barcelona], 11, gener 1976, p 6-14.

PIÑÓN, Helio. *Nacionalisme i modernitat en l'arquitectura catalana contemporània*. Barcelona, edicions 62, 1980. Col. Llibres a l'abast 158.

Com hem vist, i encara tornarem més endavant, la casa ha estat analitzada amb una certa freqüència. Però sempre ha estat considerada dins de la producció general de l'arquitecte, dins del context de l'arquitectura catalana del moment històric, inclús dins d'algunes col·leccions d'obres fonamentals del segle XX. Sigui com sigui, hi ha aspectes sobre la casa com a fet arquitectònic aïllat, o la manera com la casa ha estat habitada, que no han estat excessivament revisats.

Hi ha una anàlisi crítica, de David Mackay, amb una aproximació diferent de la casa com a estudi de cas. És una crítica estranya i curiosa. És de 1971, dotze anys després de que l'arquitecte s'establís a Barcelona, i nou anys després que es fes soci en el despatx de Martorell i Bohigas. Cabria esperar que Mackay fos coneixedor dels avatars de l'arquitectura catalana, i que la presència propera d'Oriol Bohigas influís en la seva manera d'aproximar-se al fet arquitectònic i cultural a Catalunya.

Però probablement a Mackay l'interessa mantenir una opinió autònoma, en tot cas més vinculada a una metodologia d'anàlisi semàntica, i detallista.

És, en definitiva, una aproximació desapassionada i aliena.

(A més, una traducció poc precisa no ajuda a entendre del tot alguns paràgrafs excessivament retòrics).

David Mackay:

Dedicaremos particularmente nuestra atención crítica al viejo problema de "fachadismo" o del "pastiche" de la arquitectura de la fachada que Coderch ha utilizado intencionadamente. Los elementos que ha utilizado aquí, son sin duda originales suyos, aunque la idea de colocar un telón delante del edificio, constituye una solución frecuente para conservar el efecto teatral de la calle como escenario de la comunidad.

(Aquesta seria una idea molt discutible: Coderch preocupat per la façana urbana dels seus edificis?).

Ese espíritu introvertido está presente por toda la casa con sus separaciones de pared y vidriera que encierran no sólo la casa, sino también la terraza. ¿Es ésta una solución lógica para las realidades del clima y del ambiente social urbano, o es una evasión para quien puede permitirse el lujo de retirarse a la intimidad inexpugnable que se parece al nirvana cómodo y esterilizado de Michael Frayn de la Cultura Eléctrica?

(...)

La modulación de la entrada desde la calle al área de estar tiende a ser excesivamente esquemática y es tratada de modo casi primitivo. El primer tramo de escaleras hacia la puerta de entrada [porta al primer pis] es desproporcionado en relación al tratamiento exterior de la entrada al garaje y a la supuesta función simbólica de la entrada. Si junto a la entrada aparca un coche, los huéspedes tienen un acceso desagradable al ascender aunque el portero les señale el camino.

Aquí costa d'entendre el que vol explicar en Mackay, tot i que l'arquitecte ha tingut una intuïció: l'espai de l'entrada és un espai anòmal, que a primer cop d'ull no està codificat com a tal. Fins i tot, un visitant de primera vegada podria no saber cap a on dirigir-se. I d'altre banda, Mackay sembla ignorar que la intenció original de Coderch era la de crear una escala que travessés l'espai, retallada contra un fons lluminós, llum al fons del pati o de l'espai interior. Intenció que aquí no va poder portar a terme.

I l'atenció al detall resulta sorprenent, però arriba a entendre coses que certament van preocupar a Coderch.

Biblioteca. Nótese que los estantes se hunden en el espesor del muro para mantener la superficie continua del volumen que comportan.

Fachada exterior. (...) Nótese que las mamparas superiores (de la planta tercera, buida) son algo más altas para compensar el efecto de disminución a causa de la altura, prolongando la nota como señal de terminación del límite superior de la composición.

Muro lateral del estudio. Nótese el vigoroso ritmo vertical mantenido alternando los pilares blancos estructurales con las conducciones de desagüe de la lluvia, blancas y de plástico. (...)

La entrada. (...) Compárese el zócalo enyesado [de l'escala] con el umbral de ladrillo del cuarto del portero, situado a la derecha.

Potser es tracta de fixar-nos simplement en la primera paraula del títol del llibre, per entendre d'on surten les influències que guien l'esperit crític de Mackay..

MACKAY, David. *Contradicciones en el entorno habitado: Análisis de 22 casas españolas*. Barcelona, Gustavo Gili, 1971/1, 1972.

### Referents, concomitàncies i fets contextuals.

En aquest punt del treball atendrem a aspectes que d'una manera o altre, tenen a veure amb la casa Tàpies, sense voluntat de ser exhaustius. En mirar cap als seus voltants, la casa desapareix, transitòriament, del camp de visió.

Els aspectes que es tracten, de forma resumida:

- . Aproximació a les activitats de l'arquitecte Coderch entre els anys 1960 a 1963, coincidint amb el projecte i construcció de la casa.
- . Aproximació breu a les cases d'artistes, on l'aparició d'un peça gran -taller- causa canvis en l'organització general dels habitatges.
- . Relacions de Coderch amb el fet artístic, i amb artistes contemporanis.
- . Aproximació a la relació entre arquitecte i clients particulars, i el suposat mètode que Coderch emprava.
- . Aproximació als tipus d'habitatges entre mitgeres contemporanis, a través d'alguns exemples.
- . Projectes de Coderch per a cases entre mitgeres.

Coderch diu, al llibre de converses amb Enric Sòria i en altres llocs, que l'encàrrec de la casa per a la família Tàpies Barba el va treure de la profunda crisi en la que es va trobar el seu estudi, i inicia el camí cap a una recuperació.

Això pot fer pensar que es va estar un temps de braços creuats, però res més lluny de la realitat. Va ser un dels períodes més fructífers de la seva carrera, on a més la varietat d'activitats va ser extraordinària.

Bona part del que segueix és bastant conegut.

1959

. Membre dels C.I.A.M. a proposta de Josep Lluís Sert, fins a la seva dissolució l'any 1960. La seva participació va consistir en l'explicació del projecte de Torre Valentina. Hi ha un conjunt de fotografies de la sessió, que han aparegut publicades en diverses ocasions.

. Arxiu Coderch 636. Urbanització "Torre Valentina", Sant Antoni de Calonge. 1959.

Un grup promotor privat formalitza l'encàrrec d'un important conjunt d'Hotel i apartaments a la Costa Brava. El projecte de Torre Valentina, que acaba constituint-se en la gran oportunitat per investigar i aplicar noves solucions per a la segona residència, és finalment desestimat després de mesos d'intens treball.

Jesús Sanz:

El projecte de Torre Valentina va ser un desastre, i després ens vàrem quedar sense feina. En Coderch va anar amb tots els plànols a l'empresa perquè li paguessin. Ells van dir que no els agradava. Però no van dir la veritat. El que no van dir era que hi havia una crisi impressionant i van haver de posar els diners en una altre banda.

1960

. 2 de Maig de 1960. Carta d'Antoni Tàpies a José Antonio Coderch amb precisions sobre les necessitats i desitjos de la família. Es pot considerar com la data amb la que s'inicia l'encàrrec.

. 9 de Juny de 1960. Coderch pronuncia una conferència sobre la ciutat i l'urbanisme a l'Ateneu Barcelonès.

L'arquitecte Amadeo Llopart ha estat nomenat nou president de l'Ateneu uns dies abans, el 20 de Maig de 1960.

La Vanguardia recull:

Ateneu Barcelonés.

Hoy [9 de junio de 1960], en colaboración con "Amigos de la Ciudad", se celebrará una conferencia-coloquio, a cargo de un abogado, un artista, un arquitecto, un médico y un ingeniero, quienes disertarán sobre el tema "Barcelona: urbanismo viejo y urbanismo nuevo".

El mateix diari ressenya la conferència-col·loqui dies després, el 24 de Juny de 1960.

Pel que sembla només van participar el doctor Pons Catchot, l'enginyer Antonio Andreu Massa i l'arquitecte Coderch.

Unes quantes de les idees que Coderch va exposar, tornaran a aparèixer en el text 'No son genios lo que necesitamos ahora': la tradició viva, la funció i la responsabilitat de les classes altes ("la aristocracia de la sangre y la del dinero"), la necessitat d'un esforç i dedicació constants a la feina per part dels arquitectes.

Sobre el text mecanografiat de la conferència que ha impartit, Coderch anota:

Nadie entendió nada y empezaron a discutir cosas peregrinas, ajenas totalmente al objeto de la reunión.

. 21 de Juny de 1960. Inauguració del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, al 1960, proposta que surt d'Alexandre Cirici i Cesáreo Rodríguez-Aguilera.

Coderch s'havia ofert a fer un projecte de museu transportable, per a ser instal·lat a la Diagonal, en terrenys de l'Automòbil Club de Catalunya, però la seva participació no es concreta en res.

Cal tenir present que un dels principals impulsors és Alexandre Cirici Pellicer, i la relació d'aquest amb Coderch era problemàtica.

Alexandre Cirici Pellicer, 21 de Juny de 1960:

Matí, a casa Gili. Tarda, problemes Tàpies. "Què fa Picasso?" "Què fa Miró?" Envia lito. Visita terrible a casa seva. Entendreixo la Teresa, que diu que ell és a l'aeroport amb la Martha Jackson i si telefona ja l'hi dirà. A la fi, li arrenco un quadre i el duc amb el biscúter d'en Mussons. Inauguració del Museu d'Art Contemporani, a les 6.30. Ve el capità general, que l'inaugura.

. Octubre de 1960. Coderch va assistir al tercer *Petit Congrès* a Sant Sebastià. Com va dir que degut a la crisi que estava patint no tenia diners per pagar-se el viatge, va haver de ser convençut d'anar-hi i convidat per Bohigas i Martorell.

Però l'Hotel Biarritz, on havia d'allotjar-se, no li va agradar prou; i va decidir marxar a l'Hotel Londres, tot sol, separat de la resta de participants en el Congrès. Bohigas explica que, entre tots els participants, van haver de recollir diners per pagar el sobre cost de l'estada de Coderch, doncs el segon hotel era considerablement més car que el primer.

. 1960. Primer Premi del Foment de les Arts Decoratives d'Arquitectura per l'edifici d'habitatges al carrer Compositor Bach de Barcelona, projectat l'any 1958.

. Arxiu Coderch. 641. Casa sr. Antoni Tàpies. Barcelona. 1960.

. Arxiu Coderch 642. Casa sr. Kurt Jaime Bähremden. Barcelona. 1960.

. Arxiu Coderch 644. Concurs Edifici "Hoechst". Barcelona. 1960.

1961

. 22 de Febrer de 1961. Full d'encàrrec de la casa Tàpies presentat al Colegio Oficial de Arquitectos. Firmat, en absència de Tàpies, per la secretaria de l'estudi, Asunción Trias del Romero (Maricusa). Considera un pressupost de 1.004.665 pts., i adjunta un rebut d'honoraris per import de 20.093 pts.

. 28 de Juny de 1961. En el concurs per a l'edifici del Banco Comercial Transatlántico (1956), l'equip de Coderch, Valls, Correa i Milà van resultar guanyadors. Posteriorment Coderch va decidir renunciar a l'encàrrec per desavinences amb la propietat. De tota manera, a la vista de les semblances entre el seu projecte i l'edifici construït, Coderch fa enviar dos imatges amb el mateix enquadrament i punt de vista a les revistes "Destino" i "Serra d'Or", per a ser publicades. En cap cas va tenir èxit, i les revistes es van excusar per raons "de pes".

. Juliol de 1961. Coderch es mostra defensor convençut de la professió liberal i participa en una discussió gremial sobre la conveniència de que els Col·legis hagin convingut unes tarifes regulades.

. 12 de Juliol de 1961, Coderch és admès com a soci de número al Círculo Ecuestre. El president aleshores és Félix de Sentmenat y Güell, marquès de Castellidosrius.

Coderch no hi anirà gaire i a més, expressarà una opinió no gaire favorable del Círculo.

Per carta, el marquès li contesta:

Siento el mal efecto que te han hecho algunos socios, pero ese no es asunto que podamos solucionar ni tu ni yo; en el Círculo hay una Junta de Admisión y en general te puedo decir que no se niega la entrada más que a alguna persona que tenga algún antecedente deshonorable, de modo que en cuestión de educación, cortesía, origen, etc. no nos metemos (...)

. Novembre de 1961. La revista Domus publica l'assaig 'No son genios lo que necesitamos ahora', en una primera versió, d'Agost de 1961, que després el propi Coderch retoca.

El text també es publica a la revista Arquitectura, el Febrer de 1962.

. 12 de Desembre de 1961, Coderch decideix passar uns dies a l'Hostal de la Gavina de S'Agaró per tal d'escometre el projecte de l'Hotel de Mar. Rep una carta del seu cosí Luis Sibils, qui fa la reserva:

Tienes reservada una habitación grande y tranquila, con terraza frente al mar. (...) Me prometió el director instalarte una mesa y cuanto necesites para trabajar.

Ya advertí que te libranan del tormento de las sedas; en cuanto a los mármoles, solo los habrá en el cuarto de baño.

. Arxiu Coderch. 643. Casa per al sr. Paricio, pare. Sant Feliu de Codines. 1961.

. Arxiu Coderch. 646. Projecte no realitzat de Club Nàutic. Sant Feliu de Guixols. 1961.

. Arxiu Coderch. 647. Casa per al sr. Juan Biosca. Igualada. 1961.

. Arxiu Coderch. 649. Garatge per al sr. Catasús. Girona. 1961.

. Arxiu Coderch. 651. Casa per al sr. Uriach. L'Ametlla del Vallés. 1961. A través de la família Uriach, coneix Mossèn Ballarín. A través d'aquest coneix també a Raimon Galí.

1962

. 22 de Maig de 1962

Carta tramesa a Bakema, sol·licitant formalment l'admissió com a membre del Team 10.

José Antonio Coderch:

As I am convinced that the Team-ten is really useful and may become the impulse of many necessary reforms and initiatives for our trade of Architects, I have made up my mind to beg you - as the Secretary of the Team-ten- to accept me as member of the Team-ten -if you think that my taking part in it would be useful.

. El seu llum de sostre rep el DELTA ADI del Foment de les Arts Decoratives, però Coderch no sembla gens content dels resultats econòmics de posar el seu disseny en el mercat, ni dels problemes legals associats.

Carta a Alberto Ullastres, Ministro de Comercio, 6 de Juliol de 1962:

Me dirijo a Ud. en petición de ayuda ya que la ley no ha previsto o no ha querido sancionar el hecho de que una persona pueda hacer una oferta de un producto, sin la autorización ni conocimiento del que lo ha proyectado, patentado internacionalmente y financiado. (...)  
Puedo también decirle que hasta ahora, y han pasado casi seis años, no he obtenido todavía beneficio alguno de mi trabajo.

1963

. La construcció de la casa Tàpies continua durant aquest any.

Hi ha parts d'administració de l'obra quinzenals.

25 setembre 1963

Hi ha un altre rebut d'honoraris per import de 20.093 pts.

. Selecció per als Premis d'Arquitectura del Foment de les Arts Decoratives de la casa-taller d'Antoni Tàpies.

CIRICI, Alexandre (autor); SOLER, Glòria (edició). *Diari d'un funàmbul. Les llibretes d'Alexandre Cirici Pellicer*. Barcelona, Comanegra, 2014.

RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo. *Arte moderno en Cataluña. Examen de qué cosa sea arte y qué cosa modernidad*. Barcelona, Planeta, 1986. Col. Ensayo 33. Pròleg de Pere Gimferrer.

SESÉ, Teresa. *El eslabón perdido del arte catalán. El Museu Víctor Balaguer evoca y muestra los fondos del primer Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona*. La Vanguardia [Barcelona], 22 juliol 2015.



Una estudiant de l'Escola d'Arquitectura del Vallès, Meri Mensa Biosca, és neta dels propietaris de la casa Biosca i ens facilita una visita, l'Abril de 2012.

Els seus avis quan van encarregar la casa a Coderch encara estaven promesos. Eren Joan Biosca, que aleshores tenia 29 anys (la seva família era propietària de la fàbrica de peces de punt Escorpion), i Maria Rosa Badia Lladó, molt jove, de només 19 anys. Van tenir 4 fills. A la casa treballaven una o dues persones com a servei, i sovint havien convidats.

Van voler modificar alguns aspectes del projecte de Coderch de manera radical: van obrir una entrada a la casa per la zona de servei, a una habitació que anomenaven *planxero*; i també un pas directe d'aquesta zona cap al jardí de la casa.

També van moblar els interiors a la seva manera.

Coderch va decidir no publicar la casa.

Maria Rosa Badia:

Miràvem revistes d'arquitectura, i ens van agradar molt en Milà i en Coderch. I volíem anar a veure a en Milà, però ens vàrem confondre i vam acabar a l'estudi d'en Coderch. Pensàvem que treballaven junts.

I ens va dir: No me importa, no me importa, si quieren vayan a ver a Milà.

Però li vàrem dir que no, que ja ens estava bé.

La casa va trigar quatre anys per fer-se. I ell no tenia gaire feina. Venia quasi totes les setmanes, i si no venia en Sanz. Algunes vegades va venir des de Barcelona en *Mobillette*, passant per les corbes del Bruc. Això ens va sobtar molt.

Aquí no hi havia res quan vàrem fer la casa. Estava molt aïllat.

Per això té aquest mur perimetral de pedra tot al voltant. També vam haver de fer tot el clavegueram.

En Coderch volia fer tota l'àrea del menjador i la sala d'estar d'obra vista, i nosaltres no li vàrem deixar fer.

I els interiors amb bancades, i la seva llar de foc i els llums. Però això tampoc ens agradava. Potser per això no voler publicar mai la casa.

Tenia molt mal geni, però era molt, molt *guapo*.

La casa és molt còmode, però el consum de calefacció és molt alt. Hi ha molta finestra i porta de vidre. Quan vàrem posar alarmes ens vàrem adonar que havia 17 portes i finestres en contacte amb el jardí o amb l'exterior. Només a la meua habitació hi ha 4 forats.

El cabdal d'aigua que arriba a la casa no és gaire gran. Per tal que es pugui omplir la piscina d'aigua en una hora, es va construir un dipòsit subterrani d'aigua, més gran que la pròpia piscina.

Jesús Sanz:

La casa Biosca està igual, no ha canviat de mans. Però en Coderch no va voler que es publicqués per alguns canvis que van imposar els propietaris, i per la manera com varen moblar els espais interiors.

Allà vaig fer un invent en alguns grans finestrals i fulls de persianes de lames corredissos: vaig utilitzar cadenes i pinyons de bicicleta com a mecanisme de transmissió fins a la maneta giratòria. I sembla que ha funcionat prou bé.

Jordi Viola:

Aquesta casa, i una altre també a Igualada, són una mica particulars dins del món Coderch. En Coderch era un tant difícil de tracte, i havia clients que això ho portaven bé i altres no. I el sr. Biosca el sabia tractar molt bé. Li va fer fer la primera casa, i les intervencions del client van molestar al senyor Coderch, però no van trencar peres. Simplement, el senyor Coderch va decidir que d'aquella casa no en parlaria. I no ha sortit publicada enlloc, fins a la revista 2G.

Van passar uns 20 anys [en realitat van passar només 10], i el client va tornar per encarregar un xalet per a un fill o filla. I potser tenia una gran capacitat de seducció, però la qüestió és que el senyor Coderch va tornar a acceptar l'encàrrec. I efectivament, la segona casa també va acabar malament, com la primera. Les intervencions de la propietat en l'obra anaven pervertint les seves idees. Amb altre gent ja hagués trencat, però amb aquells no. En Coderch, quan trencava amb algú, els tornava els honoraris.

Quan ho vaig veure publicat a la revista 2G, em vaig dir: Ostres!  
Sort que el senyor Coderch ja no és viu, perquè si ho arriba a  
veure, s'hagués emportat un disgust!

AAVV (DIEZ, Rafael ed). *José Antonio Coderch. Casas. 2G* [Barcelona], 33,  
2005.

414



Casa Biosca, Igualada. 1961.  
Mur exterior de la casa, fet amb pedra de La Panadella.  
En aquesta cantonada, que dóna al carrer estava prevista l'entrada de servei.

## Edifici Luminor a la Plaça Castilla de Barcelona. 1961.

El projecte de l'edifici principal és de José Soteras Mauri i té una certa qualitat i personalitat que ha durat fins avui. És un edifici de composició estranya, amb grans finestrals a la primera planta, i un coronament d'estil racionalista. Està realitzat molt de pressa, sense saber res sobre el programa o distribució interior, per els Almacenes Capitolio.

Coderch es fa càrrec d'una ampliació posterior per la part més propera a l'Església.

El projecte consta de soterranis amb rampa per a aparcament de vehicles i plantes lliures.

Es preveu una escala i ascensor al costat d'un pati en el projecte, que només es faran si resulta necessari al compartimentar la planta.

Coderch escriu:

La solución de distribución es una entre muchas. Ha servido para determinar el mejor emplazamiento de otra posible escalera. Si venden despachos grandes, que empiecen a vender por arriba. Si se sigue vendiendo no habrá que construir la escalera y el ascensor en proyecto.

Soteras envia una carta a Coderch al maig de 1961, en què explica algunes característiques de l'estructura, que l'ha realitzat l'enginyer Federico Folch (de Material y Obras SA).

També indica que l'ordenació de volums ve prefixada per l'Ajuntament, i es disculpa per una possible falta de qualitat de l'edifici, donades les circumstàncies.

Coderch (sense Valls) presenta el projecte al juliol de 1961 i a l'agost renúncia a la direcció de l'obra. Probablement l'arquitecte ha acceptat el treball per manca de feina, però no hi posa cap interès.

Entrevista a Gustavo Coderch. 5 de Setembre de 1988.



Ampliació de l'edifici Luminor. Plaça Castella, Barcelona, 1961.

'No son genios lo que necesitamos ahora'. 1961.

Coderch explica que el text va ser escrit en primera instància com una carta de presentació de les seves idees, del seu ideari. Va ser adreçat a Jaap Bakema, secretari del Team 10, com una mena de sol·licitud d'ingrés, l'any 1961.

José Antonio Coderch escriu:

Esta es mi manera de pensar (o mejor, de crear).

El títol ressona molt per la forma en que està construïda, gramaticalment, la frase: una oració o proposició subordinada substantiva de subjecte.

Hermann Hesse:

El genio, allí donde surge, o acaba estrangulado por los que le rodean o es él quien les tiraniza a ellos; le aclaman unánimemente como la flor de la humanidad y, sin embargo, aparece aislado, condenado a la soledad, no es hereditario y presenta siempre cierta tendencia a abandonarse a sí mismo. (...)

Al genio, en cualquiera de sus formas, lo concibo como un intento de la naturaleza de establecer, a base de grandes sacrificios, el ejemplo de un tipo mejor, más logrado y más digno de vivir de lo que normalmente es el hombre.

El text té un conjunt d'idees seminals que sobrepassen de llarg el que enuncia el seu títol:

La idea, una mica impostada, de que els genis no han de ser la norma, sinó l'excepció. És una idea que sembla venir introduïda en una conferència una mica anterior de Josep Lluís Sert.

La necessitat d'una tradició viva en l'arquitectura, deixant de banda l'arquitectura d'autor, i avançant de manera anònima en la millora de les solucions als problemes que ha de resoldre l'arquitectura. (Idea problemàtica, donada la personalitat de l'arquitecte).

El paper que hauria de tenir en la societat l'aristòcrata de sang, no el nou ric, com a il·luminador d'una conducta moral i èticament adient, en la vida professional.

La no desitjable separació entre l'arquitecte i la persona.

3131

Invitació de Sert a participar en el darrer CIAM.

Josep Lluís Sert convida a Coderch a participar en els CIAM.

El 23 de Juliol de 1958 Alexandre Cirici recull, de passada, el moment en que es produeix una visita de Sert a Coderch, suposadament per parlar d'aquest tema:

Tarda: surto amb Sert, Mme. Sert, Portabella i l'editor alemany. Anem a c. Prats a visitar l'obra de Quim Gili, on ens rep també en Bayó i el cosí Gustau Gili. Quim, gras i ofegat, Gustau, finíssim. A Sert li plau l'articulació de les formes i els espais. Anem després a l'Estadi del Barcelona de Mitjans, a veure les cases de Mitjans i a la clínica abominable Soler Roig. Després van a veure Coderch. Els deixo.

420 El 17 de Març de 1959 Coderch agraeix, per carta, a Bakema el ser convidat a les reunions d'Otterlo. Està convençut de l'importància del fet, doncs proposa que l'acompanyin a la seva presentació, com observadors, una llarga llista de persones: Mercedes Coderch, Federico Correa, Alfonso Milà, Manuel Valls i senyora, Jesús Sanz, Luis Marsans, Juan Dexeus i senyora, Francisco Catasús i senyora, William Baker.

El 7 d'Abril de 1959, Josep Lluís Sert imparteix una conferència a Harvard amb el títol *Architecture, fashions and the people*. En una versió prèvia de la mateixa, la conferència es tanca amb un paràgraf significatiu:

The geniuses will produce their great works, rare and far apart. That is their privilege. Let us work like ordinary human beings, earnestly, carefully, for the people. The resulting products will speak for themselves.

Molt probablement, la conferència va ser lliurada per Sert a Coderch, i tant el contingut en general com el darrer paràgraf van inspirar la redacció del text que Coderch enviaria a Bakema com a carta de presentació en el Team 10.

El darrer CIAM té lloc a Otterlo, entre els dies 7 i 15 de Setembre de 1959. Allà, a la setena jornada, Coderch presenta el projecte de Torre Valentina.

Després es constituirà el Team 10, on Coderch també serà convidat a participar.

LÓPEZ MATAS, Emiliano: *6107 MSD*. Barcelona, tesi doctoral, Departament de Projectes Arquitectònics, UPC, 2012.

Especialment l'encartament D: *Architecture, fashions and the people*. Conferència de Josep Lluís Sert, 1a. versió, impartida el 1959.

Never

architecture only as an aesthetic experiment in the abstract, or those of the "technology uber alles" school! ~~These are in my opinion two dead-end roads.~~ I prefer to see architecture in varied forms and expressions, not taken too seriously, as something that makes our lives happier and more agreeable, and with the definite goal of extending these advantages to the majority of the peoples, for their material comfort and spiritual delight.

always

An agreeable architecture, amiable and human, gay, life is grim enough. If we as average good architects, can do as much in our cities with the help of technicians, governments, and artists, you may be able one day to replace our gloomy cities with places where harmony, human measure, color forms and light in their right relationship may make us happier to be alive.....

The geniuses will produce their great works, rare and far apart. That is their privilege. Let us work like ordinary human beings, earnestly, carefully, for the people . The resulting products will speak for themselves.

\*\*\*\*\*

3132

Sobre el paper de l'aristòcrata.

Harold Bloom parla de la manera cíclica com s'han estructurat les societats occidentals. Descriu, en un context més ampli, les quatre edats.

Així, hi ha hagut una fase Teocràtica, una Aristocràtica i una Democràtica. (També descriu una fase Caòtica). No es tracta, evidentment, de fases tancades en termes històrics, sinó que es produeixen contaminacions, tornades enrere, col·lateralitats absurdes, i tota mena de situacions excepcionals.

Però podríem inferir que en una fase -almenys nominalment- Democràtica, l'aristocràcia hauria de semblar quelcom obsolet. Especialment la de la sang, perquè la dels diners sí que segueix governant al marge de les posades en escena democràtiques.

Harold Bloom:

424

Y a nuestro tiempo, mientras finge proseguir la Edad Democrática, nada puede caracterizarlo mejor que el adjetivo de caótico.

En tot cas, i en el terreny de l'arquitectura contemporània, on cap una reflexió com la de Coderch sobre el paper que podria tenir l'aristocràcia?

Qui són els aristòcrates? Són els mecenes, els patrons de les fundacions, els patrocinadors?

Però arquitectes aristòcrates, en queden?

És possible ser i actuar com un aristòcrata i com arquitecte autor d'obres reconegudes i, al mateix temps, defensar la feina de l'artesà o del mestre d'obres anònim, de tots els que van aconseguir que l'arquitectura de més de dos-cents donés qualitat, com a conjunt, a ciutats i pobles?

BLOOM, Harold: *El canon occidental*. 1995.

La tradició, paradoxalment, en el moment en el que s'inventa el terme i es defineix el que és, deixa de ser una realitat.

Eugeni d'Ors:

(...)

Decíamos un día nosotros que tres cosas adulteran y corrompen el sentido de la verdadera Tradición. En primer lugar, la apariencia anecdótica de los acontecimientos; por esto los eruditos son tan malos historiadores. Luego, el prejuicio de localidad, que nos finge una simple adición de historias particulares allí donde lo verdadero sería la Historia Universal, en su orgánica síntesis. Y, en fin, la ilusión de lo cronológico, que nos lleva a creer, valga el caso, que el siglo XV se acabó al empezar el siglo XVI. Y que, embriagados de mudanza, nos vuelve ciegos y cerrados a la permanencia. En cifra, que los enemigos de la Tradición se llaman: Erudición, Nacionalismo y Cronología.

(...)

En el prurito de extravagancia, han naufragado mil aventuradas expediciones de la originalidad estética; salidas —cierto que, por lo general, con poco lastre— bien de puertos de lo barroco, bien de los del romanticismo, bien de los de tantas y tantas escuelas como hemos visto, pululantes, aparecer después. «Escuelas» se dice aquí por optimismo. Mejor les cuadrara, las más de las veces, título paradójico de «recetas». Porque, todo lo que no es tradición es plagio.

La frase de Eugeni d'Ors fa fortuna, i segurament hauria agradat a Coderch.

Però el què és i com es pot treballar dins de la tradició, per part de personatges culturalitzats, resulta confús.

El periodista Manuel del Arco feia unes entrevistes breus a *La Vanguardia*, on intentava descol·locar als seus entrevistats amb preguntes que necessitessin d'una certa reflexió.

Entrevista a Modest Cuixart, l'any 1959:

-(...) añado las palabras de d'Ors: "Todo lo que no es auténtica tradición, es plagio".

-Cíteme las fuentes de esa tradición en la que usted ha bebido.

-Para mí, español: el gótico, todo el arte expresionista, en general, toda la riqueza sublime del Barroco y, de mis contemporáneos, Juan Miró, y toda la aventura profunda de Wolsey Fautrier.

-Todo lo demás, ¿lo desprecia?

-Insisto, no digo desprecio; no me interesa lo que no sea auténtica tradición.

En realitat, Wolsey Fautrier és un personatge inexistent. Wolsey fa referència al nom d'una galeria d'art a Ipswich, i Jean Fautrier (1898-1964) va ser un escultor, pintor i gravador que va recórrer un camí de recerca artística semblant al d'Alberto Giacometti, coetani seu.

D'ORS, Eugenio. *'Ethice, Riparógrafo y Grilo' o los enemigos de la belleza*. La Vanguardia [Barcelona], 28 desembre 1943, p 9.

DEL ARCO, Manuel. *Mano a mano. Modesto Cuixart*. La Vanguardia [Barcelona], 19 novembre 1959.



## La tradició a l'arquitectura espanyola

Un arquitecte alemany, Hans Schoszberger, fa un repàs a l'estat actual de l'arquitectura l'any 1952.

Dibuixa un panorama que busca relativitzar el valor del funcionalisme i el Moviment Modern, dels que desconfia. Però en canvi no fa una defensa barroera de l'arquitectura de llenguatge clàssic, com a alternativa. Defensa la necessitat de 'restaurar una arquitectura decent' i per això gira la mirada cap a una Arquitectura de la modèstia. Schoszberger:

[Constitueix un grup bastant freqüent] la arquitectura de la modestia en la construcció, honrada, decente, sin ambición arquitectónica. Es la nueva arquitectura alemana, "con sus tejados de caballete y muros de ladrillo revocados". A través de sus fronteras se ha extendido rápidamente, desde las escuelas suizas, hasta las viviendas suecas. Se les hace el reproche de "no ser modernas", pero indudablemente tienen el valor de purificar las nuevas construcciones, huyendo de las modas nacidas en los tableros de dibujo de los arquitectos.

La *tradició viva* de Coderch encaixaria perfectament dins d'aquest ideari.

També hi ha una corrent de pensament en l'arquitectura espanyola, que utilitza la idea de tradició com quelcom inevitable. És a dir, es podrà ser més o menys modern, o contemporani, o avantguardista, però un no podrà desenganxar-se de la tradició en la que s'ha format. Aquesta idea, per una banda, deixa tranqui-les a moltes consciències, i ve a dir, de pas, que la creació pura no existeix, sinó que sempre hi ha pensament previ en el que un es recolza.

Dos exemples, de diferent signe ideològic.

Alonso del Val, professor de la Universitat de Navarra, en la seva tesi doctoral, any 1983:

La frase luminosa de Eugenio d'Ors lo recuerda: "Todo lo que no es tradición, es plagio". Consecuentemente, d'Ors diferencia entre lo que él llama "estilos históricos" y los "estilos de la cultura", éstos pueden repetirse sin plagio, aquellos no.

Por ello, los estilos culturales en que se traduce un "eón", o constante propiamente dicha, no desaparecen en la evolución de la humanidad, sino que son algo permanente y semejante a lo que aquí se denomina tradición.

Una arquitectura renovadora será aquella que, sin detener el curso de la historia, supere la frustración estilística para actuar bajo la autoridad de la tradición. Esta posición que puede considerarse a primera vista como reaccionaria, es tremendamente liberadora ante quienes, conscientes o no, hacen de la elección de un estilo un proceso previo a la creación arquitectónica.

(...)

Un aspecto diverso que la continuidad de la tradición suscita es la relación entre ella y la novedad. Durante los años "militantes" del Movimiento Moderno su posible antagonismo fue usado dialécticamente para oponer a la tradición de lo antiguo, la tradición de lo nuevo.

Superado el sentido mimético de aquella tradición formal y el reduccionismo analítico de la novedad ideal, los arquitectos han comprendido la necesidad de establecer una relación inclusiva entre Tradición y Modernidad.

Antoni Marí:

Perquè la tradició no és només la tradició culta -la que està als llibres, als museus i als catàlegs-, és el conjunt d'hàbits, costums, mites i accions que són presents en el conjunt de la vida dels homes, des de la cuina i els esports, fins a l'urbanisme i l'agricultura. Aquesta tradició que es manifesta sovint inconscientment és present també en tota l'obra. En aquest sentit, T. S. Eliot considera que "tota persona difícilment esdevindrà un ésser humà total fins que no hagi entrat en una tradició".

ALONSO DEL VAL, Miguel Ángel. *Tradición y heterodoxia: Claves para una arquitectura enraizada*. Tesis doctoral, Departamento de Proyectos, etc. Universidad de Navarra, 1983.

MARÍ, Antoni. *La tradició com a permanència i com a canvi*. Quaderns [Barcelona], 150, 1982, p 14.

SCHOSZBERGER, Hans. *Estado actual de la arquitectura. Una ojeada a través de las fronteras*. Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento [Madrid], 108, juny 1952. Separata.

3135

Primera versió, enviada a Bakema i a Ponti.

La primera versió del text és enviada a Jaap Bakema, com a carta de presentació en el Team 10; i a Giò Ponti, per a ser publicada en el *Domus*.

També envia còpies a Giò Ponti, Josep Lluís Sert, Richard Rogers, els Smithson, Ignazio Gardella, Giancarlo de Carlo, Vico Magistretti, Aldo van Eyck, Oskar Hansen, Arne Korsmo, John Voelcker, Kenzo Tange, Kisho Kurokawa.

Coderch voldria que l'escrit hagués estat revisat per Rafael Santos Torroella, però no té temps per fer-ho.

Però li envia simultàniament una còpia amb la indicació que si veu alguna qüestió mal enfocada, li ho faci saber.

Algunes versions del text estan datades el dia 1 d'Agost de 1961, altres simplement indiquen mes i any.

El procés d'elaboració deu haver estat complicat i farragós.

Fa fer una traducció a l'anglès per enviar al Team 10. Al mateix temps, Giò Ponti li diu que la seva filla Letizia (Tita) farà la traducció per a la revista.

El 17 d'agost, Coderch li envia una nova versió, i li demana destruir les anteriors.

Hi ha documents on Coderch ha afegit alguns paràgrafs i/o paraules, i n'elimina d'altres.

Per tot això, hi haurà un cert embolic entre documents.

Carlos Flores interpreta que la primera versió, la que surt publicada a *Domus* ha estat afaitada, però no és cert.

El que succeeix és que la segona versió publicada posteriorment a la revista *Arquitectura*, 38, de Febrer de 1962, ha estat ampliada pel propi Coderch.

Aquesta es correspon amb un document mecanografiat, on Coderch ha escrit:

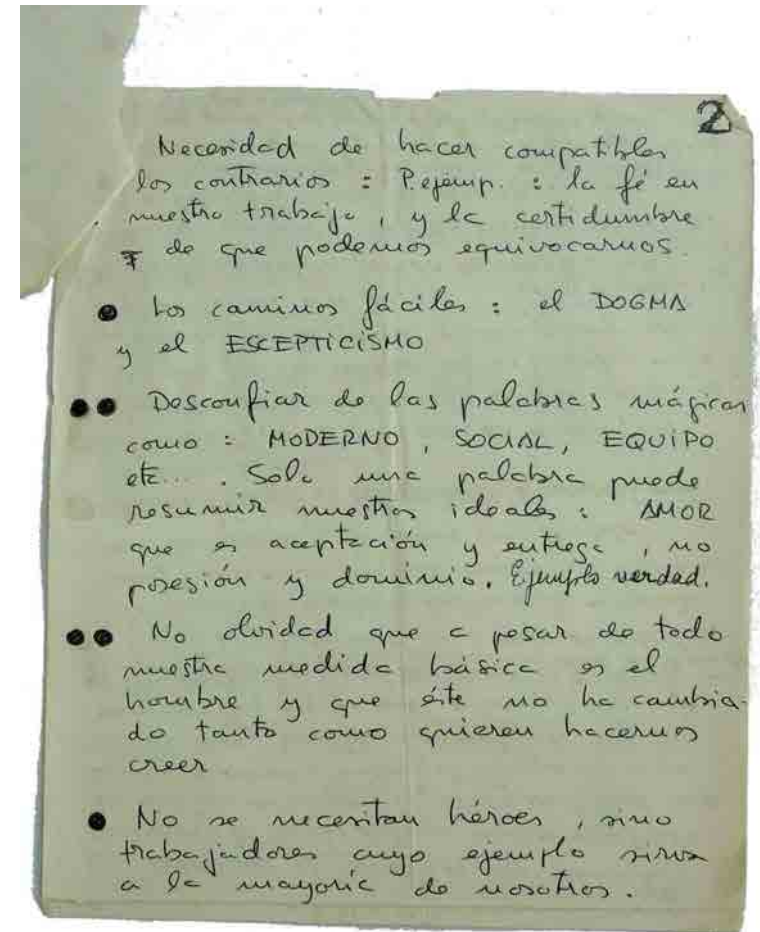
Único válido en castellano.

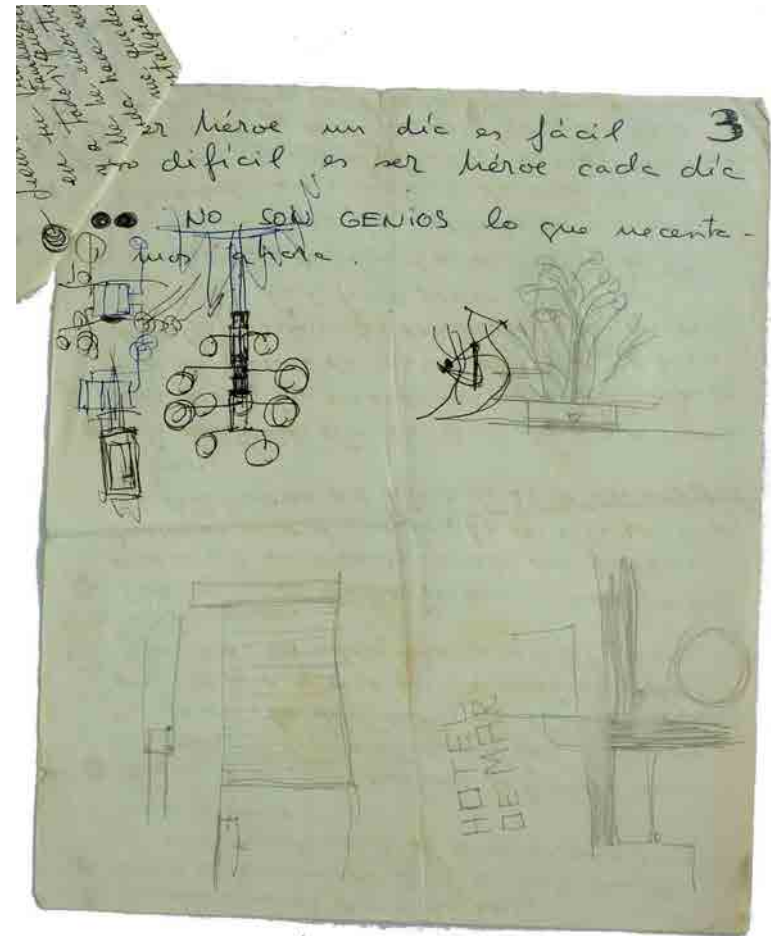
Però encara haurà més retocs i versions.

- Necesidad de información y contexto. 1
- Nuestra función es importante para el daño que podemos hacer.  
¡RESPONSABILIDAD!
- Teoría profunda del CABRÓN EMISORIO
- Cuidado con los falsos equipos que solo sirven para que se diluya la responsabilidad, y que en caso de tomar una resolución solo se ponen de acuerdo en las soluciones mediocres.
- Hay muchos caminos para llegar a un mismo punto (Historia del Mundo, o mierda)
- Fallo y necesidad de una tradición viva. Esta tradición nace de nuestras ideas contrastadas con la realidad, y no de nuestras teorías.
- La equivocación como peldatao imprescindible para llegar a mejores soluciones.

Primer esborrany del text 'No son genios...', amb idees soltes de Coderch, dictades a alguna persona de l'estudi (probablement Maricusa). Sense data.

Arxiu Coderch.





Primer esborrany del text 'No son genios...', amb idees soltes de Coderch, dictades a alguna persona de l'estudi (probablement Maricusa). Sense data.  
Arxiu Coderch.

31351

Resposta de Bakema: *Le Petit Prince*.

La sorpresa de Bakema, al rebre el text de Coderch, deu ser notable. El to del text de Coderch, igual que després ho farà el collage que elabora amb Marsans, també per al Team 10, pot resultar desconcertant.

Encara que ha avisat prèviament, en certa manera fuig una mica de l'abast de temes que es volen debatre en les reunions del Team 10.

Jaap Bakema, com a *acuse de recibo* del text "It is not geniuses that we need today", envia a Coderch un exemplar del llibre "Le petit Prince", amb una carta, el 17 d'Octubre de 1961.

La resposta de Jaap Bakema és afectuosa:

Reading your letter, Coderch, I did feel myself a little bit less isolated.

En la primera pàgina del llibre escriu una dedicatòria, deixant entreveure que veu a Coderch com un idealista una mica utòpic:

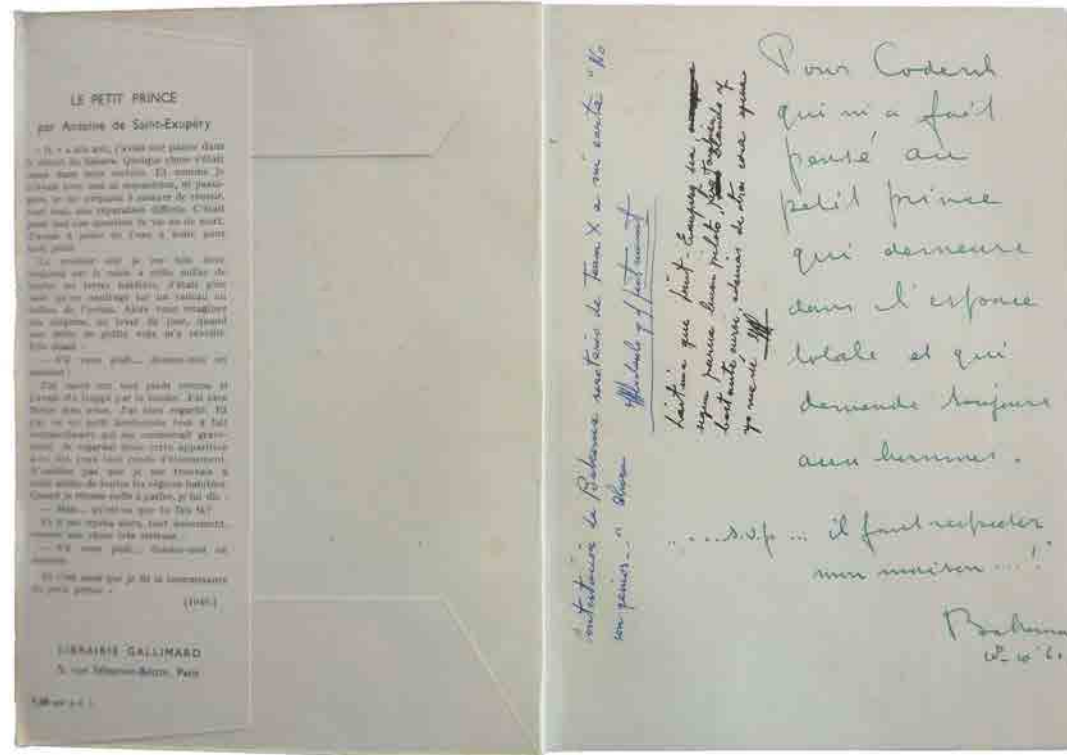
Pour Coderch, qui m'a fait penser au Petit Prince, qui demeure dans l'espace totale et qui demande aux hommes: "s.v.p. ... il faut respecter ma maison ...!".

José Antonio Coderch, en ocasions, escriu anotacions personals en texts, cartes o documents que li han enviat.

I perquè quedi constància fefaent, a més estampa la seva firma.

En aquest cas, com a comentari a allò que ha rebut de Bakema, escriu, exclusivament per a sí mateix:

Lástima que Saint-Exupéry sea, según parece, buen piloto, pero también blando y bastante cursi, además de otra cosa que yo me sé.



Exemplar del llibre "Le petit Prince", tramés a Coderch per Bakema. *Arxiu Pepe Coderch.*

438

La segona versió del document és una versió polida de la primera, i és la que es publica a *Arquitectura*.

Carlos de Miguel, el director, li dóna molta transcendència al text i el fa comentar pels col·laboradors habituals de la revista, i a més ho edita tot en forma de separata.

Coderch opina que el comentari de Francisco de Inza (Curro Inza) és el que més li ha interessat. Aquest fa una reflexió basada en un escrit d'Auguste Rodin, l'escultor, destinat als joves, i el compara amb l'escrit de Coderch.

Ara el text comença amb un paràgraf introductori. I aquesta introducció explicativa, que Coderch deu haver considerat necessària, fa que el discurs perdi ímpetu...

De tota manera, més que les adicions al text, el que sorprèn més és una ratllada sobre tres línies del mateix. La ratllada està feta de manera tal que el paràgraf resulti il·legible. No és com les altres correccions, que responen a dubtes de procés.

Aquí, Coderch s'ha penedit d'alguna cosa que havia escrit.

Però allò ja havia estat publicat a *Domus*, i no havia marxat enrere.

El text ratllat és conseqüència del paràgraf anterior, on Coderch reflexiona sobre com els arquitectes joves volen ser, tot just sortits de l'Escola, o bé com Le Corbusier o rics.

I conclou:

Hay aquí un arquitecto, recién salido de la Escuela, que ha publicado ya una especie de manifiesto impreso en papel valioso después de haber diseñado una silla, si es que podemos llamarla así.

Es nota que a Coderch no li agrada gens l'autopromoció personal dels arquitectes.

Encara, anys després, Coderch elaborarà una tercera versió per al seu ingrés a l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, proposat per en Buenaventura Bassegoda, el 1977. Es diu *Espiritualidad de la arquitectura*.

Allà afegeix dues cites, de Goethe i d'Einstein.

Almost the same thing happens with the Great Masters of our time; their works are admired, or rather, the shapes of their works and nothing else; there is no attempt to go deeper and discover what there is within, that is to say, the most valuable, which is exactly what we are able to reach, understand and practice. Of course, it is clear that this means accepting our own limitations; but this is not done, because nearly all architects are only interested in financial gain, or to be a Le Corbusier, and this very often, in the same year that they finish their architectural studies. ~~\_\_\_\_\_~~  
~~\_\_\_\_\_~~  
~~\_\_\_\_\_~~



31361

El paràgraf eliminat: la cadira premiada.

En el paràgraf eliminat, Coderch està fent referència al guanyador d'un concurs de mobiliari convocat per Muebles H (Huarte).

Quan aquest es veu al·ludit en el document de Coderch, li envia una carta, 6 de Febrer de 1962:

Debo decirte, antes que otra cosa, que estoy totalmente acuerdo con lo que dices y creo que, realmente, el camino que sugieres, la vuelta al trabajo con fé, callado, es el único a seguir. Créeme que me gustaria ser uno de esos "miles de arquitectos que piensan menos en la Arquitectura, el diseño y las ciudades del año 2000 y más en su oficio de arquitectos"; y me esforzaré porque así sea.

(...)

En cuanto a la silla no creas que pienso que se trata de una pieza fuera de serie.

Sé muy bien que no lo es.

Me presenté al concurso porque estaba casi obligado a ello, y el primer sorprendido al conseguir el premio fuí yo.

De todos modos si tu ya entonces no lo veías claro, debías haberte opuesto decididamente; estoy seguro que de haber sido así no la hubieran premiado.

Es pot inferir que, o bé Coderch formava part del jurat del concurs, o bé va assessorar a aquest; fent més sorprenent la seva crítica posterior.

Probablement el dilema moral va trair a Coderch: considerava que la cadira premiada era molt dubtosa com a mereixedora del premi, i li rebentava que s'hagués utilitzat per fer-se auto promoció; però ell mateix era, en part, responsable d'allò. Va creure que, amb aquell paràgraf podia deixar clara la seva escala de valors.

Es va equivocar.

Però es va excusar sincerament, això mai li representava un problema.

Esborrany de la resposta, dictada per Coderch, ple de ratllades fins a trobar les paraules justes; sense data (febrer de 1962):

Hay algo muy difícil, que repito continuamente a mis hijos, y es que hay que tratar siempre de ponerse en el lugar de los demás. En relación con el premio y con mi voto te diré, con toda sinceridad, que al votar, no daba mi voto a la silla que veía, sino al hombre que no veía y no conocía aún. Lo hice con plena conciencia. Creí ver en tí a un arquitecto que podía malograrse. Y no sabes con que alegría veo que vas camino de ser lo primero, y no ocurrirá lo segundo.

La cadira era, efectivament, un objecte poc amable i poc elegant. Plantejava la possibilitat de seure a dos altures diferents, però la solució resultava bastant ortopèdica.

La carrera posterior de l'arquitecte ha estat brillant, i ha esborrat qualsevol de les dubtes que Coderch pogués tenir.

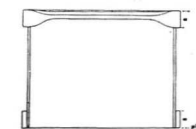
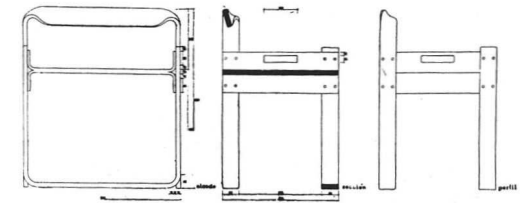
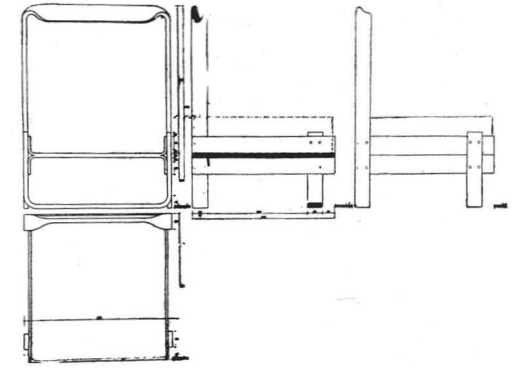
La relació posterior entre els arquitectes probablement es va ressentir.

L'incident només té interès en tant que exemplifica alguns dels principis ètics que per Coderch eren irrenunciables, però també mostra com de complicat pot resultar actuar d'acord amb ells en les contingències quotidianes.

Correspondència diversa, gener i febrer de 1962. *Arxiu Coderch*.

**Concurso de muebles. - H. Muebles**

Juan Huarte, Ingeniero



1.º PREMIO

Cadira premiada al Concurso de muebles. H Muebles.  
*Revista Arquitectura, Madrid.*

## Participació en el Team 10. Abadía de Royaumont. 1962.

Després de la darrera reunió del CIAM a Otterlo, entre Bakema i Candilis concreten la conveniència de continuar amb una plataforma de debat, el subgrup del Team 10, convidant als arquitectes que van participar en aquella reunió.

Aquesta plataforma s'anomena provisionalment *Postbox for the development of the Habitat (B.P.H.)*.

Bakema demana la opinió a la resta de participants, en una carta del 4 de Maig de 1960.

La resposta de Coderch és afirmativa.

En concret, creu que cal debatre la posició moral de l'arquitecte en front del seu treball, prenent consciència dels problemes del seu temps.

Es concreta una primera reunió del Team 10 a Bagnols sur Cèze, del 25 al 31 de Juliol següent.

Coderch no hi assistirà.

A canvi, rep una postal afectuosa signada per tots els participants.

Tampoc participa a una reunió de treball a Londres, el mes de Juliol de 1961.

A canvi, elabora el text 'No son genios lo que necesitamos ahora'. Hi posa la data de l'1 d'Agost de 1961, i l'envia a Bakema.

On sí assistirà és a la següent reunió a l'Abadía de Royaumont a prop de Paris, del 12 al 16 de Setembre de 1962.

Mentre altres participants aporten a la discussió projectes reals o teòrics de barris sencers, Coderch hi va amb un simple collage. El collage que ha elaborat Luis Marsans.

Al fulletó *Le carré bleu* es recull un resum de les diferents intervencions dels participants. Sobre el collage que porta Coderch recullen la seva explicació, entre cometes:

"La photo représente un montage de vues d'éléments de façade dans un petit village près de Madrid, et je trouve que, malgré son caractère arbitraire, il contient une vitalité dans l'expression qu'on ne rencontre plus guère dans les grands ensembles. Je me souviens que ce fut LE CORBUSIER qui affirmait que les bâtiments devaient chanter. Alors, tout le monde, y compris moi-même, nous avons essayé de chanter; celui-ci essaya d'imiter Caruso, l'autre Vivaldi. C'est faux, nous devions chanter ni mieux ni plus mal que les servantes".

Al costat del resum, i referint-se al darrer paràgraf, Coderch afegeix de la seva ma:

Esto lo han entendido muy mal.

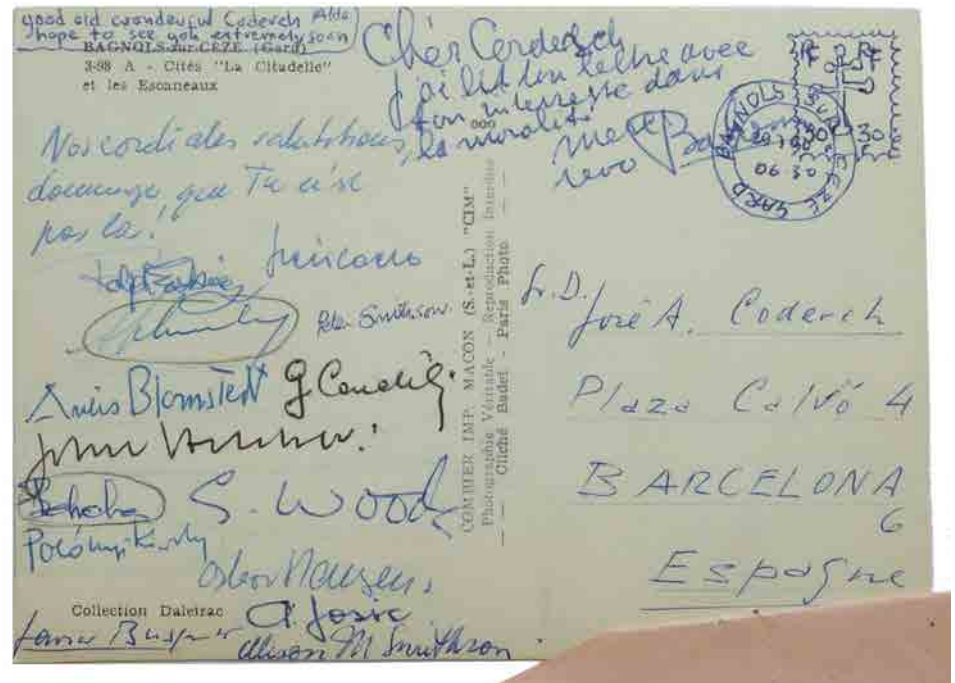
Anys després, el 1975, també es publicaran materials de la mateixa reunió a la revista *Architectural Design*, amb una introducció d'Alison i Peter Smithson.

AAVV. *Team 10 Primer. 1953-62*. Architectural Design [London], 12, Desembre 1962.

Inclou una versió abreujada en anglés del text 'No son genios...!'

AAVV. *Team 10 at Royaumont 1962*. Architectural Design [London], 11, Novembre 1975.

*Entretiens sur l'architecture à Royaumont*. Le Carré Bleu [Paris], 4, 1962.



Revers de la postal enviada a Coderch pels membres del Team 10, des de Bagnols-sur-Cèze. Juliol de 1960. A la cara de davant, una fotografia aèria de les ciutats noves 'La Citadelle' i Escaneaux, que era la manera de fer ciutat, a base de blocs aïllats, que Coderch odiava.

## EXPOSITION BY JOSÉ CODERCH



Coderch This work all derives from a study made ten years ago about a slum in Barcelona. I liked the ambience I found there. I decided to study the problem from the point of view of more or less leaving things as they were, only changing the

sanitary conditions which were inhuman, considering these homes were made of sheet metal and fibro-cement which was full of leaks. I studied the problem of doing a very simple structure, made of a floor and a wall and a cantilevered ceiling; and the rest would be filled in by the owners themselves.

The general work that was being done for the workers and the people's houses in Barcelona was not satisfactory; it hadn't got the humane aspect of this thing that I proposed to do which is going to be an experiment that I want to build on my own, and it is going to be a sort of proposal for something that can be done, what officially I couldn't do then. We don't know what will happen with this. We don't know the solution. We know nothing about it. We have the hypothesis only.

de Carlo I think that in our society the two very important facts are mobility and multiplicity of choice, and the new architecture can give somewhere the sense of mobility, and represent somewhat more or less, mobility, but cannot represent in many

ways the multiplicity of choice. Modern architecture—the modern architecture which I know, and which I have made, and I make now—is an architecture which in an idealistic way results from general problems, and to put the individual in this solution, without control if the individuals agree with this solution, is without giving to individuals the way of representing themselves in architecture. The need to represent themselves is fundamental, and this way is maybe the way to make a step forward towards a new scale.

Smithson Since the drawings Le Corbusier made of his Algiers project, practically every architect in the world has made at least one project in which there were platforms with free possibilities . . . but it doesn't work. I think it's an absolutely hopeless approach. If you have in the structural block, the sanitary block fixed, what you're left with is free space, isn't it, to divide into bedrooms: in fact there is no difference from house to house; the organic concept of the house is the same in each house, therefore it's just the same as curtains.

Erskine I don't think it would become a general principle, because there are not that number of people who want to make the elevations of the houses themselves . . . if there are some people who want to do it, I think it is a jolly good thing they are allowed to do it. The only thing you can control is some sort of basic hygiene. Make no assumptions—it had better be understood—that this is for those people who have definite impulse, and this is by no means the majority of the people. I suppose what one's really talking about in this case is, are there any alternatives—which could be positive—between structuring everything and structuring nothing?

van Eyck To be able to express yourselves in that place where you are living, to alter it according to your own fashion; to do it in your personal way; these things are freedom of choice. You can just choose in a repertoire of possibilities the thing that suits you best: it's quite a different thing from the capacity of everybody to express themselves if they were given a Meccano box.

La reunió de Royaumont del Team 10 transcorre dels dies 12 al 16 de Setembre de 1962.

Coderch envia una carta a Candilis el 7 de Novembre de 1962, demanant una transcripció de les cintes de les converses.

Rep una carta de Woods, el 25 d'Agost de 1963, amb una còpia ciclostilada de la transcripció de les cintes. La còpia està en brut, sense revisar; presenta moltes omissions i incorreccions.

Segueixen fragments de la transcripció, pel que fa a la intervenció de Coderch.

La presentació d'aquest s'acompanya únicament del collage que ha fet Luis Marsans. Coderch comença la seva exposició en francès, en no poder expressar-se fàcilment en anglès. Immediatament diu que ha demanat a Correa que faci una explicació en anglès. No està clar si Correa assisteix a la reunió, o simplement ha enviat un text en anglès. Parla de l'estudi que va fer Coderch uns 10 anys enrere (juliol de 1952) per a la Obra Sindical del Hogar, que no va tirar endavant, i de la nova idea, feta amb Ugalde; però ho explica de manera un tant confusa, barrejant la proposta anterior amb l'actual.

Federico Correa:

I think that more or less the explanation is that it all derives from a study that he did ten years ago about a slum in Barcelona that he went to visit -of accomodating these people in a new development that he was charged to do, and, visiting the place, he found out that he liked it very much and not just merely from an aesthetic point of view, but from a more real and living point of view. He said that he liked the ambiance that he found there and that he just sat under a tree speaking with these people, that he found that they were very honest and very reasonable. (...) So starting a study with an engineer friend of his, they studied the problem of doing a very simple structure, made up more or less of a floor and a wall and a cantilevered ceiling. And the rest would be filled by the owners themselves. (...) In this case it's a multi-level structure, with all the surfaces and drainage and everything, and doing more or less the same thing as for the finishing of the whole thing done by the people themselves.

Els membres del Team 10 presents entenen la proposta de Coderch, però sembla que els agradaria veure-la més desenvolupada, al menys de forma teòrica: Fins a on arribaria la participació dels habitants? Una altre qüestió, simultània, que Coderch planteja és la seva impossibilitat per a construir habitatge social en gran quantitat i molt ràpidament, en clara referència a l'enorme conjunt d'habitatges (la ZUP) que presenten Candilis, Josic i Woods.

Sorprèn com, malgrat les enormes dificultats de Coderch per a explicar les seves idees degut a la barrera lingüística, arriba a tocar un problema fonamental en les discussions del Team 10: Com articular processos polítics, o participatius, que permetin generar habitatges per a col·lectius molt nombrosos, que no siguin una repetició massiva d'elements sense la més petita diferenciació, i proporcionin una qualitat de vida suficient a les persones, un habitatge digne. De tota manera, la informació que presenta Coderch és tan embrionària, que no és útil més enllà d'una discussió general de principis.

Serveix perquè alguns membres citin obres de Le Corbusier i Mies com a exemples de qualitat, mentre altres els rebutgin directament.

Peter Smithson:

Since the drawings that Le Corbusier made of his Algiers project, practically every architect in the world has made at least a project in which there were platforms with the three possibilities (...) but it doesn't work. (...) I think it is an absolutely hopeless approach.

The problem lies, not in giving the individual ..., but it is the system of controls, even on a little scale of twenty-five people, is how do you make this fringe, so that the collective of these people is meaningful to themselves? You make a face. But a building is not a photograph of facades. Because that photograph with many facades is, to the people who occupy it, no more than many facades.

(...)

A face in a person is an organic projection of the person who it is, and therefore the facade of a building is the organization of the building. This is a difficult argument. But if you have the sanitary block fixed, the plumbing block, the kitchen and the staircase fixed, what you're left with is free space, isn't it, to

divide into bedrooms. In fact there is no difference from house to house.

The organic concept of the house is the same in each house.

Shad Woods:

I said that the intention was valid. (...)

Pour les deux ou trois cents [appartements], peut être qui peut arriver à faire cela, mais pour les deux mille ou les trois mille, pour les vingt mille et les trente mille...

José Antonio Coderch:

Pour les vingt mille [appartements], je pense qu'un architecte doit dire non, je ne fais pas cela.

Un architecte, on lui dit, tu vas faire trente mille appartements pour les ouvriers. Fini, je dis non. Je n'ai pas de vitalité suffisante pour faire ça. Je peux faire une chose esthétique, dans le meilleur des cas. Parce que je n'ai pas la force de donner la vie à ça.

456

Jaap Bakema:

Je pense une autre chose. Qu'est-ce que c'est ton intention?

On peut approcher ce problème de plusieurs côtés. On peut dire, je n'aime pas la monotonie. C'est une chose. On peut dire, j'aime que chacun a un visage de soi-même dans sa maison.

Mais on peut dire aussi une troisième chose -j'aime que l'homme participe de soi-même dans la création de son environ.

Et le résultat sera le même, ou peut être sera différent.

Peut être la chose qu'on pense, que c'est une droit de l'homme de participer dans la création de son environ, et que c'est une condition pour être heureux.

José Antonio Coderch:

Je pense aussi que c'est très important de participer.

En plus, je me souviens, c'était Le Corbusier qu'il disait que les édifices devaient chanter. Alors, tous les architectes, moi le premier ... celui-ci chante comme Tibaldi, celui-ci comme Caruso... On devait chanter comme la bonne, ou comme moi-même.

3142

El collage de Luis Marsans.

El collage va ser fet per mostrar-lo a la reunió del Team 10, a l'Abadia de Royaumont.

Hi havia dues imatges com a punt de partida, que podien ser fotografies del propi Coderch, o de Català-Roca.

El fet que Coderch no semblés recordar amb exactitud de quin poble es tractava, fa més aviat apostar per la segona opció.

Candidats possibles a la imatge finalment escollida són: Chinchón, a Madrid; Ocaña, a Toledo; pobles retratats per en Català-Roca cap a 1960.

També hi havia una segona imatge que no es va arribar a desenvolupar, les cases del Port d'Eivissa.

Eren imatges amb un fort contrast, processades al laboratori, perquè només es veiés blanc i negre, i molt poc gris.

458



Port d'Eivissa. Autoria dubtosa. Cap a 1960.  
*Arxiu Coderch.*





Collage que va fer Luis Marsans, amb el peu:  
 Esta fotografía no corresponde a ningún pueblo existente. Es una  
 composición realizada por el arquitecto José A. Coderch utilizando  
 fotografías repetidas que hizo de barracas de los suburbios madrileños.  
*Arquitectura anónima de España*. Arquitectura [Madrid]. Octubre de 1962.

L'interès per l'arquitectura popular en aquell moment és molt gran. Ramon Julià, editor i amic, proposa a Luis Marsans i a Jesús de la Sota la realització d'un llibre sobre el tema. Demanen a Coderch un pròleg per al llibre, i aquest fa un primer esborrany. Aprofita per parlar, entre altres coses, de l'experiència de les sessions del Team 10 a Royaumont. El llibre no s'arriba a editar, i la maqueta es desmunta.

José Antonio Coderch:

Escribí, pues, una carta a mi querido amigo Bakema ('No son genios lo que necesitamos ahora') diciendo todo lo que tenía atragantado en el buche y al mismo tiempo acepté el ofrecimiento de mis amigos Alison y Peter Smithson, y desde entonces compartí con todos ellos la responsabilidad de formar parte de un grupo, el viejo Team X, cuyo empuje y honradez representara por el momento un medio de acción colectiva que ha sido para mí, con todos sus virtudes y defectos, motivo de enriquecimiento espiritual. Este enriquecimiento se acentuó en el último congreso de trabajo del Team X en Royaumont, en el que presenté un fotomontaje realizado por Luis Marsans (amigo mío no arquitecto) con el que quise comprobar si casas muy parecidas y humildes tienen en sí mismas individualmente y en conjunto conservan, la vida que echo de menos en la totalidad de poblados o bloques de viviendas que conozco; y cuya falta de vida, aunque hayan sido realizadas por grandes arquitectos, me angustia y atemoriza.

Creo que no hay arquitecto por grande que sea, que tenga vientre suficiente para dar a luz con vida tantas viviendas -cien me parecen ya muchas- como se construyen hoy día en bloques y poblados.

Creo, como muy bien resumió Giancarlo de Carlo en Royaumont, que los urbanistas y arquitectos debemos trazar el pentagrama y dejar que las notas las pongan, en mayor o menor grado según los casos (mayor cuanto más humildes) los que han de vivir en ellas.

al mismo tiempo acepté el ofrecimiento de mis amigos Alison y Peter Smithson, <sup>desde entonces</sup> comparti con todos ellos la responsabilidad de formar parte de un grupo, el viejo Team X <sup>representara</sup> cuyo empuje y honradez <sup>representara</sup> por el momento un medio de acción colectiva que ha sido para mí, con todos sus virtudes y defectos, motivo de enriquecimiento espiritual. Este <sup>enriquecimiento</sup> se acentuó en el último congreso del Team X en Royaumont en el que presenté un fotomontaje realizado por Luis Marsans (amigo mío no arquitecto) con el que quise comprobar si <sup>en las casas muy parecidas y humildes</sup> <sup>individuales y en conjunto</sup> <sup>conservan</sup> la vida que echo de menos en la totalidad de poblados o bloques de viviendas que conozco y cuya falta de vida, aunque hayan sido realizadas por grandes arquitectos, me angustia y atemoriza. Creo que no hay arquitecto por grande que sea, que tenga vientre suficiente para dar a luz con vida tantas viviendas como se construyen hoy día en bloques y poblados. Creo, como muy bien resumió Giancarlo de Carlo <sup>en Royaumont</sup> que los urbanistas y arquitectos debemos trazar el pentagrama y dejar que

Pepe Coderch:

Luis Marsans es como una 'octava maravilla del mundo' de persona. Y conocerle tiene enorme interés. Es una persona hipersensible, fuera de lo común. Se hizo una casa muy divertida, tenía un montón de hijos.

Luis Marsans:

Mi relación con Coderch viene a través de un común amigo que teníamos, diseñador y pintor, Jesús de la Sota, hermano de Alejandro de la Sota, arquitecto. (...) Yo había diseñado algún que otro mueble sin importancia alguna, pero que eran correctos. Y Jesús de la Sota era un auténtico profesional, pero su obra es difícil de ver. Tuvo una tienda muy importante en Madrid, pero desapareció. Era tan exquisito que no llegaba al gran público. (...)

José Antonio quiso fundar una casa de diseño, DISA. Los diseñadores éramos Jesús de la Sota y yo. Pero la sociedad, con Juan de Dios Dexeus, tuvo una vida breve. Jesús de la Sota vino a vivir a Barcelona, pero inmediatamente le diagnosticaron una tuberculosis y tuvo que volver a Madrid. Y el equipo quedó un poco cojo. Entonces, José Antonio me incorporó a su taller, pero de una forma un tanto anárquica. Una de mis ocupaciones era fotografiar sus obras. Yo iba con Català-Roca u otros fotógrafos para decidir lo que había que fotografiar, y daba muy buen resultado. También hacía trabajos accidentales, como el manual de instrucciones de montaje de la lámpara, un desplegable.

(...)

Luego hice un trabajo que tuvo bastante difusión. Coderch tenía que hacer una propuesta de reorganización de barracas, creo que de las que había en Montjuic. El proyecto era una estructura de hormigón. Y había que visualizarlo. De esto me ocupé yo. Cogí una serie de fotografías, son barracas de alrededor de Madrid, y hice un montaje de esto. Yo iba añadiendo puertas y ventanas. El original se habrá perdido. Trabajé con otra foto también, muy contrastada, que era la fachada del puerto de Ibiza, con la misma intención. Pero más con idea de ciudad.

(...)

Estuve poco tiempo en el estudio, porque no había encargos. Un día con Ana María le dije que lo dejaba, pero ella se negaba. Eran unos caballeros.

(...)

También en aquel momento estábamos haciendo un libro, con Jesús de la Sota, sobre arquitectura popular española; pero no se llegó a publicar, por una serie de infortunios. Las fotos, de Jesús de la Sota, eran increíblemente buenas. Había hecha una maqueta, con mucha precisión, pero se deshizo tontamente. El libro iba un poco más allá de la simple referencia de arquitectura popular, hablaba de la manera de vivir de la gente, de cierta gente, eso pasa a la arquitectura y ésta lo incorpora.

(...)

José Antonio nunca hacía perspectivas y prefería los dibujos en alzado. Dibujaba mal, hacía unos dibujos feísimos. Hablo desde el punto de vista gráfico.

(...)

Yo no soy quien para hablar de arquitectura con José Antonio. Yo, la arquitectura de José Antonio, aunque la conozco bastante bien, no soy capaz de valorarla.

(...)

Era una persona muy difícil. Me acuerdo de situaciones... en la calle Muntaner entre Mitre y Herzegovino, hay un restaurante donde yo estaba haciendo tiempo. De repente para un taxi y bajan José Antonio y Ana María. Ella entra en el restaurante y José Antonio se queda en el taxi. Pienso: voy a saludar a Ana María, y me siento en su mesa, y veo que había mar de fondo. Al cabo de media hora o así, llega José Antonio, me saluda y me dice: ¿Tú serías capaz de matar a un inocente? Contesto: Hombre, José Antonio, ¿qué quieres decir? Él dice: Mira, si estás en una barca, en un naufragio, la barca abarrotada y la mano de alguien que quiere subir se te agarra, y tu sabes que con más gente la barca se hundiría... ¿tú cortarías la mano con un hacha?

Le contesté: Hombre, esperemos que una situación así no se nos presente.

Y él se enfureció conmigo: Eres exactamente como los otros, exactamente.

Esperaba de mí otro tipo de respuesta.



Luis Marsans en un vídeo documental elaborat per la seva filla  
Violeta Marsans. 2009.

31422

Aproximacions ètica i estètica, i problemes no resolts.

El collage de Marsans -sota indicacions de l'arquitecte-, entès com a proposta, deixa algun punt per resoldre.

Tal i com se'ns mostra, és una imatge. Que ni tan sols concorda gaire amb l'aspecte que tenen els esquelets de formigó armat que l'enginyer Ugalde ha calculat per encàrrec de Coderch.

Es tracta d'una aproximació al problema de l'habitatge ultra barat, en bona mida des d'un punt de vist estètic.

Quantes vegades haurem vist fotografies de barris d'autoconstrucció en països menys desenvolupats que, fotografiades a l'hora adient i amb l'enquadrament estudiat, no donen un magnífic resultat estètic? Però no per això canvien les condicions de vida dels seus habitants.

468

Fa un cert temps vaig trobar una proposta d'intervenció similar per a Tifnit, un petit poble d'ús estacional (quan es pot pescar) al Marroc, al costat del mar. La proposta està elaborada per una arquitecta, Ana Noguera.

En ella hi ha una intervenció molt subtil, jugant amb finestres, pèrgoles; utilitzant la gama de colors existent. Allò que Coderch esperava que fessin els habitants dels esquelets.

Aquí ho proposa, a tall d'exemple, l'arquitecta.

Però la intervenció, té com a objectiu millorar les condicions de vida de la gent del poble?

Sembla que no és ben bé aquesta la intenció final. El treball està encarregat, a instàncies del Ministeri de Turisme, per una societat promotora que vol construir un complex turístic al costat. I ja li està bé que, de passada, la imatge del poble millori.

Arquitectura popular...





Ana Noguera. Proposta d'ordenació a Tifnit. 2009. Detall.  
*La Vanguardia Cultura/s*. Agost de 2009.

31423

Francesco, de Josep M. Ballarín.

Josep Maria Ballarín, a la solapa del llibre:

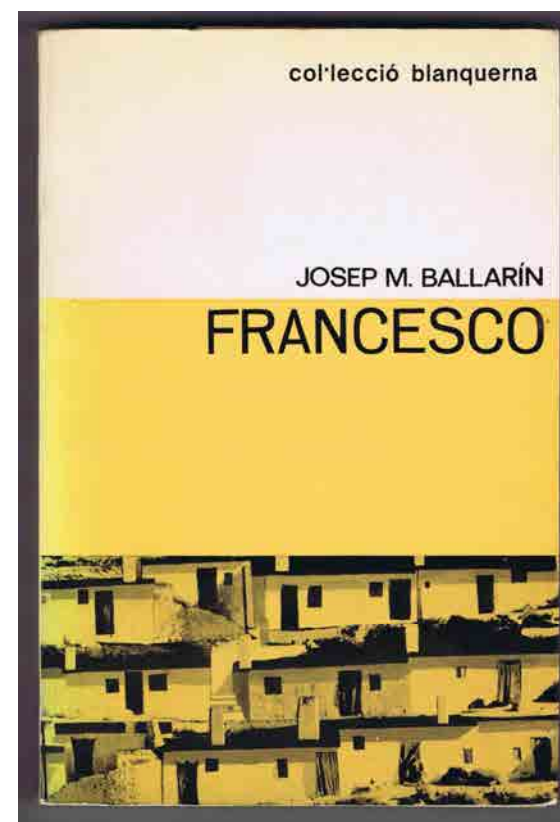
Aquest llibre no és un estudi sobre sant Francesc d'Assís. És una contemplació de l'impacte que el Pobre origina en els nostres temps. L'autor n'és testimoni, ho ha vist, pot escriure com un cronista. Però tot el que hi hagi d'esperança -humana o teològica- no és d'ell: l'ha rebuda d'aquells qui, per la gràcia de Déu, són els seus amics.

Il·lustració de J. A. Coderch i L. Marsans.

Jesús Sanz:

A Ballarín li interessava l'arquitectura, però també la gent amb molts quartos, com els Uriach.

472 BALLARÍN, Josep Maria. *Francesco*. Barcelona, edicions 62, 1967.



Coberta del llibre.

31424

Colofó: cases de colons. 1968.

Coderch deia que estava agraït a Agustí Mariné perquè el va permetre aproximar-se, a través de dos projectes ben diferents, al tema de l'habitatge econòmic.

Però en aquests casos concrets, Coderch va acabar resolent el projecte amb els mateixos mecanismes que emprava quan feia habitatge col·lectiu per a classes benestants.

Potser perquè creia que les troballes projectuals que es podien desenvolupar en un projecte amb un pressupost ample serien d'aplicabilitat a edificis més senzills. Veritat a mitges.

Potser perquè creia fermament en un conjunt de bones solucions, a les que havia arribat al llarg de molts projectes.

La proposta experimental d'habitatge popular ni es desenvolupa més com a idea, ni s'intenta portar a la pràctica.

474

En uns terrenys agrícoles propietat de Mariné a Ariestolas, a prop de Monzón, es construïran uns habitatges per a colons i temporers.

Agustí Mariné:

Teníem també algun solar petit, com el del carrer Encarnació.

Recordo que quan li vaig encarregar a Coderch el bloc d'habitatges em va dir que li feia molta il·lusió, poder treballar en habitatges econòmics. Fer cases barates.

I els habitatges d'Ariestolas també s'havien de fer amb un pressupost molt baix. Allò era una cosa una mica estranya. Hi ha dues vivendes, una sala comunitària, i un habitatge per a temporers, que no era una casa familiar.

El projecte d'Ariestolas el va fer ell bastant personalment. I no hi ha cap finestra a ponent, perquè a Lleida el ponent és horrorós.







José Antonio Coderch. Cases per a colons a Ariestolas. 1968.

Entre les activitats de l'arquitecte d'aquells anys, té un punt de sorprenent que un arquitecte com Coderch es preocupi de les tarifes professionals del gremi.

Ingènuament podríem pensar que ell considera que la feina de l'arquitecte està poc valorada i que caldria més protecció i remuneració.

Doncs no, el que preocupa a Coderch no és que els arquitectes cobrin poc. Inclús diu que es cobra massa, degut a unes tarifes proteccionistes excessives.

J. A. Coderch, escrit de Juliol de 1961:

Que considero excesivas las tarifas oficiales para el trabajo que realizan muchos arquitectos, sobre todo en trabajos oficiales donde el personal de plantilla (funcionaris) se siente naturalmente inclinado a realizar con el mínimo esfuerzo un trabajo que en general tiene asegurado.

(...)

En resumen insisto:

Soy partidario decidido de la supresión de tarifas oficiales o de tipo general.

Soy partidario del libre ejercicio de la profesión.

Soy partidario decidido de que cada arquitecto fije libremente en cada caso sus tarifas con el cliente.

Més que preocupat realment per les tarifes d'honoraris, Coderch defensa de manera acèrrima l'exercici lliure de la professió.

Però és un error. La professió liberal, amb el pas del temps esdevé cada cop més inviable.

En la situació específica en que va treballar Coderch durant molt temps, la relació de forces entre arquitecte liberal i client de classe alta amb una certa cultura, podia estar equilibrada.

Però quan un arquitecte liberal, amb un petit estudi, té davant a una corporació, té totes les de perdre.

I això Coderch ho va experimentar.

L'ensenyament de Projectes a l'Escola d'Arquitectura de Barcelona.

J. A. Coderch, en carta de resposta a unes preguntes de Carlos Flores, gener de 1962:

No soy profesor de la Escuela de Arquitectura, ni deseo serlo porque no me lo ofrecieron seriamente, aunque me obligaron, en verdad, a escribir una carta solicitando una auxiliaría, y, sobre todo, porque unos buenos amigos y compañeros independientes de la Escuela, y yo mismo, llegamos a la conclusión de que iba a ser un mal profesor. (A pesar de ésto, es posible que vaya a dar dos cursillos de tres meses, uno en la Universidad de Harvard y otro en la de Santiago de Chile, porque en ambos sitios consideran que puedo hacer algo útil ocasionalmente y la tentación del viaje es muy fuerte).

480

Malgrat les afirmacions, Coderch va mostrar bastant interès per l'ensenyament de l'arquitectura.

El 1960, quan comença l'etapa com a director de l'Escola Robert Terradas, presenta una sol·licitud per a ser ajudant de classes pràctiques del *Grup Artístic*.

I també, un grup d'arquitectes entre els que hi ha Coderch, proposa una anàlisi de com es produeix l'ensenyament a l'Escola, convidant a que arquitectes reconeguts a nivell mundial visitin l'Escola i emetin un informe, intervenint de forma activa el Col·legi professional.

Es crea una Comissió d'Ensenyament en el Col·legi d'Arquitectes, i a començaments de l'any 1964 es convida a arquitectes estrangers a que vinguin a l'Escola i emetin un informe. Hi ha constància de la visita de Giancarlo de Carlo, Jaap Bakema i sir Hugh Casson.

Coderch participa activament en les discussions.

Jesús Sanz:

Alguns dels primers croquis de la casa de la Barceloneta els vaig fer jo, els que apareixen a la monografia de Coderch. Rafael Díez, amb qui vaig conversar, en dubtava de la meua autoria.

Li vaig dir: 'Home, jo ja portava quatre anys amb en Coderch, que per a mi és el millor professor de projectes que hi havia. Si no hagués après res, malament.

Aquesta manera d'entendre l'aprenentatge, precisament a la manera de l'aprenent, també estava a la base de com Coderch entenia l'ensenyament de Projectes. Pel testimoni d'alguns alumnes seus, el Coderch professor esperava en certa forma que davant de l'exercici de projectació que proposava, els estudiants responguessin aprenent i aplicant directament les bones solucions del mestre.

Allò que els mateixos estudiants feien en el despatx de l'arquitecte, de cap manera ho haurien fet a l'Escola. Copiar, amb millor o pitjor encert, tots els estudiants ho han fet. Però s'han copiat les solucions formals i estilístiques de l'últim arquitecte de moda, i no del mestre directe.

El professor actua, en el millor dels casos, com a mèdium.

No deixa de ser una contradicció curiosa, per no dir absurda.

I evidentment, l'entorn cultural limita -sense que siguem del tot conscients- la nostra manera d'actuar i d'enfrontar-nos al fet creatiu. Els estudiants no van entendre, o Coderch no va explicar bé, allò que pretenia.

Esborrany de carta a Carlos Flores, 12 gener 1962. *Arxiu Coderch*.

Cases per a artistes. La llum natural, recurs projectual.

A diverses ciutats d'Europa, però especialment a París van proliferar les cases taller per a artistes i els estudis, durant les primeres dècades del segle XX.

En molts casos, els projectes són d'arquitectes coneguts.

Veurem com un dels temes més rellevants és la incorporació de la peça taller, a la que es dota d'una altura interior superior a la dels espais domèstics, i d'uns enormes finestrals amb fusteria metàl·lica molt prima, per aconseguir una gran entrada de llum natural.

No hi ha cap dada que faci suposar que Coderch va investigar sobre el tema quan va haver d'enfrontar-se a la casa taller del pintor Tàpies. En qualsevol cas, quan el projecte del taller va evolucionant, l'arquitecte no té problema en obviar la presència d'aquells grans finestrals sempre presents, a canvi d'una entrada de llum molt més matisada.

Algunes característiques d'aquests habitatges amb taller.

Estan especialment sotmeses a qüestions estilístiques. Es dona per suposat implícitament que la casa d'un artista serà un exemple de refinament estètic.

A mida que avança el segle XX, es va abandonant l'excés de decoració i s'empra el llenguatge concís de l'arquitectura purista. Abans podem trobar exemples en estils Art Nouveau, i també Art Déco. L'avantatge del llenguatge purista és la seva aparença simple i neutra, que no entra en conflicte potencial amb cap estil artístic. Per a alguns artistes, trobar-se immersos en un entorn Art Déco hauria de resultar molt inconvenient.

El color blanc de moltes d'aquests cases és habitual, suposadament pels mateixos motius.

484

L'element diferenciador més important, en aquestes *villas* i estudis és la presència, generalment a la façana principal i no sempre orientat a nord, d'un finestral desmesurat, dotat d'una fina fusteria metàl·lica i sense elements exteriors de protecció solar.

Es pot llegir amb aquesta doble intenció: una gran provisió de llum natural, i l'anunci de quina és l'activitat del propietari de la casa.

DELORME, Jean-Claude: Les villas d'artistes à Paris, de Louis Süe à Le Corbusier. París, Les Editions de Paris, 1987. Photographies de Stephane Couturier.

3211

Composicions asimètriques amb simetries menors.

La composició de les façanes es basa en un gran forat en el pis superior, sovint a doble alçada, que indica la presència del taller del pintor.

En les plantes inferiors hi ha elements d'ordre i simetria, però no per a la totalitat de la façana, sinó de forma parcial.

Solen haver dos crugies, una més ample que l'altre, que es trasllueixen a l'exterior.

Aleshores la composició global té molts graus de llibertat.

DELORME, Jean-Claude: *Les villas d'artistes à Paris, de Louis Süe à Le Corbusier*. París, Les Editions de Paris, 1987.

486



Cases dels pintors Lucien Simon, J. P. Laurens i Czernikowski; a la rue Cassini de Paris. Obra dels arquitectes Louis Süe i Paul Huillard. 1903 a 1906.  
*DELORME, Jean-Claude: Les villas d'artistes à Paris, de Louis Süe à Le Corbusier. 1987.*



Casa del pintor Lucien Simon a la rue Cassini de Paris. Obra dels arquitectes  
Louis Süe i Paul Huillard. 1903 a 1906.

32111

Grans obertures per llum natural.

Auguste Perret va construir un bon numero d'habitatges taller, més de vint. Entre ells, el taller de Chana Orloff (1926) i el de Georges Braque (1927).

La seva aproximació a la arquitectura era fortament racionalista, tot i que paradoxalment l'aspecte formal de les seves obres no sigui tan concís, degut a la composició articulada d'estructura i materials, i al rescat d'elements de llenguatge classicista per raons constructives.

L'estructura de formigó armat permet les grans obertures de vidre, i les finestres domèstiques passen a ser secundàries i no acaben de trobar la seva posició adient en la composició general.

490



Auguste Perret. Atelier Georges Braque. 1927.  
*DELORME, Jean-Claude: Les villas d'artistes à Paris, de Louis Süe à Le Corbusier.*



32112

El cas del pintor cec.

Sobre la importància real de la llum natural, és molt interessant recordar el cas del pintor Jean-Julien Lemordant, que va resultar ferit de gravetat a la Grande Guerre i poc a poc va quedar cec. Malgrat això, va decidir construir-se una casa taller al *XIVè arrondissement*, cap a 1927, ajudat per l'arquitecte Jean Launay. La casa conté un estudi molt gran, il·luminat per llum natural, de la que el pintor no va poder gaudir.

Una descripció de com es va projectar:

[El pintor] havia estudiat arquitectura quan era jove. Quan es va tornar cec, i volent construir-se casa seva, va explicar on havien d'estar les portes, les finestres, els plens i els buits. Per traduir les seves intencions, es col·locaven unes varetes de fusta sobre una planxa metàl·lica: així llegia la planta com una escriptura "braille". Podia corregir les proporcions... A casa seva és comporta com un clarividant, acompanya al visitant davant d'un quadre, li explica els valors, els colors...

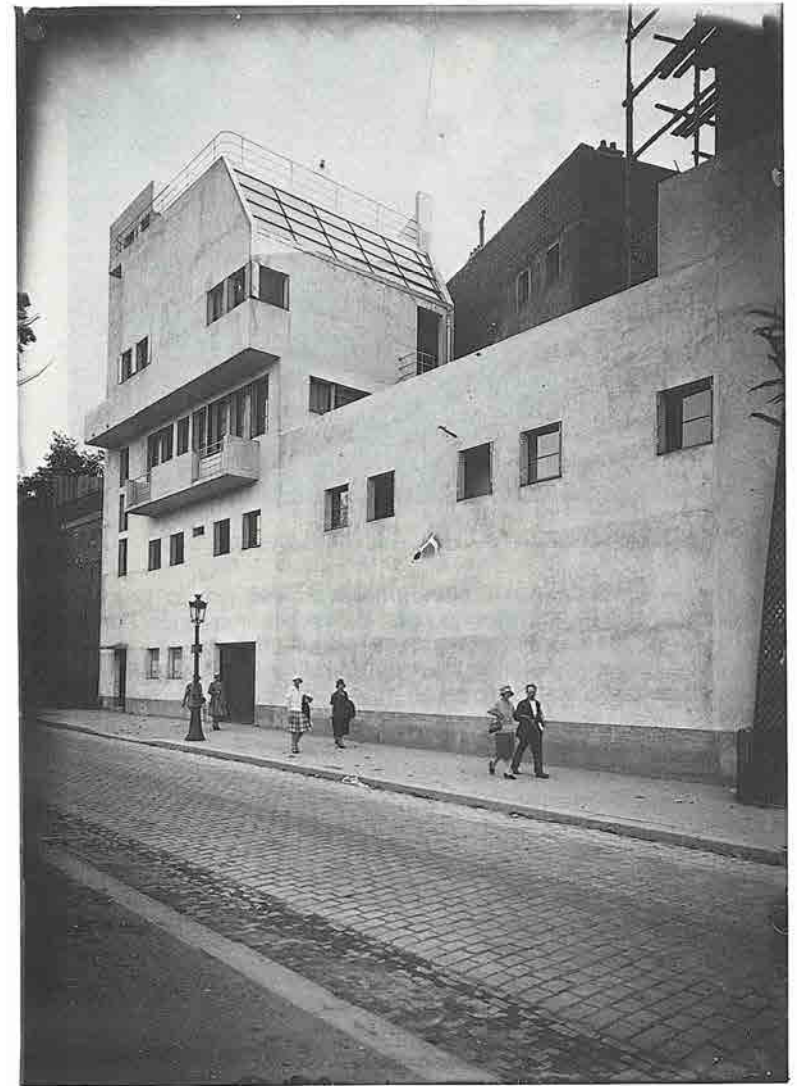
Descripció de Léandre Vaillant a *Le périple marocain*. 1934.

DELORME, Jean-Claude: *Les villas d'artistes à Paris, de Louis Süe à Le Corbusier*. París, Les Editions de Paris, 1987.



El pintor Lemordant.

DELORME, Jean-Claude: *Les villas d'artistes à Paris, de Louis Süe à Le Corbusier*.



La casa del pintor Lemordant. 1928.  
*DELORME, Jean-Claude: Les villas d'artistes à Paris, de Louis Süe à Le Corbusier.*

322

Projectes de Coderch.

Només he detectat dos projectes de l'arquitecte, en els que aparegui el tema de la casa amb taller d'artista.

Arxiu Coderch, expedient 373

Reforma i ampliació de casa per a sr. Francisco Vila. Sitges. 1949.

Arxiu Coderch, expedient 641

Habitatge per a sr. Antoni Tàpies. c/ Saragossa 57, Barcelona. 1960.

Sobre el primer exemple disposem de molt poca informació.

Òbviament, l'encàrrec de la casa Tàpies, tot i la repercussió que va tenir immediatament després d'acabada, no va reportar a Coderch cap altre encàrrec d'aquestes característiques.

3221

Coderch davant del fet artístic.

Ignasi de Solà-Morales, en les sessions d'homenatge a Coderch, celebrades al Col·legi d'Arquitectes, l'abril de 1988, en la seva intervenció, insisteix en trobar similituds formals entre certes tendències abstractes en l'art dels anys 1940 i 1950 i l'arquitectura de Coderch. Parla sovint de surrealisme.

Ignasi de Solà-Morales:

Peces de Joan Miró dels anys 40. L'obra d'art recerca el món inconscient, de base surrealista. Ni formes orgàniques ni geometries abstractes. Estem davant unes formes magmàtiques que tenen la pretensió de ser inicials.

Escultura de Brancusi. Escultura de Chillida dels anys 50. Món evocatiu i surreal de Calder. Peça fascinant d'Alvar Aalto. Coderch recull això al Pavelló de la Triennale. I a la casa Ugalde com a magma.

A la casa Ferrer Vidal hi ha referències a Chillida. També a la casa pròpia a Caldetes.

Coderch directament hagués rebutjat una aproximació així a la seva arquitectura. En general, quan s'acosta al terreny artístic, ignora les preocupacions formals o estilístiques, i va directe a l'actitud de la persona: la honradesa de l'artista davant de la seva obra.

En una ocasió, mentre s'està construint la casa Tàpies, se li demana a Coderch una opinió sobre l'artista, qui de tant en tant es veu sotmès a crítiques adverses o simples desqualificacions.

La opinió surt publicada a *El Noticiero Universal*, per tant cap pensar que és Rafael Santos Torroella, o algun periodista company seu, qui demana el text a Coderch.

J. A. Coderch:

(...) no es sorprendente que hayan escogido a Tàpies, consciente o inconscientemente, como blanco de sus ataques, no porque su obra haya trascendido y sea muy conocida, sino porque es verdadera, honesta y viva.

(...)

El dinero, el éxito, la ligereza, la cerrilidad y el egoísmo se enfrentan al oficio, a la dedicación, a la buena voluntad y al verdadero amor, que es aceptación y entrega, no posesión y dominio.

La verdadera cultura siempre ha sido patrimonio de unos pocos. No se trataría de propagar la cultura, sino de propagar el comportamiento cultural, que está al alcance de todos y no de unos pocos. Es la digestión de la cultura, según la capacidad de cada estómago, el respeto al oficio de los demás, el no juzgar, el tratar con buena voluntad, lo que produce la civilización.

(...)

CODERCH, José Antonio. *Una encuesta sobre la pintura de Tàpies*. El Noticiero Universal [Barcelona], ? 1961.

DE SOLÀ-MORALES, Ignasi. *L'arquitectura de J. A. Coderch*. [Enregistrament vídeo]. Dins del cicle de conferències *Homenatge a J. A. Coderch de Sentmenat*, organitzat per Josep Maria Montaner i Xavier Fabré. Barcelona, COAC, 6 abril 1988.

Maite Bermejo ha explicat en moltes ocasions que l'inici de la relació de Santos Torroella amb Coderch va ser deguda, precisament, a la ignorància d'aquest sobre el fet artístic i els artistes.

Maite Bermejo:

Para que desapareciese su pista y se olvidaran de él, su padre lo mandó a una finca que tenía en Salamanca, de donde era. Pero no terminaba de entenderse con él. Estuvo un tiempo, pero en 1945 fue a Madrid y luego a Barcelona. Aquí fue donde Junoy, a quien había conocido antes de la guerra con su hermana, quiso ayudarlo. Lo hizo de acuerdo con José Porta, un gran dibujante que había aquí y persona adinerada, para fundar Editorial Cobalto. En aquel momento no había permisos de revistas, pero esa era la intención: poder publicar una revista llamada *Cobalto*, que bautizó Junoy; mediante una componenda que consistía en sacar una revista en fascículos, como si fuera una enciclopedia. Sacaron tres fascículos y Junoy renunció para que Santos Torroella se quedase de director. Él le dio un vuelco a todo. Había salido un número dedicado a Turner, y otro dedicado a animales; y el quinto número lo dedicó al Surrealismo. Entonces se armó el jaleo en Barcelona. En aquella época de posguerra había muy poca gente que conociera lo que era el Surrealismo... Constituyó un grupo, hizo la primera exposición de Miró en Barcelona después de la Guerra Civil, después de la que había hecho con Dalmau en 1919, en Galerías Laietanas. Todo eso tuvo mucha repercusión en el ambiente artístico de Barcelona. Y entonces un buen día, José Antonio Coderch le llamó por teléfono. Porque el Grupo R, en el que estaba, también brujuleaba por Galerías Laietanas, donde se había hecho la exposición de Miró. José Antonio vio el número del Surrealismo, aunque él siempre decía que no sabía nada de arte. Por eso pensaba que se complementaba muy bien con Rafael.

Encara que no és objecte d'aquest treball, però hi ha un cert paral·lelisme entre el tractament que reben Coderch i Santos Torroella des del món cultural més catalanista. La opinió crítica es manifesta en forma de comparació, en el cas de Santos Torroella, envers Cirici Pellicer.

Mercè Vidal escriu a Serra d'Or, sobre la biografia de Cirici Pellicer:

Esdevenen molt interessants els capítols en què Narcís Selles tracta amb molta cura del posicionament d'Alexandre Cirici envers l'informalisme, en els moments en els quals insistia en la defensa d'un art útil, integrat a l'arquitectura. Crec que constitueix una aportació valuosíssima al panorama que ens brinda, amb la complexitat de noves tàctiques i estratègies en pugna dins el camp artístic: Tàpies, Cuixart, Cirlot, Gironella, Arnau Puig o el mateix fet del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (d'una vida efímera) i del paper nefast que hi van tenir alguns dels agents moguts per interessos que volien esdevenir els hegemònics des de la crítica d'art, com ho va ser Santos Torroella.

L'autora, quan ha escrit articles sobre art i arquitectura a Serra d'Or, simplement ignora a Coderch.

VIDAL, Mercè. *L'àmplia projecció d'Alexandre Cirici*. Serra d'Or [Barcelona], 578, 2008.

SUÁREZ, Alicia; VIDAL, Mercè. *Vint-i-cinc anys d'art als Països Catalans. Una cronologia*. Serra d'Or [Barcelona], 301, 1 octubre 1984.

32212

Sobre la relació amb Duchamp.

La relació de Coderch amb Duchamp ha estat, a vegades, magnificada.

Marcel Duchamp passa estius i altres temporades breus a Cadaqués, a una casa a Port Alguer.

Ho fa des de l'any 1958 fins a l'any de la seva mort, 1968.

No està documentat en quin o quins anys va tractar a en Coderch, probablement cap a 1960.

Luis Marsans:

Cuando yo era joven, pasé dos o tres años viviendo en Cadaqués, invierno y verano. Si no tenía donde ir, alguna vez había estado en la casita que tenía allí José Antonio con Leopoldo Milà.

Allí tuve relación de amistad con Duchamp. También lo trató José Antonio, pero él no participó nunca del mundo de Duchamp. Se conocieron y hubo un respeto mutuo, porque Marcel Duchamp era una persona muy simple y muy fácil de abordar. No tenía nada de figurón y eso a José Antonio le gustaba.

Habían coincidido algunas veces en el Bar Melitón, pero dudo que José Antonio conociese la obra de Marcel Duchamp. Lo dudo, porque José Antonio era muy poco amigo de analizar qué es tal y tal cosa. Si hubiese conocido la obra de Duchamp, supongo que no le habría gustado.

Postal del matrimoni Duchamp al matrimoni Coderch:

Cher Monsieur:

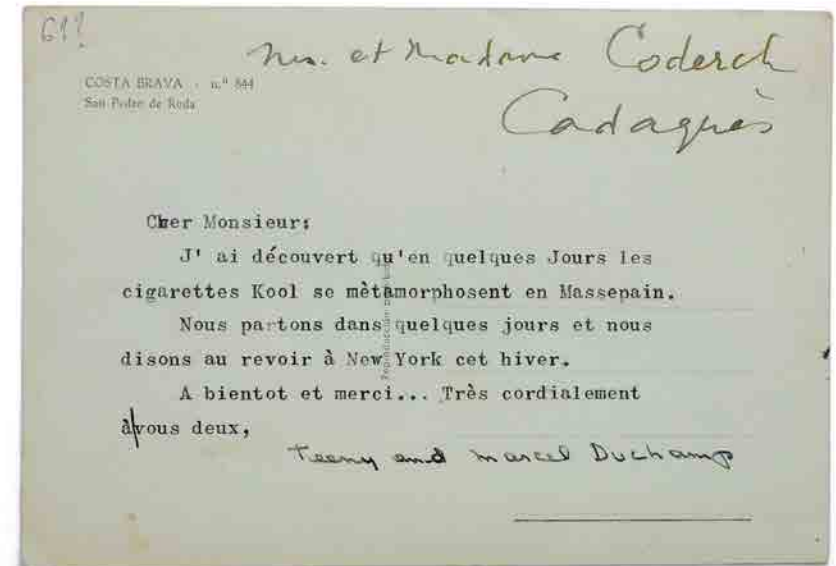
J'ai découvert qu'en quelques jours les cigarettes Kool se métamorphosent en massepain.

Nous partons dans quelques jours et nous disons au revoir à New York cet hiver.

À bientôt et merci... Très cordialement à vous deux,  
Teeny and Marcel Duchamp



Marcel Duchamp al bar Melitón, de Cadaqués. 1964.  
Fotografia: Oriol Maspons.  
*El País*. 2013.



Postal del matrimoni Duchamp al matrimoni Coderch. Data indeterminada.  
*Arxiu Coderch.*

3222

Un antecedent amb un programa similar: la casa Vila Soler a Sitges.

El projecte consisteix en l'ampliació d'una casa existent entre mitgeres, que datava de 1907, obra de l'arquitecte Marcel·lià Coquillat.

La casa està emplaçada en el Passeig de la Ribera, en primera línia de costa.

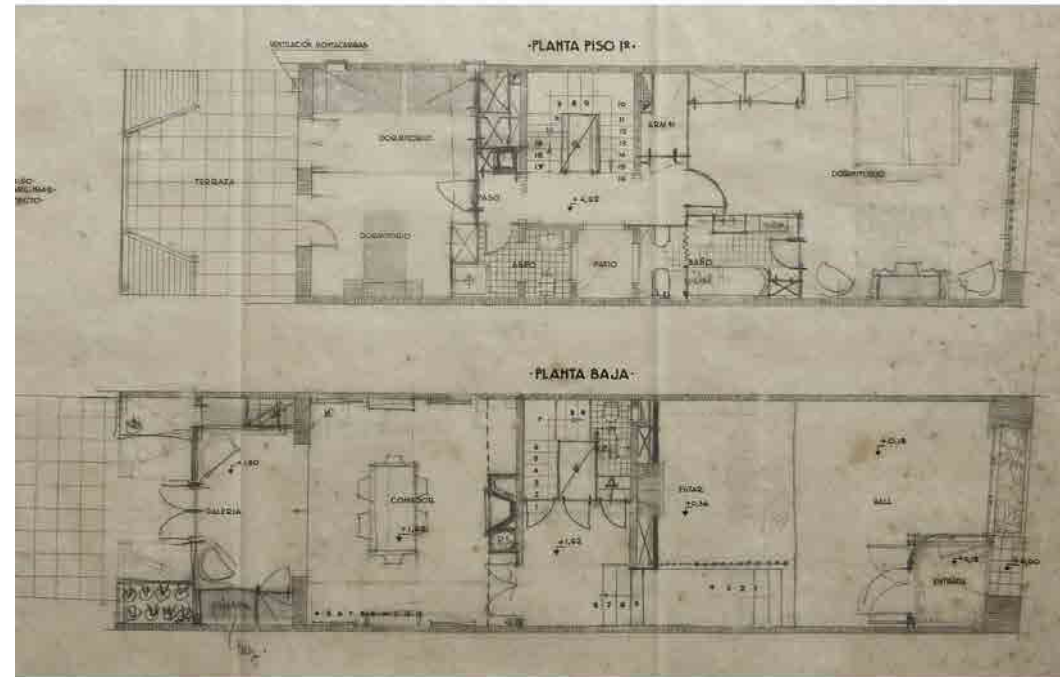
El programa té alguns punts en comú amb la casa Tàpies: casa entre mitgeres, zona generosa de servei, col·locació d'un ascensor en el forat de l'escala, i una generosa habitació estudi.

El projecte és de 1949 i la construcció sembla ser de 1950. Es va arribar al nivell de detall habitual en els projectes construïts.

Coderch, com sempre, posa molta atenció a la zona de servei, que s'ha de desenvolupar en unes condicions gens favorables, perquè el solar té una amplada de 5 metres, i a més gira una mica en la part final, precisament on està la zona de servei.

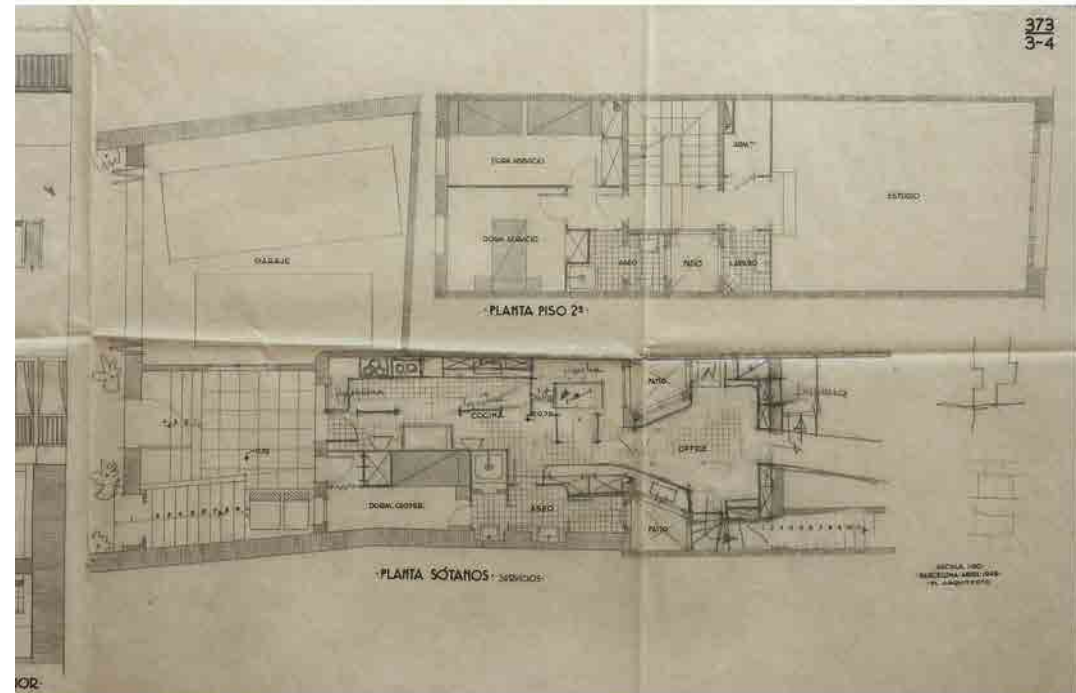
En l'actualitat, l'edifici, reformat altre cop, forma part de l'hotel La Santa María, i no queden traces de la proposta d'en Coderch. Però els forats de la façana al Passeig semblen coincidir amb els dibuixos de l'arquitecte.

Sobre la figura del propietari no hi ha informació disponible. Si va ser un pintor, no ha passat a la història.

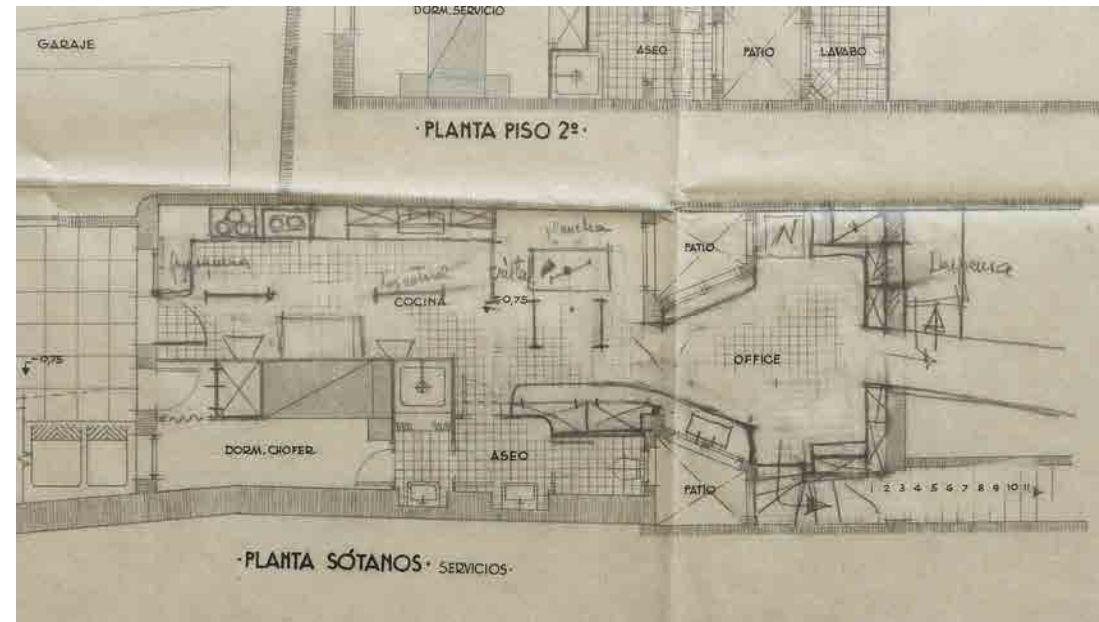


José Antonio Coderch. Casa Francisco Vila Soler. Sitges. 1950.  
Plantes baixa i primera.  
*Arxiu Coderch.*

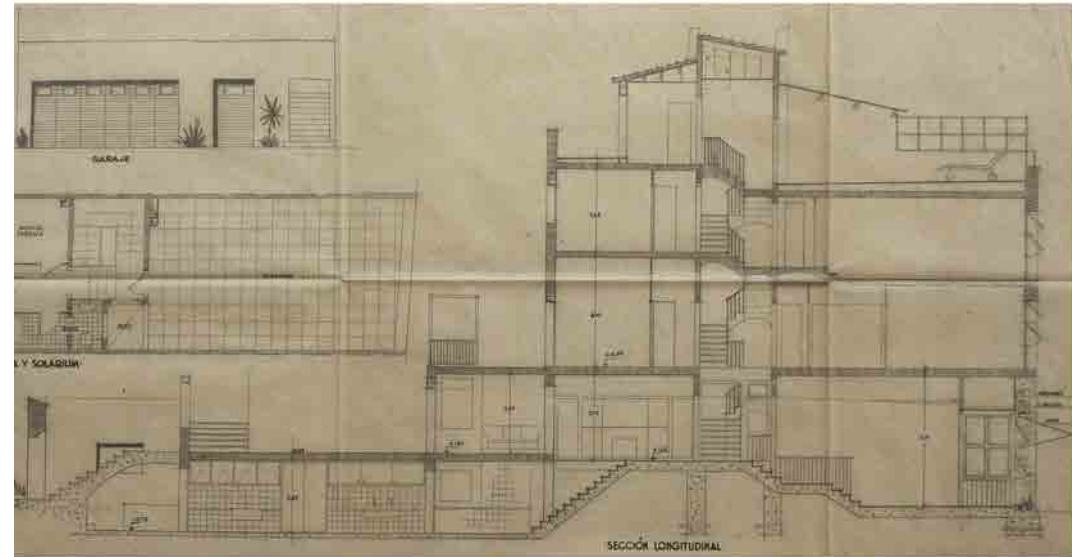




José Antonio Coderch. Casa Francisco Vila Soler. Sitges. 1950.  
Plantas segona i soterrani.  
*Arxiu Coderch.*



José Antonio Coderch. Casa Francisco Vila Soler. Sitges. 1950.  
Detall de la zona de servei.  
*Arxiu Coderch.*



José Antonio Coderch. Casa Francisco Vila Soler. Sitges. 1950.  
Secció longitudinal.  
*Arxiu Coderch.*

Cases per a clients particulars.

A Coderch li agradaven les relacions senzilles, acotades de client persona (o família) amb arquitecte. Aquí es sentia còmode, i sabia com manegar-ho. Potser per això li agradaven les reflexions del comissari Maigret. La novel·la negra sempre es desenvolupa amb un nombre de participants limitat, d'on haurà de sortir un culpable. Es tracta d'un tauler de joc limitat, on el comissari farà triomfar la seves qualitats (ja siguin intel·ligència, o capacitat d'observació, o paciència, o instint) per sobre de la dels altres que intervenen (ja siguin els culpables, o persones accessòries de conducta imprevisible, o companys de feina prepotents o que van d'espavilats).

Depassar aquestes fronteres representava per Coderch, entrar en un territori on es sentia bastant més incòmode.

José Antonio Coderch:

514

Esta casa me sugiere otro asunto que también cuenta: la influencia del cliente. Dejando a un lado que deje hacer o no, que incordie más o menos, la obra depende mucho de si este hombre es buena persona o no lo es, de sus virtudes y sus defectos.

SÒRIA BADIA, Enric. *Coderch de Sentmenat. Conversaciones*. Barcelona, Blume, 1979. Col. Función y Forma.

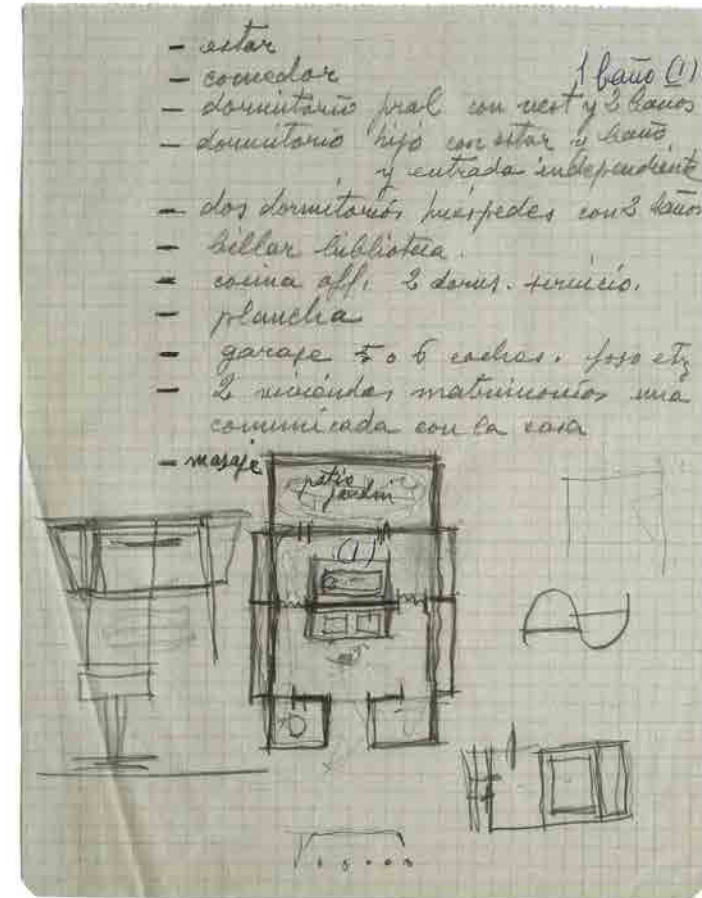
El client persona o família: una relació rapidament obsoleta.

Òscar Tusquets:

De alguna manera, teníem la il·lusió de que podríem tenir unos cuantos clientes fieles, aunque esto se estaba acabando. (...) Arquitectos que trabajaban para tres o cuatro familias barcelonesas, que les tenían confianza y les encargaban su chalet personal, su fábrica, su almacén, una casa para sus hijos... (...) La verdad es que así es como había funcionado el tema de la relación cliente-arquitecto hasta prácticamente cuando nosotros terminamos la carrera. (Promotores fieles) evidentemente los tuvo Coderch, y no digamos los arquitectos de más edad, como Mitjans, por ejemplo.

SOLDEVILA, Alfons (ed). *Recomanacions als futurs arquitectes*. Barcelona, Edicions UPC, 2007.

Inclou: Oscar Tusquets. *Salid y divertios*. .



Coderch demana a Víctor Sagi una carta amb les necessitats com a manera de començar el diàleg. Aquest li contesta de manera concisa, amb un llistat de punts gens extensiu i poc elaborat. Comença pel dormitori dels pares i fa un petit esquema. Però es cansa ràpidament.

De tota manera, Coderch intenta desenvolupar alguna idea a partir d'aquestes dades en les notes que ell pren. Notes també esquemàtiques i poc descriptives.

*Arxiu Coderch.*

3311

El paper mític de les cartes i l'inspector Maigret.

Coderch quan projecta, vol investigar. Dins d'uns paràmetres limitats.

El tipus d'encàrrec que té és, en general, d'habitatges familiars.

No hi ha obra pública, quasi res.

Si es tractés d'aquest tipus d'encàrrec, el client no té necessitats específiques, o desitjos peculiars.

Però en el cas dels clients particulars cal tenir una estratègia. Encara que fa burla dels mètodes, és un arquitecte que busca trobar solucions que resolguin més d'un problema. Solucions no universals, però si que es puguin repetir i segueixin sent útils.

Per això, amb els clients, cal destriar les manies de les necessitats reals, el que manifesten del que voldrien dir en realitat. En algun moment se li acut que un detectiu deu actuar de la mateixa manera. I troba al comissari Maigret, del que farà ús i abús.

518

Enric Sòria, al llibre de *Conversaciones*:

Coderch dice que para dar con la solución de un problema hay que ir rodeándolo pacientemente hasta encontrarlo, sin afrontarlo directamente, allí donde se cree que está.

Què pot haver atret, en primera instància, l'interés de Coderch per les novel·les de Georges Simenon que protagonitza Maigret?

Circumstàncies casuals:

Un dels llibres de Georges Simenon, publicat el 1942, i del qual molt probablement Coderch va tenir notícia, es diu *La veuve Couderc*.

Jordi Viola:

Coderch deia que el seu cognom segurament venia del Rosselló, d'una família que es deia Couderc, i que va ser una castellanització de la paraula, i que la seva àvia l'havia ensenyat a resar de petit en francès. De vegades, li agradava parlar d'aquesta ascendència seva del Rosselló, de Les Alberes.



Georges Simenon treballant sobre una novel·la de Maigret.

33111

Simenon, el mètode de Maigret.

El comissari Maigret escriu un llibre per desvetllar la veritat sobre la seva persona, les tècniques i el mètode que fa servir a la seva feina.

Maigret acompanya a Simenon, el seu autor, en una visita a comissaria:

Empecé a impacientarme. Tenía la sensación de que sólo quería contemplar paredes, techos y suelos, y mirarnos a todos como quien hace un inventario.

(...)

La clave está en *conocer*. Conocer el ambiente en que se ha cometido un crimen, conocer el tipo de vida, las costumbres, los hábitos, las reacciones de las personas implicadas, sean víctimas, culpables o meros testigos. (...)

Por eso, cuando pasamos años pateando las aceras, subiendo pisos o acechando (...) no estamos en absoluto perdiendo el tiempo.

Al igual que para el zapatero o el pastelero, son nuestros años de aprendizaje, con la diferencia de que para nosotros duran prácticamente toda la vida, porque hay infinidad de ambientes.

José Antonio Marina, parlant sobre el mètode de Maigret:

El método para investigar me lo enseñó el comisario Maigret. Primero hay que pasearse por el lugar del crimen como un buey lento y errático, sin apresuramiento y sin modorra, para acostumbrarse al escenario, hablar con los vecinos, absorber datos, atmósferas, relaciones, meciéndose en la esperanza de que alguna información será relevante, nos hará un guiño cómplice o avivará algún recuerdo. Pero así no se puede estar siempre. Salvo que se sea un *flaneur*, un paseante de oficio, y yo no lo soy, antes o después hay que aventurar alguna suposición que nos indique hacia dónde mirar. Sin una hipótesis, los datos resultan dispersos e insignificantes. El mar es inarticulado cuando no se tiene un rumbo.

L'observació pacient és la que revelarà la solució, i potser també detalls ambientals que no cal obviar: maneres de moure's, de seure, d'adreçar-se als altres, olors, qualitat de la llum.

De tota manera, Coderch explica als seus clients que ell actua com el comissari Maigret. En fer-ho públic, l'aplicació del mètode deixa de ser eficaç, i passar a tenir un caire més efectista.

SIMENON, Georges. *Las memorias de Maigret*. 1950/1, 2000.

MARINA, José Antonio. *El misterio de la voluntad perdida*. 1997.

Desenvolupament d'una novel·la de Maigret en un sobre, aprofitant uns instants d'inspiració frenètica, amb una gran capacitat de síntesi.  
Exposició Simenon. Bruselas. 2005.

*Handwritten notes on a piece of aged paper, likely a cover or endpaper of a book. The text is written in French and includes names, dates, and references to literary works and authors.*

*Top left:* D. Desmari's  
D. Labat  
Madame Faurel, infirmière chef.  
Mlle Larue (mit)  
Fosque (absent)  
Mlle Carice (blanche)  
Mme. P. a.

*Top right:* Sacre  
le 10/11/12  
Professeur Besson d'Argoullet (Pisne)  
Pathologie initiale - Brasseur - 36 rue de Vot - 142  
Professeur Andoira (Fels)  
neurologue. 14/15/16/17/18/19/20/21/22/23/24/25/26/27/28/29/30/31/32/33/34/35/36/37/38/39/40/41/42/43/44/45/46/47/48/49/50/51/52/53/54/55/56/57/58/59/60/61/62/63/64/65/66/67/68/69/70/71/72/73/74/75/76/77/78/79/80/81/82/83/84/85/86/87/88/89/90/91/92/93/94/95/96/97/98/99/100

*Middle left:* Jean-Pierre Collette  
Dorche  
Mlle Carice  
Mlle Carice

*Middle right:* 1. Jeanne - Marcelle Dalain  
Jeanne Tibarin  
2. (meilleure) ~~Marcelle~~ Portal - journaliste  
3. (épouse) ~~Marcelle~~ Lita Vaubert.

*Bottom left:* les 13 - puis les 12 - les 11 - les 10  
les 9  
7. Pierre Besson d'Argoullet 60 ans  
1. René Babouf - 54 ans  
3. Louis Chabert, avocat - 58 ans  
4. Jules Thirel - 58 ans - auteur  
5. Arthur Lécuyer - 61 ans - journaliste  
6. ~~Andoira~~ - journaliste - 53 ans  
7. Raoul d'Ecargue - banquier  
1. Daniel Couffé - journaliste - 58 ans  
2. Michel Chabert - 56 ans  
10 - ~~Andoira~~ - journaliste - 53 ans  
11 - ~~Andoira~~ - journaliste - 53 ans  
12 - ~~Andoira~~ - journaliste - 53 ans

*Bottom right:* Mare - Anne de  
Corduche  
deuxième  
pe. de Verneuil  
dans l'Europe  
appartient au tribunal  
La Bluetie  
pe. de Verneuil  
dans l'Europe  
appartient au tribunal  
Falar



El comissari Maigret sol referir-se als aspectes ambientals quan parla de l'escena del crim o de llocs que hi tenen a veure. Quan convé a la narració, examina detalls que als altres passen desapercebuts.

Però es refereix escassament a qüestions espacials.

Per a un lector devorador ràpid de novel·les del gènere, parlar dels llocs i de les relacions entre ells en termes més o menys abstractes, pot comportar dificultats de seguiment insuperables.

Però de vegades ho intenta.

De vegades adjunta petits croquis als seus relats, amb uns espais bastant absurds que només estan al servei del relat. Això ho fa, per exemple, a *Les 13 mystères*.

En una novel·la del comissari Maigret, *Un crim a Holanda*, hi ha una descripció molt precisa d'una casa, on ha succeït el crim d'un professor enginyer naval.

I tot transcorre al poble de Delfzijl (Holanda), del que també hi ha explicacions detallades.

La disposició de les habitacions de la casa és fonamental per fer entendre al comissari Maigret com es produeix el crim.

(Per al lector, en canvi, és fàcil perdre la pista).

En aquest últim cas, Simenon té més informació de l'habitual i la fa servir. Simenon ha de passar per força una breu temporada a Delfzijl, i les seves explicacions poden ser molt més detallades que si es tractés d'una simple invenció.

Viatjava i vivia en un vaixell que s'havia fet construir, i que va necessitar un calafatament. Com no podia viure ni treballar al vaixell mentre es produïen les operacions de reparació, probablement va haver d'instal·lar-se en una casa del poble. O bé va visitar-ne d'altres. Considerava una humiliació haver d'hostatjar-se a treballar en un hotel.

Va preferir utilitzar unes capses d'embalatge, a l'aire lliure al port, on va col·locar la seva màquina portàtil d'escriure. I allà, d'aquesta manera un tant mítica (o sigui inversemblant) per la seva simplicitat, va néixer precisament el comissari Maigret.

Ho explica a les seves *Memorias íntimas*:

Necesitaba escribir, con la misma necesidad que sentía a los quince años y experimento aún hoy, a los setenta y siete. (...) La solución la encontré vagabundeando por el puerto. Más allá de una esclusa, descubrí un canal de aguas muertas que sólo servía para traer del interior del país troncos de árbol que invadían casi toda la anchura del canal. Un viejo pontón abandonado junto a un muelle arbolado en el que se alineaban unas casitas de color rosa y blanco.

(...) En el pontón medio podrido y habitado por ratas, reuní algunas viejas cajas de embalaje, instalé la máquina de escribir sobre la más alta, me senté en una algo más pequeña y puse los pies sobre otras más bajas aún, que emergían apenas del agua estancada. Dos días después, empezaba una novela, que tal vez sería una novela popular como las otras, quizás algo distinto; y así, con *Pietr-le-Letton*, nació un tal Maigret, de quién no sabía que acabaría obsesionándome durante años y que iba a cambiar por completo mi vida.

Com dèiem a dalt, les qüestions espacials poden ser un problema per al lector de Simenon. Però per a ell també ho són. I prenen dues manifestacions que potser són el mateix: la falta de mesura i la quantitat.

Els llocs que habita l'escriptor han de ser cada vegada més grans, més desmesurats; i la mudança esdevé un hàbit freqüent.

Al final de la seva vida dirà:

Comptant amb la meva sortida d'Épalinges i la meva instal·lació a l'Avenue du Cour, a Lausanne, he canviat trenta-cinc cops de domicili.

El punt àlgid de tota aquesta peregrinació té lloc quan decideix fer-se una casa a la localitat suïssa d'Épalinges. Una casa als anys 1962-1963, per tant coetània de la casa Tàpies. En el projecte d'aquesta villa, l'escriptor pren moltes decisions que, en general, tenen a veure amb una idea de comoditat mitjançant la construcció d'un món desmesurat al seu servei. Un món, però, en el que l'escriptor semblava voler ser l'únic habitant.

Com veurem al final del treball, ho va pagar molt car.

Del llibre de Pierre Assouline:

'Cuando la casa está hecha, entra en ella la desgracia.'

Simenon no ha cesado de meditar este proverbio chino durante la construcción de Epalinges. Como si presintiese la inminencia de lo peor.

(...)

A los que se queden callados ante la inmensidad de los lugares, les dirá como explicación la manía de grandezas de su mujer y la necesidad de garantizar a cada uno una libertad completa.

Quiere poder escribir cuando Johnny toque la batería o cuando Marie-Jo organice un guateque.

Epalinges es, sin embargo, su propio reflejo. Él ha sido su arquitecto. Es una casa igual a su desmesura, concebida bajo el signo del exceso, ya se trate del número de habitaciones o de sus dimensiones. Decir que el conjunto -tanto la fachada como el interior- es ingrato es decir poco. Revela una total ausencia de gusto, tanto por los colores y las formas como por los volúmenes.

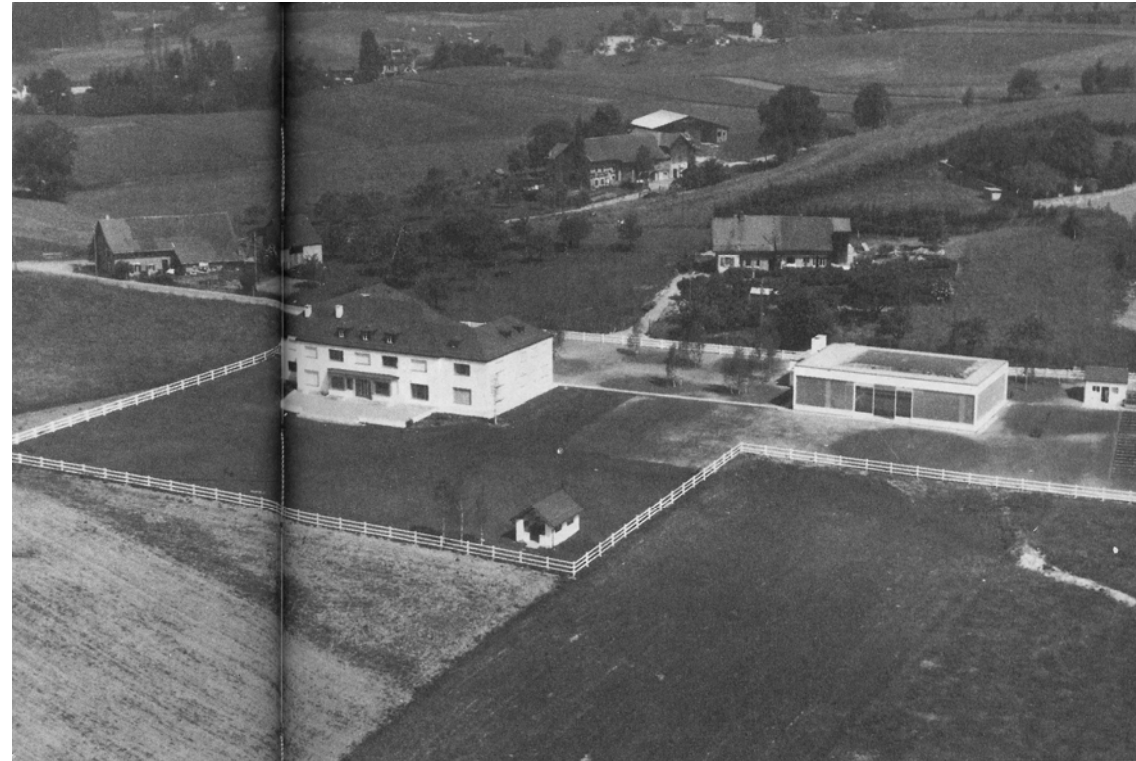
Vestíbulo de entrada de la dimensión de un hangar, paredes blancas, moqueta roja, salas de baño negras, *bow-windows* a la americana, tejas importadas de Bélgica, cuadros de Lorjou y Buffet, Matisse y Vlaminck...

Para este maníaco del orden y de la organización, la solidez de la construcción importa más que cualquier otra cosa. Según su idea, una casa está hecha de paredes y las paredes están hechas para protegerle, para defenderle, para sustraerle. Para impedirle sucumbir a sus viejos demonios y volver a empezar.

Epalinges es su máscara y su espejo.

La persona que es fa construir una mansió enorme amb tots els avenços tècnics que se li passen pel cap, és la mateixa que treballa en un racó, assegut de manera incòmoda i inadequada.

ASSOULINE, Pierre. *Simenon. Maigret encuentra a su autor*. Madrid, Espasa Calpe, 1992/1, 1994.



Casa de Georges Simenon a Epalinges. 1963.  
A la dreta, pavelló amb piscina coberta dins de la propietat.  
ASSOULINE, Pierre. *Simenon. Maigret encuentra a su autor.*

33113

Simenon, Maigret a Nova York.

Coderch no veu cap inconvenient en recórrer a un personatge de la cultura popular per explicar qüestions sèries. No se sent incomodat per una aproximació així. Molts personatges -altres arquitectes o crítics- no s'atrevirien a fer-ho.

Del llibre *Maigret en Nueva York*, Coderch n'extreu algunes cites, quan el comissari Maigret explica com avança en les investigacions de la seva feina. Totes són com reflexions molt breus, idealitzades d'una manera de fer que volen explicar una actitud diferent del comissari respecte a altres col·legues amb els que ha d'investigar un cas. En això, crec que coincideix amb en Coderch: en la voluntat d'actuar sempre segons els seus principis sense deixar-se arrossegar.

Les cites que va extreure Coderch, de l'edició castellana:

Yo nunca deduzco nada... yo no pienso nunca... y en primer lugar yo no soy inteligente... yo me dejo llevar por la corriente agarrándome al paso a esta o aquella rama.

(...)

No se debía correr tras de las verdades que se querían descubrir, sino dejarse impregnar por la verdad pura y simple.

(...)

No bastaba decidir:

"Little John es esto o lo otro..."

Era necesario sentirlo, convertirse en Little John.

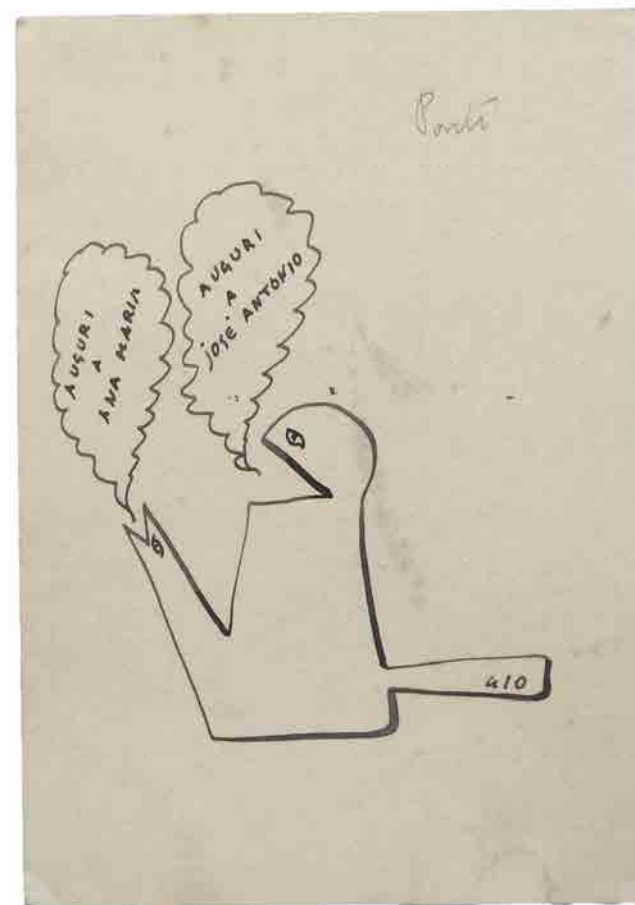
(...)

"... y Lewis desempeñaba su oficio, no se le podía criticar."

Comisario Maigret. *Maigret en Nueva York*.

Postal de felicitació de Giò Ponti al matrimoni Coderch. Sense data.  
(La relació amb els Ponti és més intensa en la dècada dels 1950).

*Arxiu Coderch..*



1 { yo nunca deduzco nada. -  
 yo no picuro nunca -- y en primer lugar  
 yo no soy inteligente --- yo me dejo  
 llevar por la corriente agarrándome al  
 paso a esta o aquella rama.

5 ( Comisario Maigret  
 (Maigret en Nueva York)

3 ( No bastaba decir:  
 " Little John es esto o lo otro ---"  
 Era necesario sentirlo, convertirse en  
 Little John.

4 ( -- y Lewis desempeñaba su oficio, no se  
 le podía criticar"

2 { No se debía correr tras de las verdades que  
 se querían descubrir, si no dejarse impreg-  
 nar por la verdad pura y simple

3312

La carta de la senyora Sans de Uriach.

Aquesta carta, pel to de la seva redacció i per algunes frases memorables, va ser el desencadenant de les sol·licituds que Coderch va fer, en el mateix sentit, als clients posteriors.

Evidentment va cridar l'atenció de Coderch. El seu fill Gustavo me la va donar a llegir fa molts anys, com a exemple del que podia ser un bon client.

La carta és detallista en molts aspectes arquitectònics i de manera de viure, però també traspua una manera d'entendre la vida com a fet religiós, com a camí de perfecció.

Amb tota probabilitat, va ser redactada total o parcialment, per en Josep Maria Ballarín, encara que no li digués a Coderch. Però així va entrar en el món petit de l'arquitecte.

534

Les cartes que els successius clients van redactar -les que es conserven- tenen un interès molt més limitat, i no van més enllà de la definició d'un programa d'usos. Entre elles, la que va escriure en Tàpies.

Fragments de la carta de la senyora Sans:

Desearíamos todos que la casa fuese lo más parecido a nosotros mismos, o mejor a lo que tratamos de ser y de inculcar a nuestros hijos. Es decir: sobria, austera, práctica. Absolutamente anti espectacular y la negación de la ostentación y el lujo.

(...)

Una casa que se pueda ver con admiración sonriente pero sin despertar envidia.

(...)

La "decoración" me horroriza. Soy feliz pudiéndolo decir. ¡Cuánto deseo que mi casa pueda no tener "cortinitas", ni visillos, ni tapetes, ni retratos! (...) Odio personalmente el mueble-bar. (...) Tenemos un piano modernista, vertical y feísimo, pero buen amigo y fiel. Quisiera que se viniese con nosotros. (...)

La cocina ha de ser perfecta. Justa de todo, de proporciones. Inteligente. Desearía un fogón único donde poder cocinar sabrosamente los caprichos. Y luego la cocina de gas butano para los ranchos grandes. (...)

No deseamos ninguna bañera, nos basta con ducha. (...) Las duchas me encantan de "península", es decir rodeadas de muro por todas partes menos por una, y que no se deba subir a ellas. Atractivas e incitantes. Blancas, me horrorizan los colores bonitos.

Blanca la casa toda. Ningún color: blancas también las paredes. (...)

Y no recuerdo nada más, como se dice cuándo uno se confiesa.

Josep Maria Ballarín:

En aquesta carta hi vaig intervenir.

(...)

Coderch deia a en Sanz que tenia uns clients raríssims, i es posava nerviós. Però deia: Benditas sean las señoras Uriach y Luque, que sabían lo que querían.

Pepe Coderch:

Ballarín quería ser arquitecto y no pudo. Buscaba la relación con arquitectos de nombre. Cogió a Ricardo Bofill y se lo llevó a Andorra y le hizo hacer la Catedral de Andorra.

Los Uriach eran parientes de Ballarín. El encargo de la casa vino a través suyo.

El 1952, el metge català Joan Uriach es va assabentar de l'ús del dimenhidrinato com a antídoto efectiu contra el mareig. I el va comercialitzar a Espanya sota el nom de *Biodramina*.

Nuestro trato con los amigos está totalmente exento de afectación o cumplido y como entre ellos se encuentran gente de edades muy diversas y condiciones muy distintas, su estancia en casa está siempre unida a la vida familiar. Es decir que la habitación que se les ofrece <sup>es la misma</sup> ~~es la misma~~ exactamente igual a la nuestra, sin reparaciones específicas.

Como hay que tratar de hacer las cosas con economía, yo siempre he creído que una casa de planta y piso era más barata, así que, siempre que he pensado, en ella la he imaginado así: <sup>tiene muchos aspectos</sup> ~~tiene muchos aspectos~~ <sup>economía para nosotros, incluso,</sup> ~~economía para nosotros, incluso,~~

En la planta: Un comedor-living amplio, acogedor, con una chimenea porque nos gusta el fuego - y el agua - estando compuesta la familia de matrimonio y seis hijos más los amigos que desearos, nos queda un living en que quepaos todos a la vez, sentados en grupo conjunto; más también que si alguno de nosotros desea apartarse en la misma sala, pueda hacerlo con comodidad.

da "decoración": me horroriza. Soy feliz pudiéndolo decir. <sup>2</sup>  
 ¡Cuanto deseo que mi casa pueda no tener "cortinillas", ni visillos, ni tapetes, ni retratos! Deseo verdaderamente que cuando la casa se termine, no tenga problema de "decorarla", sino que ya esté arreglada, y no tenga más que poner en ella aquel mínimo necesario de muebles que nos serán indispensables.

Por ello es por lo que pienso en que el lugar destinado a comedor tenga un mueble en la pared, donde quepa todo lo correspondiente al servicio de la mesa: mantel, cubiertos, accesorios, platos, vasos, Botellas. Odio personalmente al mueble bar.

En algunos hoteles, por el mundo, quizá en Alemania, he visto el mueble del que estoy hablando, sin difrajar; que se ve y se sabe para lo que sirve. Se ha de estar ahí.

La sola ley "de tallas" ha de estar encima de la mesa, para que se vea claro y bien y no sea "encontrante".

Tenemos un piano modernista, vertical y feísimo, pero buen amigo y fiel. Quisiera que se viviese con nosotros, para recordar juntos las horas de intimidad que hemos tenido y que está haciendo la pequeña de casa.

Quisiera que cupiesen meritas accesorios a mano de canicero, de dibujo.

modo que cada habitación tiene en su mismo armario las sábanas, funda de almohada y mantas para el invierno, que sirven de repuesto a cada cama hecha como es una casa de temporada, tampoco ha de haber ropa guardada, ni gran stock de repuesto.

En algún lugar en ella, ha de haber un sitio donde guardar un pequeño botiquín. No acuerdo ahora que desde ningún otro armario especial. Creo que me basta con que cada uno de nosotros tenga lugar donde guardar ordenadamente sus prendas personales, sus sábanas, manta, etc... incluida la suelta propia.

No deseamos ninguna bañera; nos basta con ducha. Creo que en el piso podría haber solo 3 cuartos de aseo. Uno para el matrimonio, otro para los niños y los cuartos femeninos. Y otro para los hombres. Puede parecer desproporcionado el número de gente que habrán de utilizar el primero y los dos

últimos, pero es una cuestión de pedagogía a la <sup>(5)</sup> que hemos acostumbrado a nuestros hijos y no vemos motivo para modificarla. Cada baño ha de constar de; ducha, lavabo, bidet, i wáter, se habrán de colgar los toallas anchas <sup>interde</sup> y sacar toallas trabajosa-mente me parece estirado. Los estantes que sean empotrados en la pared; es decir que no se puedan caer, romper, mover, etc... Las duchas me encantaría de "península"; es decir rodeadas de muro por todas partes nuevos por una, y que no se deba subir a ellas. Atractivos e incitantes. Blancas, me horrorizan los colores bonitos:

Blanca la casa toda. Ningún color: blancas también las paredes.

¿Qué más? La piscina. Hay diversidad de opi-niones aquí, los chicos la quieren más grande, la madre que se cuida de que esté ricuyre lleva la



3313

La carta de Tàpies.

La carta que Tàpies va redactar té un caràcter eminentment pràctic, i està feta una mica a corre-cuita.

Segurament no era el que Coderch esperava d'un client com aquell.

De Tàpies podia haver vingut alguna reflexió sobre la manera de viure, sobre la definició de l'ambient desitjat, sobre la separació o no entre vida domèstica i treball, etcètera.

Però no hi ha res d'això.

Algun paràgraf sembla, fins i tot, destinat a empatitzar amb l'arquitecte, concretant alguna conversa prèvia:

Casa muy práctica y confortable, con los mejores materiales, pero de extremada austeridad, sin lujos superfluos.

Fins i tot, està redactada en castellà.

La carta, amb data 2 de Maig de 1960, indica l'inici formal de l'encàrrec.

540

FOCHS, Carles (ed). *J. A. Coderch de Sentmenat. 1913-1984*. Barcelona, Direcció General d'Arquitectura i Habitatge, Generalitat de Catalunya, 1988.

No tots els clients van ser fàcils.

Per raons d'índole diversa, amb alguns clients els projectes no van arribar al final.

Els motius són diferents dels que poden causar el trencament amb les corporacions, com el cas de la IBM que hem abordat en la introducció.

Ho exemplificaré amb un parell de casos.

L'encàrrec de la casa per a Salvador Pàniker (1958-1959) no va anar endavant. L'excusa formal és que Pàniker tenia molta pressa, i Coderch molta feina en aquell moment. (Això, degut a l'encàrrec de Torre Valentina, pot ser perfectament cert). Aleshores passa l'encàrrec a uns deixebles seus (Ballesteros, Cardenal, La Guardia, Llimona, Ruiz Vallès) que són massa joves (nets de Coderch, els anomenava Pàniker) i fan un projecte que no agrada gens a aquest, però amb la casa construïda no li toca més remei que acostumar-se.

No deixa de ser estrany que Coderch deixés passar un encàrrec tan apetitós, a menys que trobés en Pàniker algun tret que li desagradés.

La casa per al publicista Víctor Sagi (1966) també era un encàrrec molt gran en la millor zona de Barcelona, un solar en l'Avinguda Pearson.

I el projecte es va desenvolupar del tot, i tenia la llicència d'obres concedida. Però el gener de 1970, Coderch renuncia. S'ha assabentat que els seus amics, Federico Correa i Alfonso Milà, s'estan quedant amb l'encàrrec de dos cases a Cadaqués que Sagi havia fet, de forma verbal, també a Coderch. I això l'enfurisma enormement. Federico Correa sempre ha parlat del distanciament amb Coderch degut a motius polítics, i a que Coderch va ocupar el lloc que ell havia hagut de deixar com a professor de l'Escola d'Arquitectura. Però d'aquest cas, mai ha donat cap explicació en públic.

És versemblant pensar que Sagi tingués algunes dificultats econòmiques en algun moment, perquè passa temps entre la obtenció de la llicència d'obres i la renúncia de l'arquitecte. També cap pensar en un cert distanciament entre client i arquitecte.

El propi Pàniker elabora una explicació, des del seu punt de vista, al llibre *Segunda memoria*:

Había comenzado a planear la construcción de una vivienda nueva en el terreno que tenía en Pedralbes, "piedras albas", frente al antiquísimo monasterio medieval levantado en tiempos de Elisenda de Moncada, la reina que al enviudar entró en el claustro. Le pedí a José Antonio Coderch de Setmenat que se encargara del proyecto. La primera vez que llevamos a Coderch al solar permaneció absorto mucho rato, dando pasos. Nosotros aguardábamos pacientemente, casi respetuosamente, esperando un primer relámpago de inspiración. Finalmente, Coderch dijo:  
-No veo dónde está el sur.

Nos obsequió con aquella amplia sonrisa suya, enormemente seductora, y poco más avanzamos. Lo cual, por parte de Coderch, no era una pose sino una manifestación de espontaneidad e independencia, voluntad tozuda de seguir el ritmo de su mente lenta. Coderch era de signo Sagitario, un tipo obstinado, maniáticamente atento a los detalles. Le gustaba hablar de moral y echar pestes del Cuarto Evangelio. (Era un tópico de su generación: simpatizar con los Sinópticos y detestar a San Juan). Con los años llegué a la conclusión de que Coderch era un hombre genial y no muy inteligente; una combinación que a veces suele darse en los grandes creadores. Era, probablemente, el mejor arquitecto español del momento, pero le resultaba difícil atender varios proyectos a un tiempo; de modo que un día me contestó que tenía que demorar mi encargo, y, puesto que yo tenía prisa, el encargo pasó a manos de unos jóvenes discípulos suyos: Cardenal, Ballesteros, La Guardia, Llimona, Ruiz.

Lo cual, inevitablemente, cambió el curso de nuestras vidas. Porque cambió la configuración de nuestro *espacio*. Porque nuestros jóvenes arquitectos eran creativos pero inmaduros. Porque todavía estaba en el aire la nefasta frase de Le Corbusier, la casa como *machine à vivre*, un cierto reducto reduccionismo racionalista. ¿Qué es una casa? No hay definición posible.

Mi casa se terminó de construir en diciembre de 1961, y yo la inauguré, poco después, con un ataque de muerte. Nunca fue una casa enteramente a mi gusto. Venía levantada sobre doce pilares que eran como doce apóstoles de la estética de Le Corbusier, en teoría para dar más libertad, en la práctica aplastada por una mole rígida y hermosa de hormigón. Nuria se encargó de darle vida por dentro y lo hizo con instinto, con innato buen gusto, dentro de la onda del momento. Comenzaba por entonces la era interiorista de Miguel Milà: lámparas blancas, mesas bajas lacadas en negro, etc. Hay que decir que, durante años, toda una franja social de este país ha cohabitado con Miguel Milà, valga la expresión. Nosotros le añadimos pufes, una mesa de comedor diseñada por Coderch, muebles daneses, sofás del tapicero Caixal, sillas *Barcelona*. Todo lo cual, finalmente, resultó plausible.

Pero ya digo que no era una casa enteramente a mi gusto. Era una casa que salía en las revistas de arquitectura, pero que reflejaba mis indefiniciones internas. Con el tiempo, tuve buen cuidado de ir la cambiando.

Arcadi Espada entrevista a Salvador Pàniker a casa seva:

-Cuando uno va a ver al escritor de diarios a su casa, ¡le impresiona verse en el lugar de los hechos! Esta casa no ha cambiado desde...

-Desde hace 50 años.

-La hizo usted, además.

-Sí. Me la empezó a hacer Coderch. Era tan buen arquitecto como chalado. Estaba completamente neurotizado, y era un gran personaje. Cuando estábamos a la mitad de todo el proyecto, me pasó a unos discípulos suyos. Yo pensé que me pasaría a Correa y Milà, y me pasó a otros, que yo llamaba los nietos de Coderch, que eran Ballesteros, Laguardia... Y sí, al final puedo decir que esta casa es enteramente mía.

PÀNIKER, Salvador. *Segunda memoria*. Barcelona, Seix Barral, 1988.  
Entrevista d'Arcadi Espada a Salvador Pàniker. El Mundo [Madrid], 25 de Novembre de 2013.



Ballesteros i altres arquitectes. Casa Pàniker. Barcelona. 1961.  
*Docomomo.*

La casa de Victor Sagi i el desencontre amb Correa i Milà.

Víctor Sagi, un dels publicistes més importants d'Espanya a l'època, encarrega a Coderch la seva casa a l'Avinguda Pearson de Barcelona l'any 1966, i l'arquitecte renuncia a l'encàrrec el Gener de 1970.

José Antonio Coderch, carta a Víctor Sagi, 29 de Gener de 1970:

Las obras del proyecto de tu casa frente a La Font del Lleó no se han empezado todavía a pesar del tiempo transcurrido desde la aprobación del proyecto por el Ayuntamiento de Barcelona. Por desgracia soy incapaz de trabajar bien en un proyecto, si temo como es el caso, que (...) pueda ocurrir lo mismo que ha ocurrido con el proyecto de las dos casas de Cadaqués.

(...)

En nuestro oficio de arquitecto existe una vieja, noble y general costumbre, según la cual todo arquitecto debe ponerse en contacto con el anterior al hacersele un encargo que antes se había hecho a otro. esto lo consideramos como una cuestión de ética profesional (...)

El arquitecto Correa negará sin duda que tenía conocimiento del encargo verbal que previamente me hiciste (...).

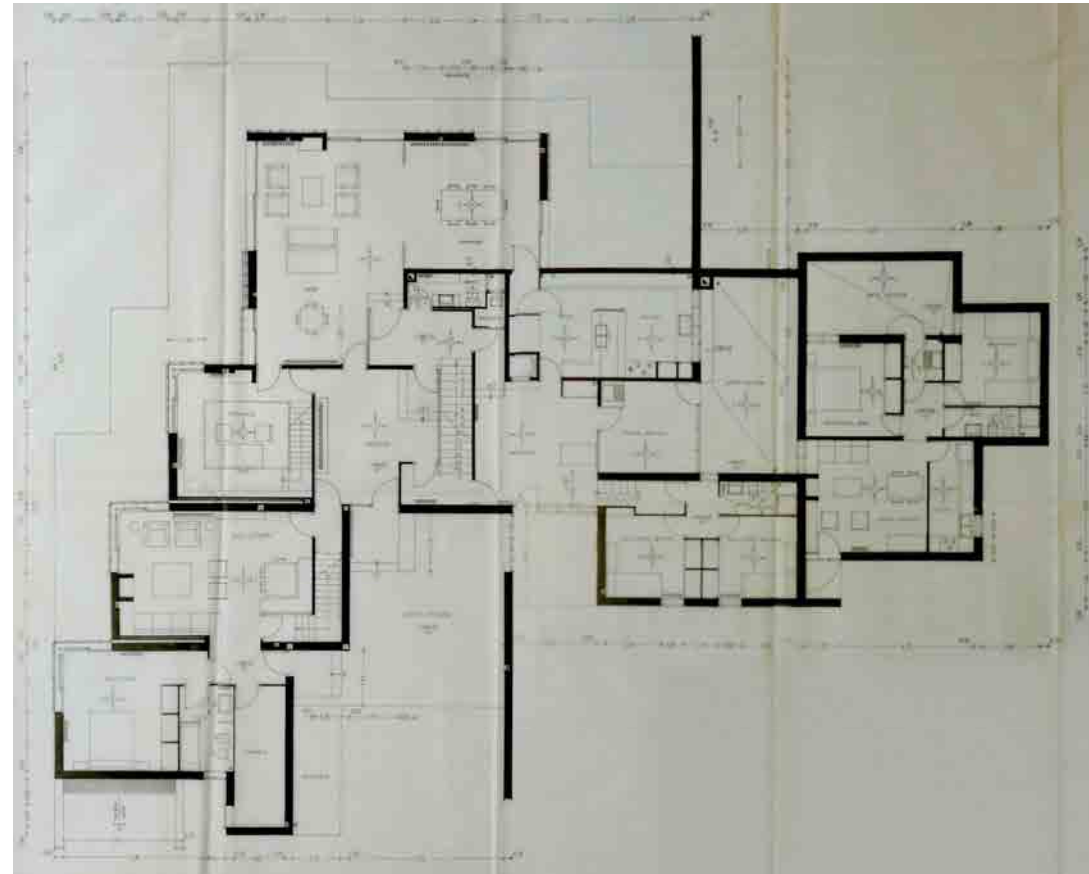
José Antonio Coderch, carta a Jose Maria Fargas, 22 de Febrer de 1971:

(Parlant de deontologia professional, supressió dels tribunals d'honor, xantatges i comissions):

Me hizo mucha gracia ver a Alfonso Milá defender la deontología profesional. Tenía yo un cliente que me encargó dos casas en Cadaqués. Acepté el encargo del proyecto pero no la dirección de las obras, y el propietario por sugerencia mía, aceptó que llevaran la dirección de las obras precisamente Correa y Milá, y ello a pesar de que no sentía por ellos ningún amor especial. Cuando después de unos estudios y croquis previos, me dieron vía libre e iba a empezar los proyectos, me enteré por otra persona, y a regañadientes me fue luego confirmado por el propietario, que Correa y Milá estaban haciendo los proyectos. Naturalmente ellos no sabían nada, el propietario no sabía nada, en Cadaqués no lo sabía nadie y yo tampoco tengo prueba de nada.

Esta es la hora de que tengan la elemental cortesía de preguntarme algo, por ejemplo, si tengo inconveniente o si han pagado mi trabajo.

El mateix ve a dir sobre Correa en una altra carta adreçada a Alison Smithson, el mes de Maig del mateix any 1971.



José Antonio Coderch. Casa per a Víctor Sagi Barcelona. 1967.  
Planta baixa.  
*Arxiu Coderch.*

## Cases entre mitgeres en medi urbà.

Són més aplicables, avui en dia, i en termes generals les solucions d'una casa com la Ugalde a Caldetes, o com la Tàpies a Barcelona?

O cap de les dues? O ambdues?

Encara avui en dia, resulta tremendament fotogràfica l'arquitectura de la casa enfrontada a una natura suposadament verge. (Hauria d'estar prohibit fer aquesta mena de fotografies). La casa Ugalde, la casa Rozes, la casa Olano pertanyen a aquesta categoria.

On trobem, encara, infinitat d'exemples:

La casa Hunt, de Craig Ellwood, misteriosament emplaçada directament sobre de la sorra, davant de l'Oceà Pacífic.

Les cases de Glenn Murcutt, en parcel·les infinites al desert o a l'estepa australiana.

La casa Cubo dels Pezo von Ellrichhausen, a sobre d'un solitari penya-segat, també sola davant del mar.

En les fotografies, no sabem res de l'entorn, apart que és natura suposadament intocada, fins on arriba la vista.

En canvi, la casa Tàpies explora un model més dens, urbà, on la casa actua com a closca davant de l'entorn que el propi home ha creat. Sembla una contradicció. En realitat, prima la desconfiança cap al veí, cap al carrer, cap al barri.

En termes de solucions projectuals, tot el que sigui incorporar patis o porxos coberts però a l'exterior, està bé.

No sempre és senzill de fer, i hem perdut el costum.



## Possibilitats projectuals de la casa entre mitgeres.

La casa familiar entre mitgeres dóna molts graus de llibertat en molts aspectes:

La generació d'una secció on es poden acomodar peces amb diferents altures interiors.  
No cal una distribució de plantes amb altures de sostre iguals i nivells horitzontals sencers.

L'escala, en no ser únicament un element comú de trànsit i accés a diferents plantes, pot jugar un paper de relació espacial molt ric, incorporant usos diversos: llibreria, replans com a petits espais aprofitables per a treballar o jugar, etcètera.

L'inconvenient apareix quan el nombre de plantes que cal recórrer en la vida a diari resulta excessiu.

Poden haver patis dins l'habitatge que portin llum natural al cor d'aquest.

Si l'altura edificable supera la planta baixa més una planta, les possibilitats de variacions s'incrementen substancialment.  
Les parcel·les allargades permeten la generació d'una eixida posterior, amb qualitat ambiental controlable.

La teulada pot utilitzar-se com a solàrium, i en alguns casos pot incorporar una petita piscina.

Si la teulada és a dues vessants, l'espai sota teulada té unes característiques espacials interessants.

La casa té dues orientacions oposades, i pot disposar les peces més convenientment a una banda o a l'altre, segons el seu ús.

Pot gaudir de ventilació creuada.

L'estretor de la parcel·la pot arribar a ser un inconvenient, però s'han vist exemples recents al Japó que han fet de la necessitat virtut, i han aconseguit solucions brillants amb parcel·les increïblement estretes, on en algunes habitacions la dimensió principal és la vertical.

Vegi's, per exemple:

Tadao Ando. Casa en filera a Sumiyoshi. Osaka. 1975-1976.

Waro Kishi. Kim house. Ikuno-Ku. Osaka. 1986-1987.

Waro Kishi. Casa a Nipponbashi. Osaka. 1992.

Atelier Bow-Wow. Gak house. Setagaya. Tokyo. 2005.

Atelier Bow-Wow. Tower Machiya. Tokyo. 2010.

La llista d'exemples pot ser, sinó infinita, molt nombrosa.

Això fa que abundin els llibres amb col·leccions d'exemples referents a aquest tipus d'habitatges.

Hi ha exemples extrems: cases realment construïdes en solars de 2 metres d'amplada, i projectes teòrics en simplement 1 metre d'amplada. Tot sembla possible, si acceptem certs patrons d'ús.

També hi ha algun exemple extrem en quant al desenvolupament de l'element escala. La Coil house, d'Akihisa Hirata (Tokyo, 2012) és un exemple en aquest sentit: no hi ha plantes, només una escala contínua que va generant superfícies utilitzables de diferent mida.

MOSTAEDI, Arian (ed.): Town houses. Viviendas entre medianeras. Barcelona: Instituto Monsa de ediciones, 1999.

PETERS, Paulhans; CLAUSSEN-HENN, Ursula: Viviendas urbanas. Casas entre medianeras para una o dos familias. México: GG, Proyecto y planificación, 1981.

PFEIFFER, Günter; BRAUNECK, Per: Town houses. A housing typology. Basel, Birkhäuser, 2009.



3411

Un cas estès. La parcel·lació o *lotissement* belga.

Brussel·les, a finals del segle XIX és una de les potències econòmiques del món. Les seves barriades s'omplen de desenes de milers de cases entre mitgeres, per a allotjar a una classe social privilegiada.

En alguns barris (Woluwe-Saint-Pierre, etc.), s'han donat unes circumstàncies en quant a la parcel·lació i en quant a les ordenances d'edificació que han afavorit la producció d'habitatges familiars en solars bastant estrets, donant lloc a zones on aquesta és la solució arquitectònica habitual.

El *lotissement* belga. Brussel·les, *ville de maisons*.

Es pot consultar la pàgina web referenciada a baix, on hi ha un estudi extens de les característiques dels habitatges urbans d'aquest tipus.

El resultat és d'una riquesa urbana notable, on cada element-casa mostra, dintre d'un tipus general, un tractament lliure en molts paràmetres formals i organitzatius de la casa.

556

AAVV. *Inventaire du patrimoine architectural Bruxellois: Méthodologie*. Bruxelles, Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale. Direction des Monuments et Sites, 2010. Diverses pàgines web.  
<http://www.irismonument.be>

34111

Composició i organització dels habitatges a finals del segle XI.

L'organització de la casa es basa en dos crugies: una crugia estreta, on és col·loca l'escala, i una de més ample, on es poden disposar 2 o 3 habitacions en cada planta, que poden estar connectades entre elles.

La façana, com l'exemple que es mostra a la imatge, és extraordinàriament recarregada, i utilitza gran quantitat de recursos lingüístics de l'arquitectura clàssica.

D'une hauteur de dix à quinze mètres, la façade se développe généralement sur cinq niveaux et compte deux ou trois travées sur une largeur moyenne de six mètres.

Les souterrains abritent les pièces de service -cuisine, laveries, caves diverses- et débouchent à l'arrière sur une cour basse.

Le rez-de-chaussée comporte deux pièces principales en enfilade -salon et salle à manger- fréquemment prolongées par une véranda ouverte sur le jardin.

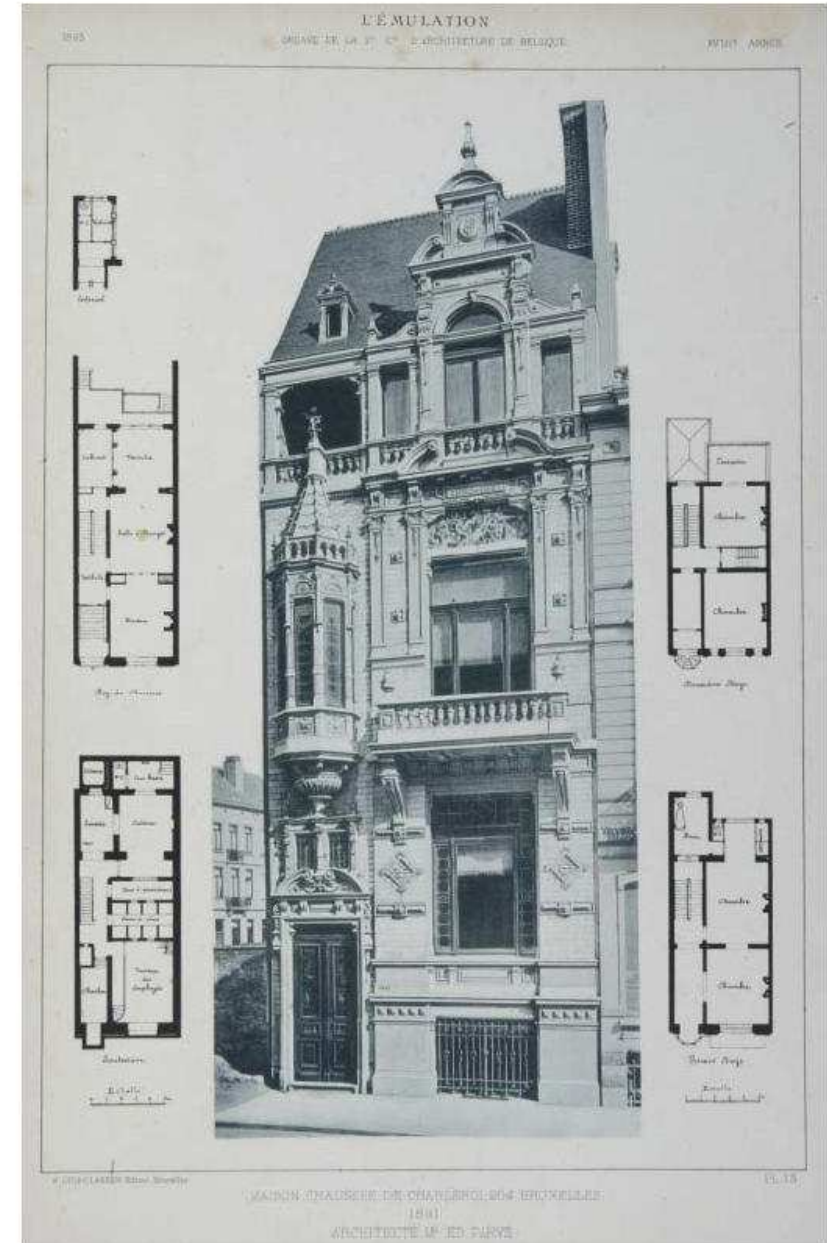
(Au premier étage) on prévoit le partage de l'espace disponible en façade entre une chambre et un cabinet de toilette directement accessible depuis celle-ci.

(...)

Pour le deuxième étage, le choix se porte tantôt sur l'organisation en deux chambres de même largeur - l'une bordée par la cage d'escalier et l'autre flanquée d'un cabinet- (...).

Apareixen també paraules específiques per descriure parts de la casa, cambres, elements constructius, detalls: soubassement, jour de cave, décrotteur

HEYMANS, Vincent. *Les dimensions de l'ordinaire. La maison particulière entre mitoyens à Bruxelles. Fin XIXème - début XXème siècle.* Paris, L'Harmattan, 1998.



34112

Id en l'arquitectura del Moviment Modern.

Le Corbusier va abordar uns quants projectes d'habitatges familiars entre mitgeres, com a temàtica habitual, donant respostes brillants. Estan entre els millors projectes de l'arquitecte.

De seguida va entendre que el tipus -treballar entre límits inamovibles- donava moltes possibilitats projectuals.

Però cal ser un projectista amb molt talent per trobar les solucions encertades, més enllà de l'aplicació simple de recursos estilístics.

La casa que mostrem al costat incorpora tots aquests elements, però semblen més aviat producte d'una còpia admirativa cap al mestre, que d'una reflexió real.

Algunes solucions són més impactants que útils: la *porte-cochère* que desaprofita mitja planta baixa, l'enorme finestral de la casa que després es cobreix perquè l'interior no sigui tan visible, la dualitat entre vidre premsat *Nevada* i vidre transparent, el record -potser inconscient- de les dues crugies, el forat *en longueur* que és més aviat *en largeur*, etcètera.

En alguns casos com aquest, la casa es beneficia clarament de disposar de 3 façanes, doncs l'habitatge del costat només té edificada la planta baixa com a garatge (situació realment anòmala, a menys que es tracti d'una propietat única).





Paul Amary Michel. Habitation, 65 rue Jules Lejeune, Brussel·les. 1935-1936.  
Porte cochère. i pas cap al jardí.  
L'estretor de la parcel·la impedeix l'existència d'una vorera diferenciada  
transitable.

34113

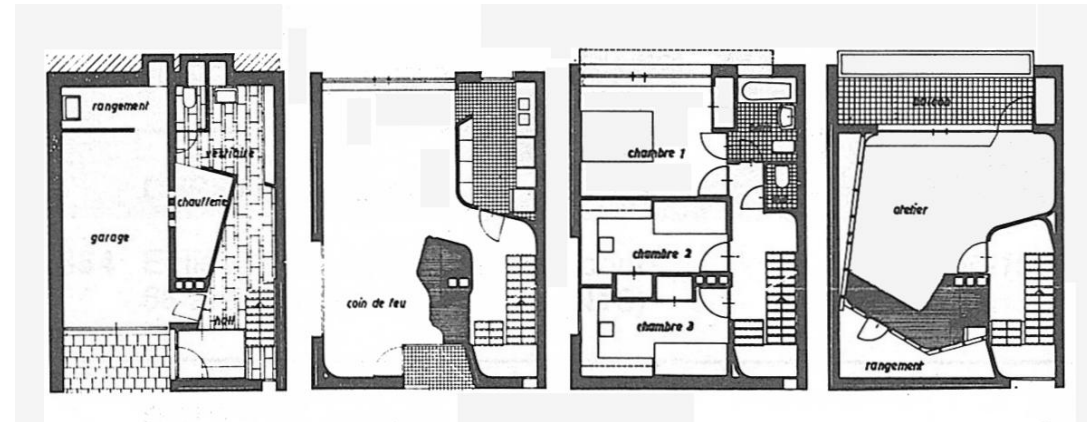
Id en les dècades de 1950 i 1960.

El projecte de Jacques Dupuis, la casa Wischhoff, a Woluwe-Saint-Lambert, és un exemple de domini estilístic del seu autor, però també cau en un excés d'auto complaença una mica absurda.

D'una banda és molt interessant com gestiona els espais de forma diferent a cada planta, i la llibertat que es pren l'autor en el traçat dels murs, creant continuïtats i al mateix temps, definit àmbits, i fent desaparèixer els límits originals de les mitgeres paral·leles, però Dupuis és una mica efectista, i arriba a dissenyar de manera un tant forçada.

La proposta d'eliminar pràcticament els forats en la façana principal, excepte en dos punts concrets resulta compositivament molt efectista, però té unes certes conseqüències en la vida domèstica. Cal mostrar tan de rebuig cap a un carrer, en aquest cas, força tranquil? O el que importa en realitat és la composició sofisticada? En tota cas, s'ho pot permetre perquè la casa gaudeix de tres façanes (una de les mitgeres està lliure), i així es permet ventilar i il·luminar cambres a través de la tercera façana.

Aquesta casa pateix, de la mateixa manera que la casa Tàpies, d'una absència d'estructura organitzativa senzilla.





Jacques Dupuis. Casa Wischhoff. Woluwe-Saint-Lambert. 1962-1963.  
*Google Maps.*

3412

Un cas extrem. The Playboy townhouse.

"Dibuixos elegants per a una vida urbana excitant"!

La revista encarrega a un arquitecte-dissenyador (Donald R. Jaye) una idea per a la casa urbana d'un playboy. El dissenyador respon amb convicció absoluta, incorporant elements d'un estil contemporani on barreja vidre a dojo amb fusteries mínimes juntament amb sostres de formigó ben aparent i murs de mitgeres de pedra a la vista. La casa gaudirà de totes les comoditats, amb tots els mecanismes controlats per comandaments, una casa domòtica *avant la lèttre*.

Però el més interessant de la proposta és lo ben desenvolupada que està per tractar-se únicament d'una idea per a un article de revista, i les solucions que va aplicant l'arquitecte i dissenyador de la casa. Ignoro si l'arquitecte ha desenvolupat anteriorment algun exemple real similar. Tot faria pensar que sí.

568

La façana de la casa, com l'exemple d'Amary que vèiem abans, també utilitza vidre de manera exhaustiva. El mostra translúcid en dues plantes, i amb cortinatges en el tercer.

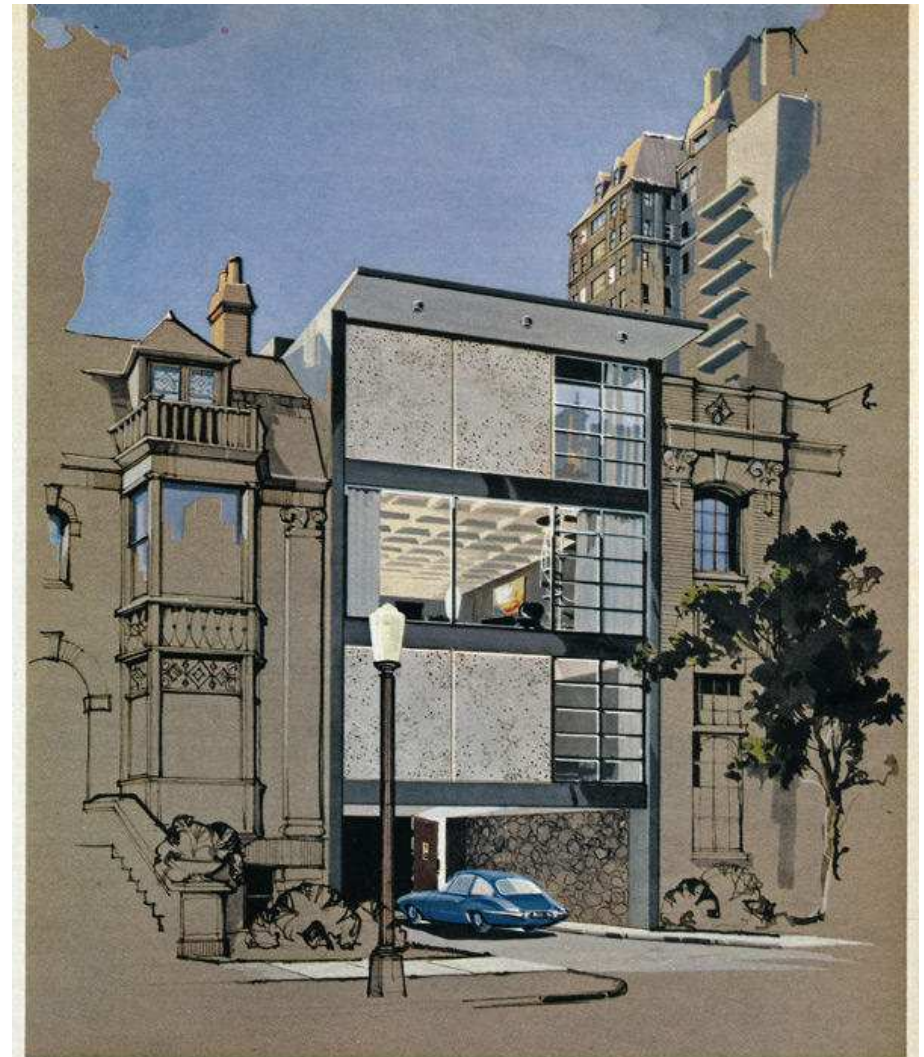
Igualment apareix el record de la crugia estreta, encara que el forjat reticular de cassetons és continu.

Potser no cal prendre's aquest cas massa seriosament, però inclou tots els somnis o desitjos que un possible client podria tenir.

The accompanying article reads as a "one-girl tour" of the swinging bachelor pad and begins the moment you park your Gran Turismo coupe in the two-car garage. From there you sweep your lady friend through the teak entry way and show off every inch of the home's lavish offerings. With stops along the way to select an LP-tape from the automatic push button catalogue and sit at the 12 foot upholstered bar to sip frostily chilled martinis (most likely set out by the help who have quickly scurried back to their private quarters), the tour finishes with a demonstration of the patented Playboy Rotating Bed, which is...you guessed it...remote controlled.

<http://www.meathaus.com/townhouse/>.

The Playboy Town House. Maig de 1962.  
*Meathaus.*



## THE PLAYBOY TOWN HOUSE

modern living POSH PLANS FOR EXCITING URBAN LIVING



The Playboy Town House. Maig de 1962.  
Secció longitudinal de la casa, amb una gran piscina en pati central a tota altura. Lluernari motoritzat i solarium.  
*Meathaus.*



Coderch, a diferència de Le Corbusier o dels arquitectes belgues, no està interessat en el tipus d'habitatge familiar entre mitgeres.

Considera del tot preferible viure en una parcel·la aïllada en una urbanització. En aquell moment no es valoren prou els avantatges de la vida urbana.

En el cas de la casa Tàpies, ho manifesta dient que considera molt vulgar el carrer Saragossa.

En el resultat de la casa Tàpies es veu que algunes possibilitats projectuals simplement no apareixen.

La secció longitudinal està composada per plantes d'igual altura.

Si entenem el projecte globalment tal com jo l'explicava: una casa burgesa, més dos peces anòmales (biblioteca i estudi) separades per coixins d'aire de l'habitatge central, això es veu més clar.

Únicament aquestes peces no habituals seran les que tindran un tractament en doble altura i altells.

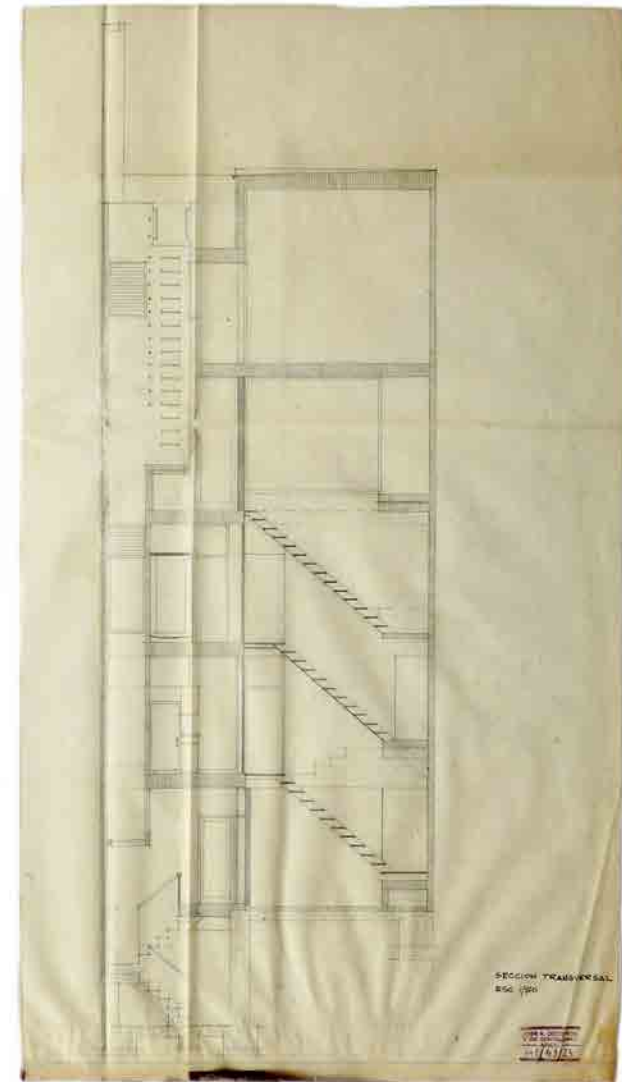
També hi ha l'excepció de la sala d'estar on apareix una estreta franja de llum en la façana a pati. Però sembla un recurs que apareix aplicant directament el criteri d'edificabilitat màxima de la parcel·la.

En canvi, a Coderch li agrada pensar en detall en problemes petits.

Com il·luminar una cambra de bany o un tram d'escala a través d'un patiet, per exemple. Com aprofitar l'espai sobre un tram d'escala per a una taula, una bancada, un armari.

De vegades, això ho revela la secció transversal.

572



J A Coderch. Casa Tàpies. Barcelona. 1960. Projecte entremig, sense data.  
Secció transversal.  
*Arxiu Coderch.*

3421

Cases a Sitges.

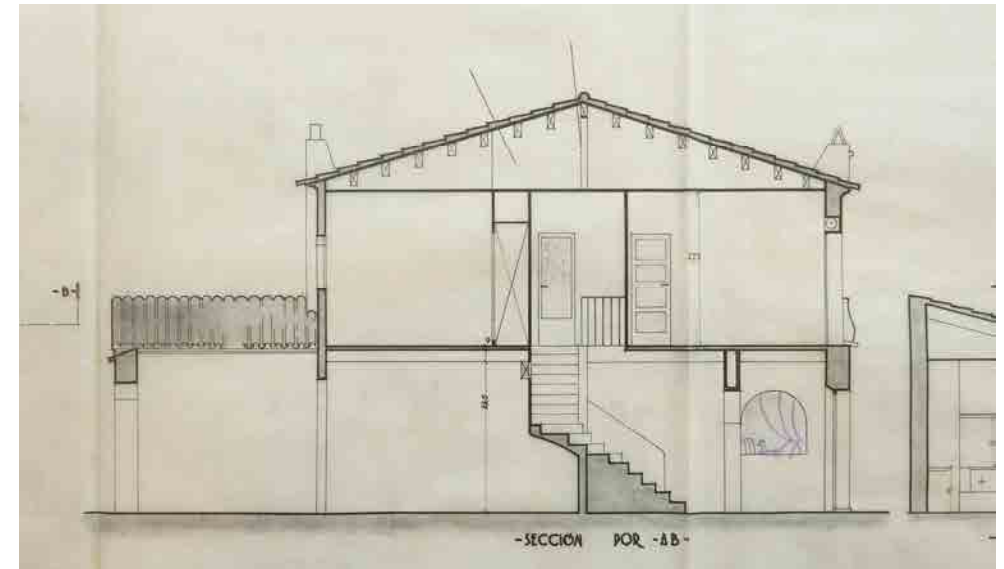
Els projectes de cases entre mitgeres fets a Sitges sovint tenen un abast molt limitat, i es tracta d'intervencions en edificis existents.

Modificar una escala.

Generar un pati que permeti, al límit de les possibilitats, il·luminar i ventilar cambres de bany i dormitoris.

Practicar una gran obertura en façana, per acomodar un espai habitable; i organitzant els espais utilitzables d'acord amb les necessitats estructurals.

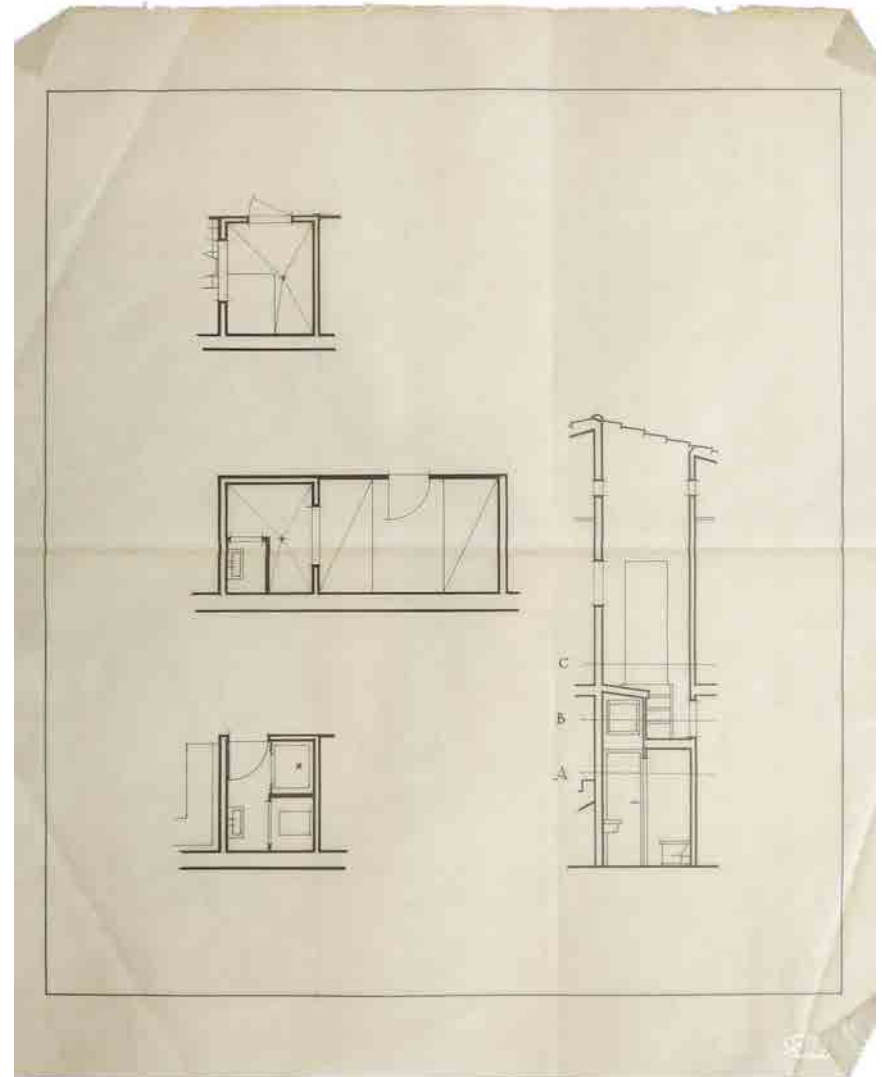
574



J A Coderch. Reforma de la casa de Robert Salzbrenner. Sitges. Maig de 1942  
i Abril de 1943. Secció longitudinal.

La casa és molt petita i a Coderch li agrada aprofitar al màxim l'espai que generen les escales. En aquest cas, el morro del cotxe, al garatge, entra precisament a sota de l'escala que puja al primer pis.

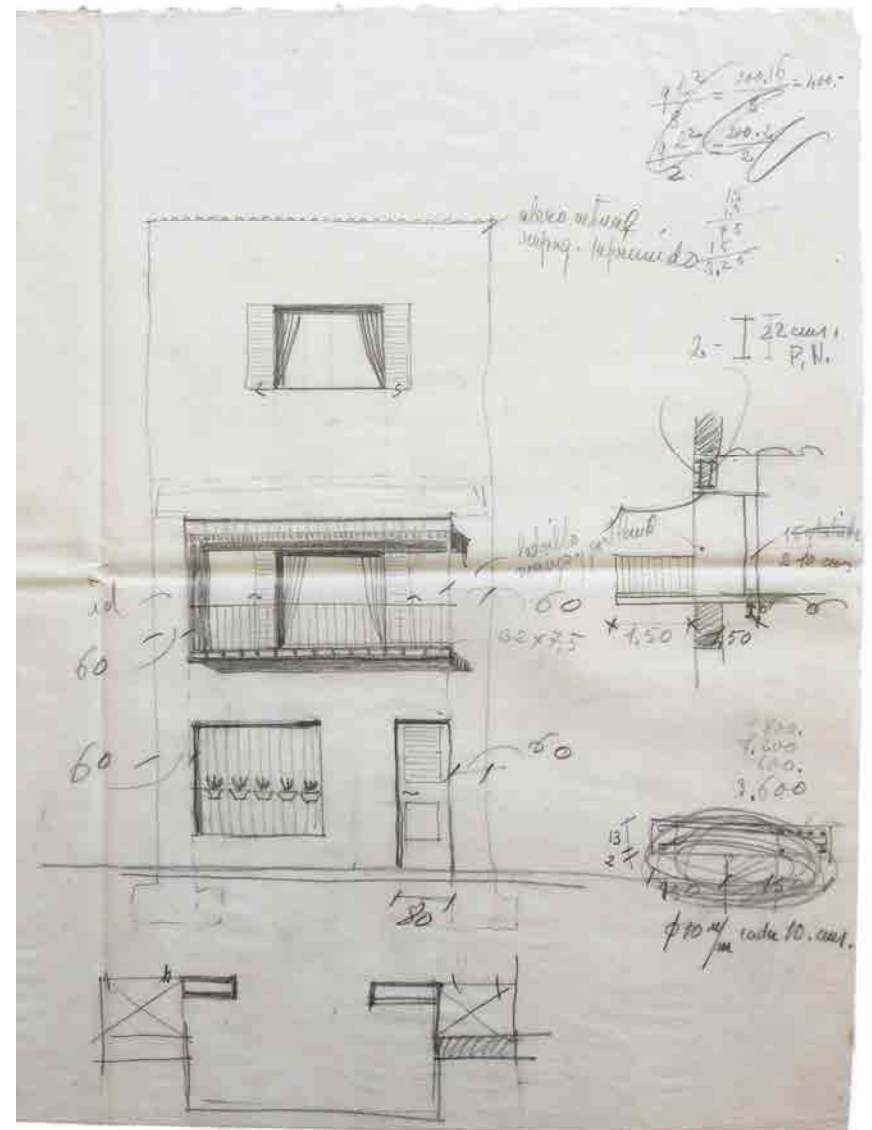
*Arxiu Coderch.*



J A Coderch. Reforma de la casa de Robert Salzbrenner. Sitges. Maig de 1942  
i Abril de 1943. Estudi del pati.

Hi ha necessitat d'aprofitar una habitació interior en planta baixa com a  
dormitori, i l'arquitecte estudia una solució al límit de les possibilitats.

*Arxiu Coderch.*



José Antonio Coderch. Habitatge de la sra. Capara. Sitges. 1950.

Es tracta d'obrir un gran forat en façana que permeti generar una terrassa, part en voladís i part de la façana cap a dintre. L'arquitecte aprofita per crear dos armaris i una obertura interior de mida menor.

*Arxiu Coderch.*

3422

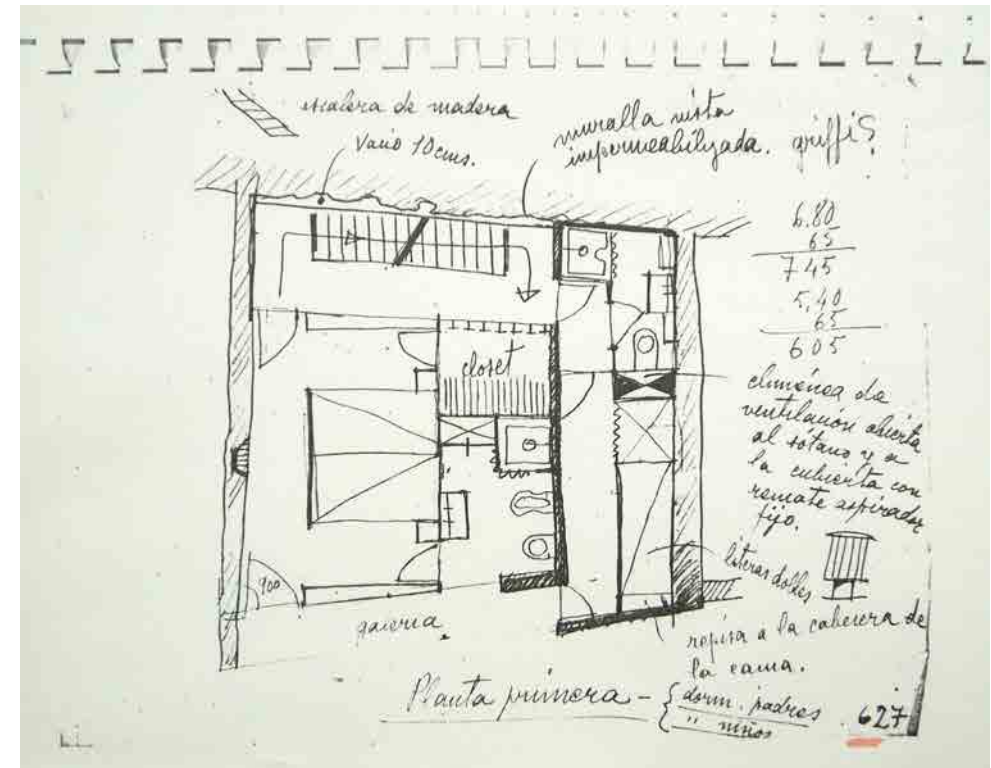
Casa Senillosa a Cadaqués. 1956.

És, potser, el primer projecte d'habitatge entre mitgeres on Coderch imposa un ordre estructural clar que permet generar totes les variants del programa.

Crec que la consecució d'aquest ordre és l'aspecte més valuós del projecte, per la seva claredat. Em sembla difícilíssim.

També està bé veure la capacitat de concentrar en un esbós únic totes les decisions projectuals que afecten a aquesta planta.

580



José Antoni Coderch. Casa Senillosa. Cadaqués. 1956.  
Planta primera, de dormitoris.  
Arxiu Coderch.



José Antoni Coderch. Casa Senillosa. Cadaqués. 1956.

Planta quarta, sala d'estar.

La llar de foc podia haver estat encastada en el mur gruixut de mitgera de pissarra, però Coderch prefereix utilitzar-la com element lingüístic, igual que l'escala que puja cap a la sortida al carrer posterior.

*Arxiu Coderch.*



José Antoni Coderch. Casa Senillosa. Cadaqués. 1956.  
Sortida al carrer posterior.  
*Arxiu Coderch.*

3423

Casa a Calella de Palafrugell. 1967-1968.

La casa, a la Caleta de Sant Roc de Calella de Palafrugell, té unes característiques d'emplaçament absolutament inusuals i magnífiques. És una parcel·la entre mitgeres en la primera línia davant del mar. La façana que dona a carrer té bona orientació, a sud-est. I sobre tot, la parcel·la continua per sota del carrer de Sant Roc, la cota del qual està dos plantes per sobre del nivell de la caleta. I permet un accés directe des de la parcel·la a la platja.

Cap altre lloc té unes condicions tan peculiars.

El projecte de Coderch és de maig de 1967, i els contactes amb el client, José Llorens, han començat abans, el novembre de 1966. El projecte va endavant i es delinea per a ser construït (desenvolupament d'alçats interiors, detalls) però només en la part per sobre de cota de carrer. Posteriorment s'afegirà (febrer de 1968) la part inferior de dos plantes, donant directament a la cala.

Però alguna cosa deu haver succeït amb la propietat. El projecte de la part superior és correcte, però no especialment interessant. Inclús presenta algunes solucions que avui dia serien incomprendibles, com projectar un terrat en l'àtic, però no en la part que mira al mar, sinó mirant al pati posterior; i destinant la planta alta a bugaderia i terrat exclusivament de servei. La connexió entre les dues parts de la casa es resol d'una manera totalment anodina. La part inferior queda pràcticament sense definició.

Després, la direcció d'obres ja no l'assumeix l'estudi de Coderch, i el projecte queda desfigurat.

L'única explicació col·lateral és que l'estudi, en aquells anys, està desbordat de feina, tot el contrari que en altres moments: l'edifici d'habitatges Monitor a la Via Augusta, l'edifici d'habitatges al carrer Encarnació, el grup d'habitatges per al Banco Urquijo.

Però és, malauradament, una oportunitat perduda.

Antoni Paricio:

No sembla que sigui d'ell, aquella casa de Calella. Fa uns anys, vaig sentir que es venia, i l'hagués pogut comprar, una mica per romanticisme; però quan la vaig veure em vaig adonar que no. Primer, no va ser dirigida per ell. Segon, allà, de Coderch, no en quedava res. I els propietaris crec que s'havien venut la part inferior.





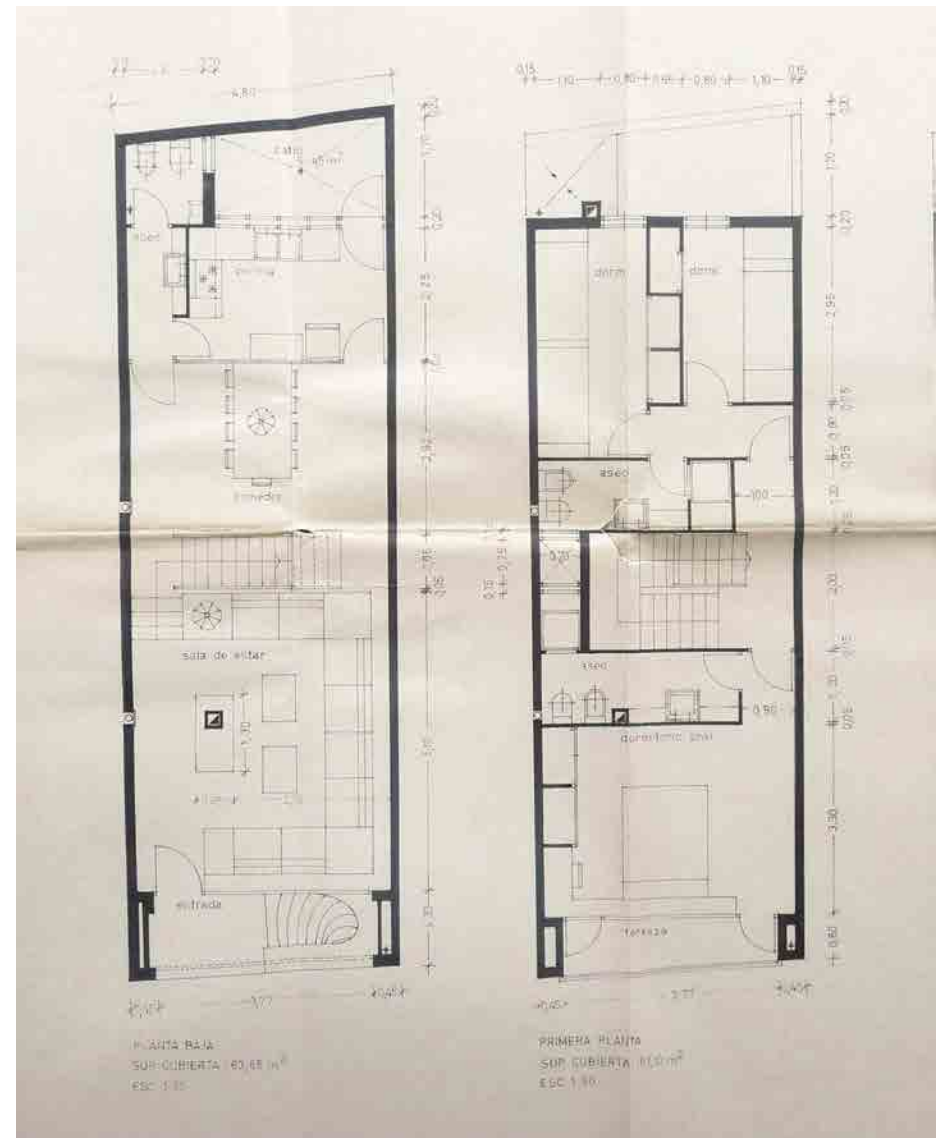
José Antonio Coderch (projecte). Casa Llorens. Caleta de Sant Roc, Calella de Palafrugell. 1967-1968.  
Aspecte actual.

José Antonio Coderch (projecte). Casa Llorens. Caleta de Sant Roc, Calella de Palafrugell. 1967-1968.

Plantes baixa i primera.

Es pot veure com el projecte incorpora l'escala pre existent que baixa cap a la platja per sota del carrer.

*Arxiu Coderch.*



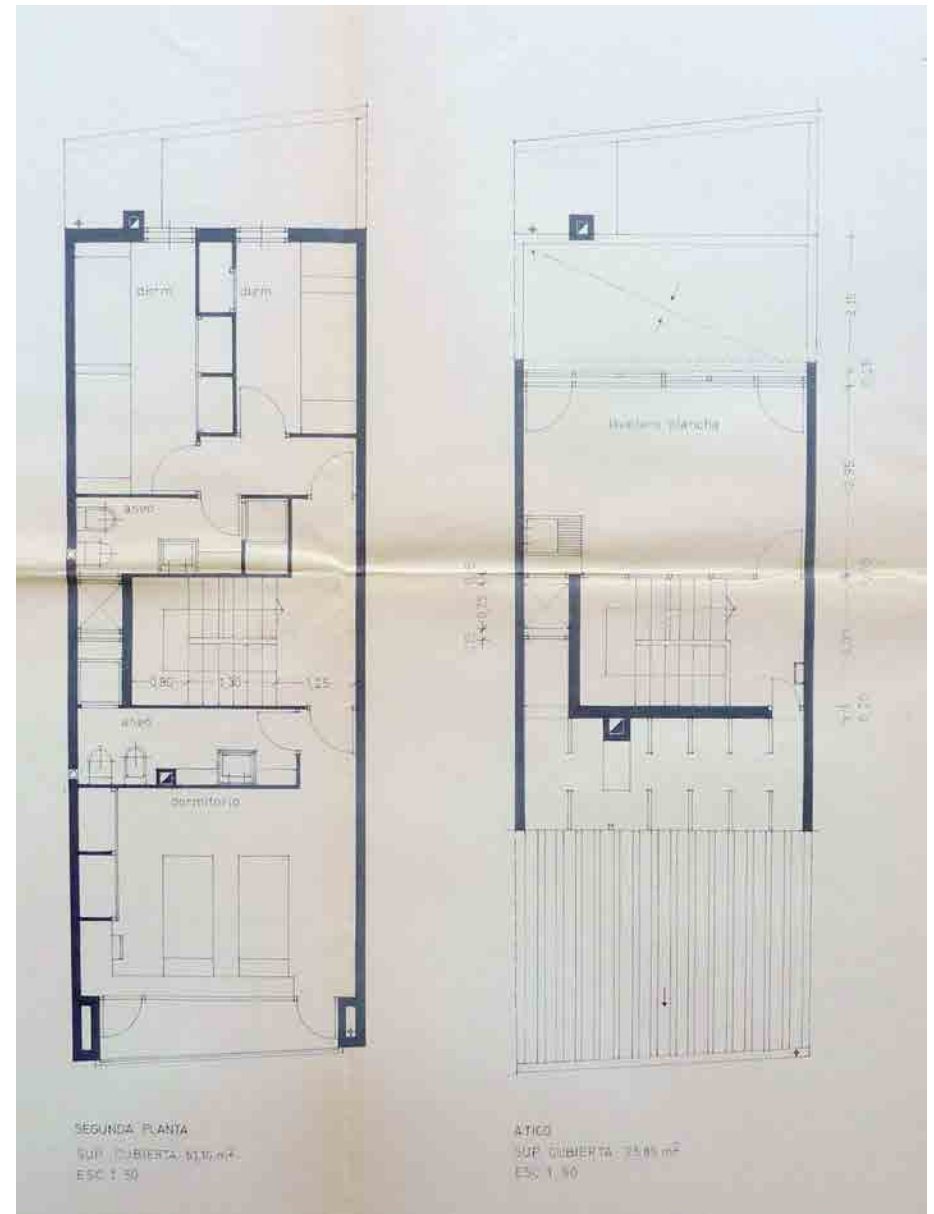
José Antonio Coderch (projecte). Casa Llorens. Caleta de Sant Roc, Calella de Palafrugell. 1967-1968.

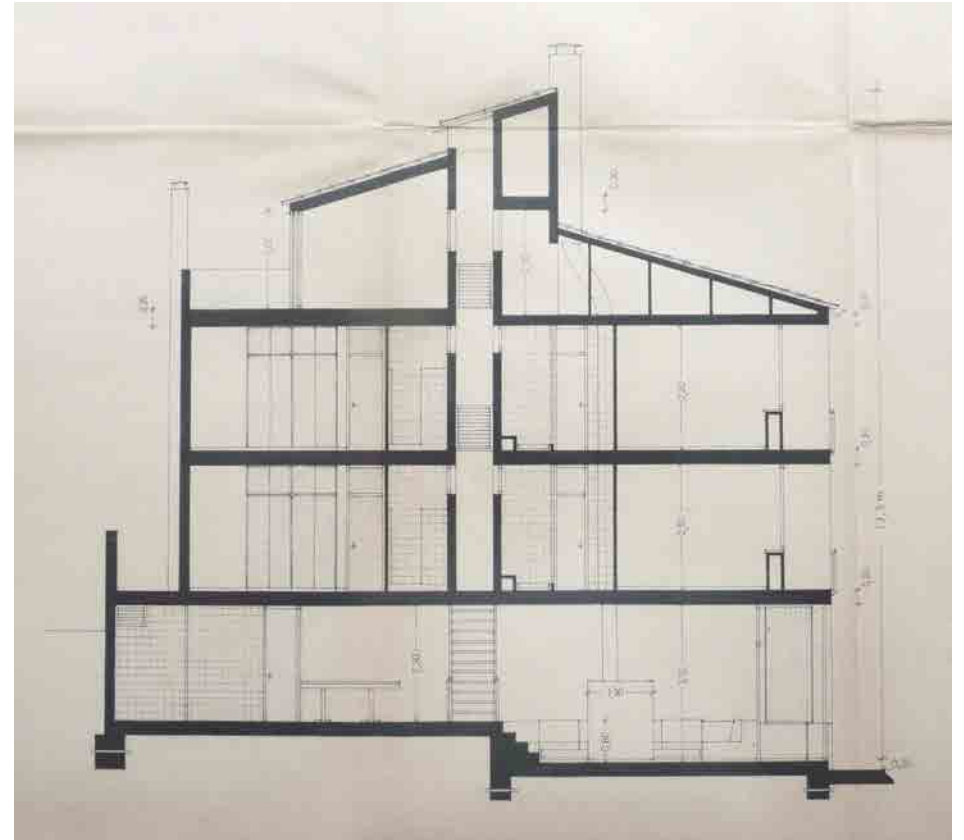
Plantes segona i àtic.

Els dormitoris es disposen amb el capçal donant l'esquena al mar i a les vistes. La terrassa té unes mides que no la fan gairebé aprofitable.

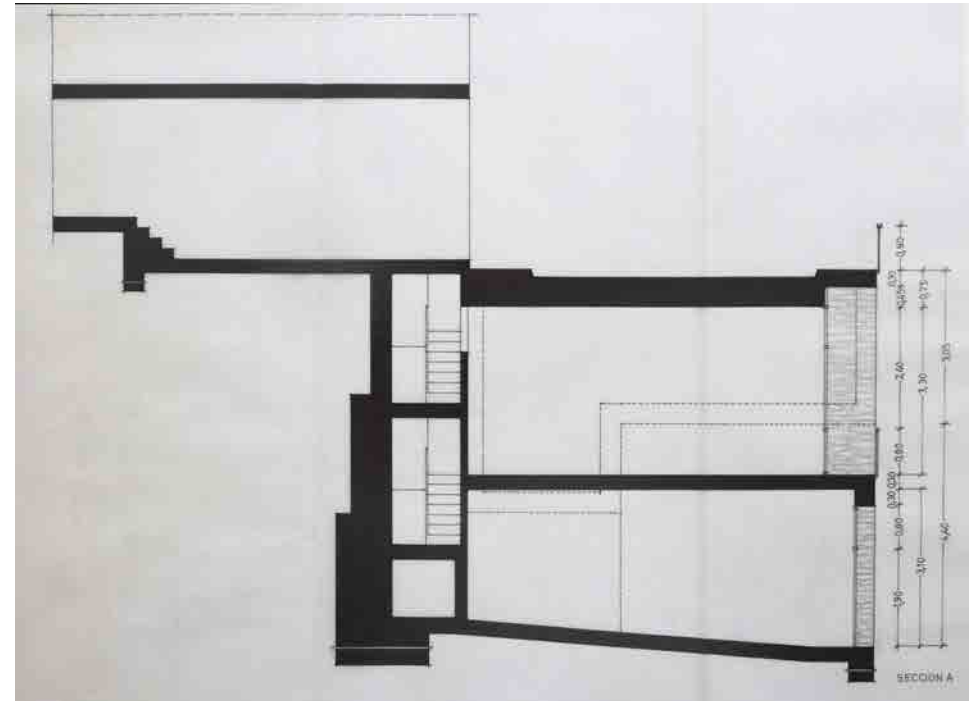
La planta àtic es desaprofita completament.

*Arxiu Coderch.*





José Antonio Coderch (projecte). Casa Llorens. Caleta de Sant Roc, Calella de Palafrugell. 1967-1968.  
Secció longitudinal.  
*Arxiu Coderch.*



José Antonio Coderch (projecte). Casa Llorens. Caleta de Sant Roc, Calella de Palafrugell. 1967-1968.

Ampliació per sota carrer.

Baixant el sostre de la planta que serveix per a guardar una barca, es pot aconseguir una planta habitable per sota del carrer públic.

L'ampliació es limita a això.

*Arxiu Coderch.*



Caleta de Sant Roc, Calella de Palafrugell. 1967-1968.  
Espais per guardar barques sota carrer.

3424

Casa de Gustavo Coderch i Santos Torroella a Cadaqués.  
1971.

Aquesta casa ha passat relativament desapercibuda, dins del conjunt de l'obra de l'arquitecte.

Des del punt de vista projectual és una filigrana molt apreciable.

L'autoria sembla ser de Gustavo Coderch més que de José Antonio Coderch, però la meva suposició és que Coderch i també Sanz van corregir el projecte, i potser van corregir-ho molt. Per això, i amb les reserves que calgui, està inclosa aquí.

Apareix publicada a *On*, amb l'autoria de Gustavo Coderch; i a un catàleg de l'exposició itinerant *Coderch de Sentmenat*, del Ministerio de Cultura, atribuïda a José Antonio Coderch.

La capacitat projectual de Gustavo Coderch se'ns mostra desigual en la publicació que fa de dues obres coetànies a aquella revista.

600

Inicialment pensada per als dos fills homes de Coderch, finalment els Santos Torroella van comprar l'apartament inferior, i amb els diners de la venda es va poder concloure la construcció.

Jesús Sanz:

La obra la va fer en Gustavo.

Jordi Viola:

A ull, et diria que això va ser un projecte de dalt a baix d'en Gustavo. Però se'm fa difícil dir si el pare va intervenir, és possible. I que en Sanz també li donés un cop de mà, d'una manera molt discreta. Si en Sanz donava alguna solució, segur que en Gustavo li feia cas.

Això al Gustavo li va costar molt, s'hi va passar mesos amb el projecte.

Xavier Perxas:

Yo creo que este proyecto es 100% de Gustavo. Lo que es seguro también, es que se la enseñó a su padre.

Pero su padre fue una vez y punto. Hay una escalera triangular en planta, que Coderch no la hubiera hecho jamás. Ahí te matas, hoy en día está fuera de toda norma.

El proyecto es una casa con estrategia de cabina de barco.

Gustavo con un proyecto así disfrutaba. Y luego hacía falta contar con un contratista que supiera bien de que iba aquello.

Si en la primera tirada de replanteo te equivocas un centímetro, estás perdido. Luego no te cabía la nevera.

Era un solar de la familia. En teoría, con la venta de una vivienda se tenía que financiar la obra. Pero todo era tan complicado de ajustar, carpinterías sin tapetas, etc; que la casa salió muy cara. Creían que el contratista les había levantado la camisa. Hubo polémica económica en la familia.

Enric Sòria:

Havia una obra, que em semblava que era d'en Coderch, quan li vaig preguntar, em va dir: 'No, no, esta obra la ha hecho Gustavo'.

Era una obra, molt influenciada pel pare, però i al mateix temps molt fineta.

Maite Bermejo:

Coderch estuvo insistiéndonos para que nos compráramos también una casa en Espolla, porque teníamos intención de comprar un *mas* en el Empordà. eso fue antes de que al final compráramos la parte baja de la casa de Cadaqués.

Lo hicimos porque José Antonio no tenía dinero para acabar esa obra. Lo compramos sin terminar ni sin verlo.

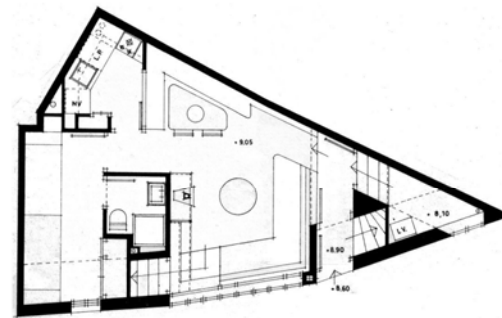
El piso de abajo, que era para Pepe, acabó para nosotros. Y a Pepe le compró después un piso en Llançà, que está detrás de lo que era el Hotel Berna; cuando empezó a tener un poco más de dinero. Un piso ya hecho, que el mismo José Antonio reformó por dentro.

*Casa entre medianeras. Cadaqués.* On [Barcelona], 13, 1979, p 8.

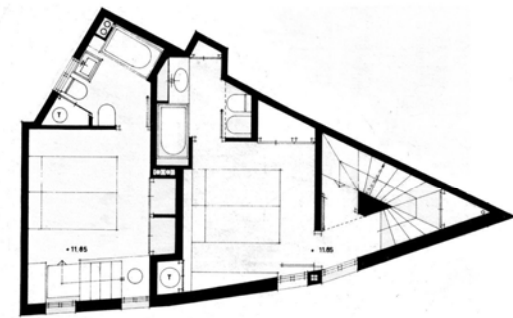
A la revista consta com projecte de Gustavo Coderch, 1977 a 1979. En la mateixa revista, i a continuació es publica un altre projecte del mateix arquitecte: *En el casco antiguo de Tossa.* p 11. La distància entre un i altre projecte em crea dubtes sobre l'autoria real del primer treball.

AAVV. *Coderch de Sentmenat.* Madrid, Ministerio de Cultura/ Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1980.

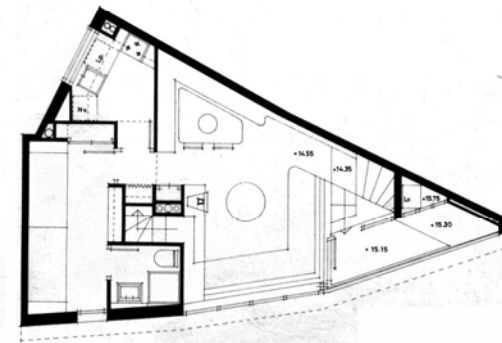
Catàleg d'una exposició itinerant.



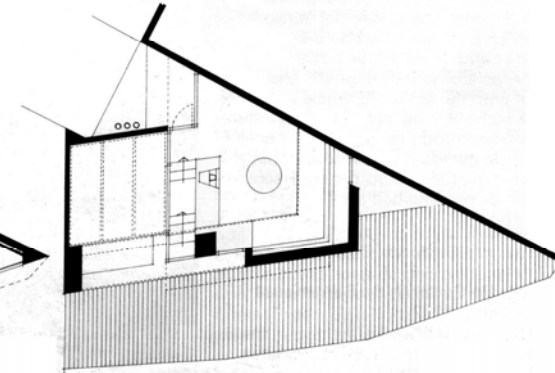
Planta baja



Planta primera



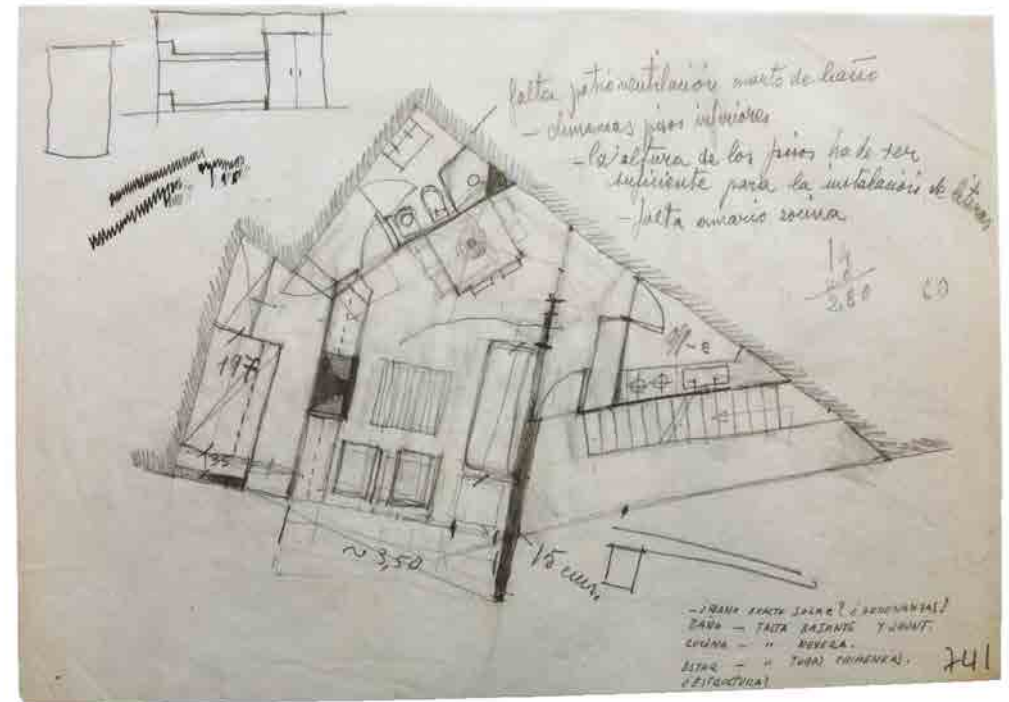
Planta segunda reformada



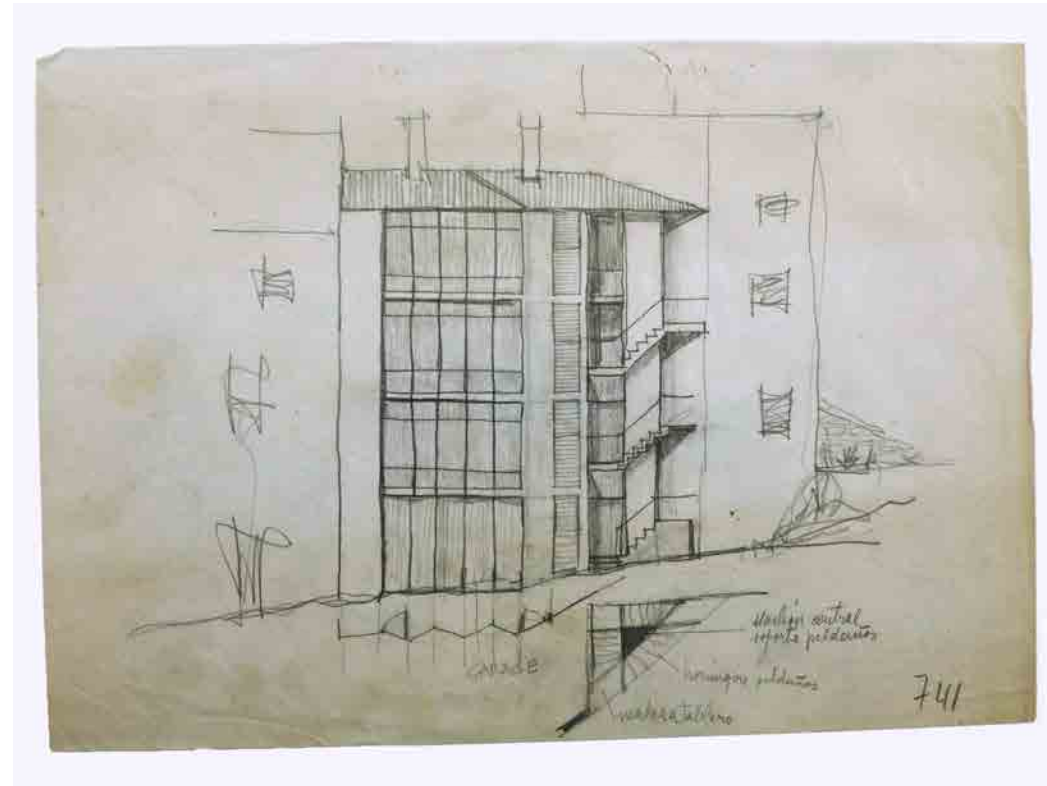
Planta ático

Gustavo Coderch/ José Antonio Coderch. Casa a Cadaqués 1971.  
Plantes.  
*On*, 1979.





Gustavo Coderch/ José Antonio Coderch. Casa a Cadaqués 1971.  
 Croquis d'una planta. Versió no definitiva.  
 Anotacions escrites per José Antonio Coderch i per Gustavo Coderch.  
 Arxiu Coderch.



Gustavo Coderch/ José Antonio Coderch. Casa a Cadaqués 1971.  
Croquis de la façana. Versió no definitiva.  
Anotacions escrites per José Antonio Coderch.  
*Arxiu Coderch.*



Gustavo Coderch/ José Antonio Coderch. Casa a Cadaqués 1971.  
Vista des del carrer.

34241

## Descripció de l'apartament inferior.

Maite Bermejo fa una descripció extraordinàriament detallada d'uns espais extraordinàriament difícils de descriure, sense cap plànol davant, i complementant la descripció amb llenguatge gestual.

Maite Bermejo, en conversa, 3 novembre 2009:

Esta casa nuestra era una ruina de pescadores. Y de forma completamente irregular. Y sobre la roca.

A quien entra en la casa le gusta. No sabe lo cómoda que es, y la sensación de amplitud que se tiene en un sitio tan pequeño.

No se echan de menos espacios más grandes.

Yo considero que es más de José Antonio que de Gustavo.

(...)

Nos ofreció comprar el piso de arriba o el de abajo.

Pensábamos que eran iguales, pero dijo que el de arriba tenía una buhardilla encima del salón con una especie de terracita.

Rafael dijo que prefería el de arriba porque se vería un poco el mar. Pero, después, al entrar dentro, nos pareció que tenía los cuartos de baño muy pequeños.

El piso de abajo, en cambio, tiene un cuarto de baño amplio, con una bañera bien de tamaño.

(Sobre plànol, les cambres de bany semblen tenir una grandària equivalent).

En menos de 70 m2 cabe todo.

Después de la puerta principal, hay una especie de corredorcito así, limitado por un mueble de obra que es un sofá, cuyo respaldo llega hasta una altura.

Junto a la pared del fondo, se bajan cuatro escalones y se llega a un cuarto lavadero. Un triángulo al final del terreno.

Vuelve sobre sus pasos, pasa el corredorcito y entra en la sala.

Y la sala tiene un ventanal que coge toda la pared. Esa ventana tiene unas persianas articuladas, de librillo de madera, que son cosa de José Antonio. Seguro que las tiene en más sitios.

Entonces son fijas. Tienen una barra de hierro horizontal en la parte inferior, con un pestillo que las cierra. Si mueve la barra, las persianas se abren o cierran, todas al tiempo. Son ocho persianas.

La parte de abajo está fija, aproximadamente unos 60 cm, para que desde la calle no se pueda ver.

Y tiene por dentro unas ventanas acristaladas abatibles.

Y la parte superior, tiene las persianas articuladas, una altura de 120 o 130 cm.

El sofá que ha servido de límite de la entrada hace un ángulo.

(...)

Enfrente mismo de la entrada hay un tabique, que tiene una chimenea Capilla, y a la izquierda hay una puerta corrediza, por delante del tabique.

El hueco es una escalera que va arriba. Y enfrente mismo del final de la escalera, un armario a manera de cómoda. Y hay dos ventanas separadas.

Porque usted ha subido por la escalera y esa escalera tiene, a partir de cierto punto, un techo. Esa superficie horizontal sirve de mesa, y de techo de la escalera. Es de madera de ukola.

Hay una ventana en el rellano de llegada, y otra encima de la mesa.

Y la pieza es un dormitorio grande. La pared derecha es completamente de armarios. Y de esta habitación se pasa a un baño completo muy amplio, que tiene toda una cornisa de luz zenital. Allí está el calentador, en un armario. Y hay sitio para unos estantes.

(...)

Y debido a ese dormitorio y ese baño, yo preferí ese apartamento.

(...)

El apartamento de arriba se lo quedó Gustavo, tiene una habitación más. Encima de la escalera que baja al lavadero, monta otra que va a ese piso.

Toda la casa está muy, muy pensada al detalle.

3425

Casa Antoni Paricio -fill- a Tamariu. 1980.

Jesús Sanz reivindica l'autoria total de la casa Paricio.

Cal recordar que ho diu tenint en compte que va projectar la casa exactament com si l'hagués projectada en Coderch. És a dir, va ser capaç d'utilitzar amb precisió i elegància tots els mecanismes projectuals que havia après que Coderch utilitzava.

En aquest sentit no es tracta d'una còpia més o menys desmanegada, sinó molt fina i precisa.

Hi ha força detalls que ho mostren: les mallorquines de gir lliure (però on cada fulla tapa la següent), els graons que es transformen en bancades, els petits patis a banda i banda del passadís d'accés a uns dormitoris, el pati de murs blancs entregat contra el mur de roca, etcètera. Els veurem.

És una manera d'abordar un projecte diferent a la que tindria qualsevol que hagués estudiat la carrera d'arquitecte. Per exemple, els propis fills d'en Coderch. Seria inevitable deixar una empremta personal que marqués alguna diferència, encara que fos desmanegada.

De tota manera, el projecte està signat per José Antonio Coderch i Gustavo Coderch.

El pare d'Antoni Paricio Larrea havia encarregat a Coderch, el 1961, una casa a Sant Feliu de Codines.

Pepe Coderch, sobre aquest projecte:

Mi padre había hecho una casa en Sant Feliu de Codines a Gabriel Paricio. Su hijo Antoni Paricio, unos veinte años después, vino también al despacho para encargarme una casa de verano en Tamariu. La casa es divertidísima.

Pero el cliente fue muy tacaño. El cierre de honorarios se hizo como un tanto por ciento sobre la inversión que él realizase en la casa.

Entonces nos sorprendió el curioso fenómeno de que todo se lo regalaban: la calefacción, los ladrillos, la carpintería...

Hubo que llamarle la atención: Si te regalan la casa entera, nosotros no cobramos!

La casa està molt ben conservada, tal com es va projectar, excepte per alguna modificació feta en la planta baixa per la part interior, amb la finalitat d'incrementar l'entrada de llum natural. La reforma la va fer Norman Cinnamond.

PALENCIA, Florencio. *Vivir el mar. Una casa del Arquitecto Coderch en Tamariu*. La Vanguardia Mujer [Barcelona], Novembre 1988, p 51.

ROMEU, Jordi. *J.A. Coderch. La casa de la playa*. De Diseño [Madrid], 7, 1986, p 62.



José Antonio Coderch i Gustavo Coderch. Casa Paricio. Tamariu. 1980.  
Vista des del carrer.



José Antonio Coderch i Gustavo Coderch. Casa Paricio. Tamariu. 1980.  
Terrassa de la planta baixa.

La solució que Coderch proposa per a les persianes que tanquen les terrasses davanteres de la casa és brillant, i nova dins de la producció de l'arquitecte. La barana de barrots verticals inferior deixa passar la vista encara que les persianes estiguin en posició tancada.



José Antonio Coderch i Gustavo Coderch. Casa Paricio. Tamariu. 1980.  
Vista interior del menjador en planta primera.



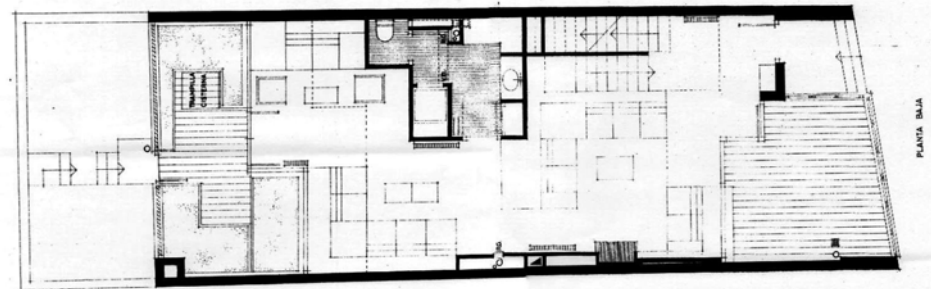
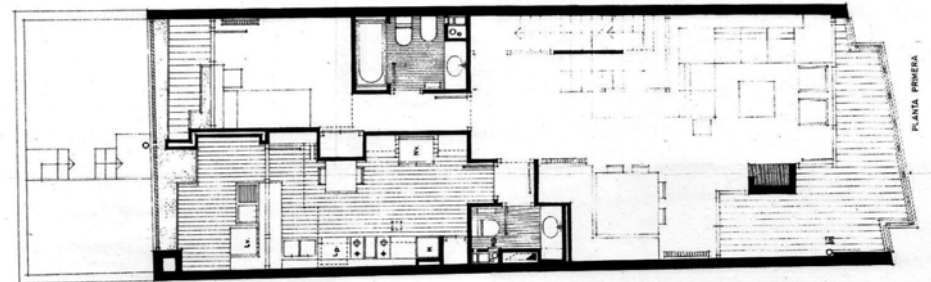
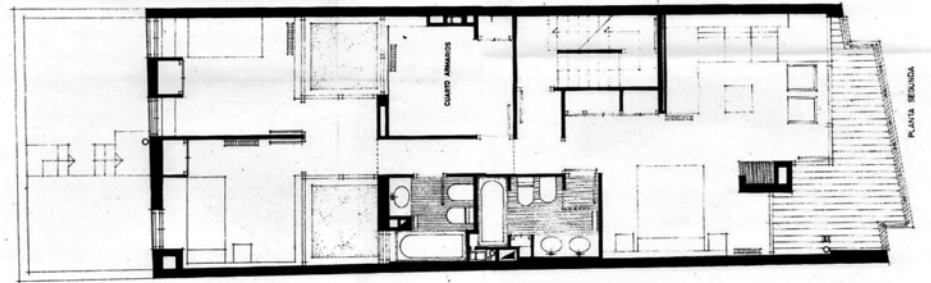
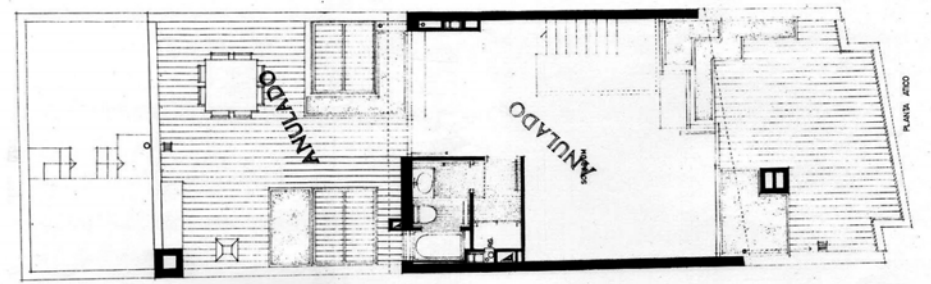


José Antonio Coderch i Gustavo Coderch. Casa Paricio. Tamariu. 1980.  
Pati posterior a la planta àtic.



José Antonio Coderch i Gustavo Coderch. Casa Paricio. Tamariu. 1980.  
Patis en passadís cap a dormitoris secundaris en la tercera planta.

José Antonio Coderch i Gustavo Coderch. Casa Paricio. Tamariu. 1980.  
 Plantes.  
 Abunden les sales d'estar, en total cinc en tota la casa.  
*Arxiu Paricio.*



34251

Annex: conversa amb Antoni Paricio.

Antoni Paricio Larrea és director de l'Editorial Omega.

Antoni Paricio:

És curiós, però quan vaig comprar el solar per a fer la casa, tothom es va posar les mans al cap. Perquè aquella era una zona, diguem-ne, pobre. Allò no ho volia ningú (sic). Tamariu va començar a ser un lloc d'estiueig a partir de 1945. Els primers burgesos catalans enriquits després de la Guerra Civil van començar a fer-se cases d'estiu, unes més importants que unes altres. Hi ha una de Duran Reynals, baixant a la dreta, abans d'arribar al poble. Una feta per en Vadovsky (?) per a uns anglesos, que és la menys dolenta de les seves obres. (Si en comptes de rus, hagués estat de Vilanova, ningú li hauria fet cas). Hi ha una molt bonica, la Musclera, potser la més interessant.

Tothom va fer les cases al cantó Nord-est, que és on la vista és més espectacular, però el sol, a les onze del matí, a l'hivern, ja no hi toca; i a l'estiu, a la una també se'n va. I és una zona molt humida. La zona de l'Hostalillo.

Aleshores, jo vaig passar molts anys estudiant el tema. Val a dir que les cases al voltant de la meva eren totes molt desmanegades. Hi havia tabernes, gent de Palafrugell que tenia cases allà, només per l'estiu, o sempre tancades.

I vaig veure que allà era on s'estava millor. El lloc de Tamariu que, a l'hivern, toca el sol fins les quatre de la tarda. I vaig decidir que volia la casa allà.

I vaig anar esperant, esperant. Des de l'any 1968, inici de la meva estada a Tamariu, vaig trigar exactament deu anys en trobar-ho. Sempre deia: El dia que aquí davant es venguí una caseta, gran o petita, me la quedaré.

I va sortir aquesta. Allà havia un bar famós, Can Patxei. Els llogaters van plegar del negoci, i el propietari, que era de La Bisbal, ho va posar en venda.

Això va ser el maig de 1978.

Aquesta és una casa de cos, però de cos i mig. De fet fa 5,60 metres d'amplada, i sumant les mitgeres, potser arriba als dos cossos.

(...)

En aquell moment, en Coderch estava molt delicat, i treballava amb els seus fills. Però de la mateixa manera que els fills dels poetes no acostumen a ser poetes, els fills dels genis és pràcticament impossible que ho siguin.

A Tamariu, Coderch va pujar un parell de vegades; però tenia una persona excepcional, que era en Jesús Sanz, l'aparellador. Coderch no tenia paciència per enfrontar-se amb els industrials. No tenia cap mena de mà esquerra.

La casa de Sant Feliu de Codines la va fer un paleta local, i quan anàvem a les visites d'obra -aleshores Coderch sí que hi anava-, el mestre d'obres deia que sí a tot. I després, trucava a en Sanz: Senyor Sanz, si's plau, expliqui'm el que m'ha dit.

(...)

El terrat de darrera és molt maco, però a l'estiu no s'hi pot estar. No té cap mena d'utilitat, actualment. Inclús la terrassa de davant, a la planta àtic, tampoc.

A la part de darrera de la planta baixa va fer una zona d'estar, que és on hem acabat fent vida. Però originalment era molt ombrívola, ni al pic de l'Agost havia prou llum. Havia unes jardineres, d'uns 80 cm. d'altura, que s'han tret.

Li vaig demanar un menjador per tenir gent, i va fer un menjador per vuit persones. Ell considerava que allò ja era una multitud.

A l'estiu, la vida la fem a la terrassa de davant. Que de fet és via pública, però tothom l'ha acabat ocupant. L'Ajuntament ha intentat revertir-ho, però sense èxit.

(...)

Un dels aspectes curiosos d'en Coderch era el sentit de l'amistat amb els seus clients, i valorava la fidelitat.

Ell cobrava el 2,40% d'honoraris per la direcció del projecte, sobre el pressupost. I quan li anava a pagar, em digué:

Bueno, como su padre me encargó una casa, y usted es muy joven, le haré un descuento del 40%.

I m'ho va fer.

A més, el control del que va costar la casa no el va portar ell. Em va dir:

Usted, me suma las facturas del contratista, del carpintero, del fontanero, y lo demás. Y sobre ésto, yo le cobro el 2,40%.

I em va creure.

Tot i que tenia molts problemes econòmics.

(...)

Aspectes que tenen a veure amb el projecte de la casa Tàpies.

A Coderch l'interessava la tradició.

La tradició, en arquitectura, és una garantia per no fer estupideses, i també de control formal.

Coderch va triar primer el llenguatge "colonial" a la moda, després va evolucionar cap al llenguatge de l'arquitectura popular, tot adient al tipus d'arquitectura que va fer en els seus inicis.

Però el llenguatge no és l'essència de la cosa, i això produeix desajustos que Coderch va haver d'obviar.

Potser la utilització d'aquest llenguatge li va portar a no acceptar les regles del joc de l'arquitectura urbana, cosa fora del seu temps.

Amb el resultat del concurs de la Casa de Sindicatos, a Madrid, es va sentir desorientat. Va demanar ajuda a en Giò Ponti per intentar aclarir en què havia errat. I probablement va entendre que la resposta de Ponti, encara que sofisticada, no donava lloc a veritats universals que pogués aplicar.

Aleshores va anar establint una mena de procés com el que havia vist que feia l'arquitectura tradicional: quan es trobava una solució que funcionava, se seguia aplicant. I millorant.

Però Coderch ho va fer com una opció individual. No agafava una solució que un altre arquitecte hagués trobat i l'aplicava.

Deia que no mirava revistes, i que per fer bona arquitectura no n'hi havia necessitat. Però ell publicava la seva obra assíduament.

En definitiva i malgrat tot, va viure en el segle XX.

José Antonio Coderch:

Abrí despacho con Manuel Valls, con el que sigo. Al empezar a trabajar nos preguntamos qué estaba de moda. Era el colonial. Se trataba de abrirse paso e hicimos una casa "colonial". Al quedar lista, la contemplamos espantados: era una porquería. Y comenzamos a simplificar, por instinto, sin ninguna idea de tipo cultural, fijándonos en la arquitectura popular. Seis o siete años más tarde resultó que hacíamos un arte moderno, al día. Y le aseguro que mis ideas eran, son, bastante irracionales, apoyadas en principios básicos, de raíz popular: no hacer dos ventanas si puede resolverse con una, no construir dos cubiertas si con una basta... Bueno, lo que quiero decir es que aplico un sentido común primario.

Federico Correa y Alfonso Milà:

(...) lo que realmente abundaba eran las casas "estilo Cadaqués", es decir casas folklóricas "estilo pescador". Nuestra batalla al llegar a Cadaqués fue negarnos a hacer esta arquitectura folklórica. Tuvimos verdaderos problemas con la burguesía que entonces veraneaba allí. De hecho, luchábamos contra dos retóricas: por un lado, contra la casa, digamos "moderna", y por otro, contra la casa "estilo Cadaqués". Teníamos puesta el alma en dos direcciones: la primera venía directamente de Coderch. Coderch había hecho, en sus primeras casas de Sitges, cierta arquitectura retórica, pero pronto se dio cuenta de su error. Fue el primero en dar el paso hacia delante. Estaba fascinado por la arquitectura de Ibiza, por su severidad. Esto le ayudó a conseguir cierta depuración en su arquitectura. Lo interesante es que supo mantener, de aquella arquitectura retórica, todo lo que consideraba válido y supo rechazar, en cambio, lo manifiestamente absurdo. Hacer un tejado de tejas, por ejemplo, puede ser muy sensato si no es solamente la consecuencia de una simple nostalgia irracional. (...)

El fet que Coderch anés canviant subtilment els temes estilístics dels seus projectes no sempre és fàcil de percebre bé.

Va anar passant per diverses fases, la "colonial" en les seves paraules, la de falsa aparença tradicional, la "ibicenca" en paraules d'Oriol Bohigas, i després va començar a introduir elements de composició més abstractes, i referències cultes (italianes, alemanyes) que mai va reconèixer explícitament.

Alguns ho han interpretat com una barreja simultània, però no crec que sigui així.

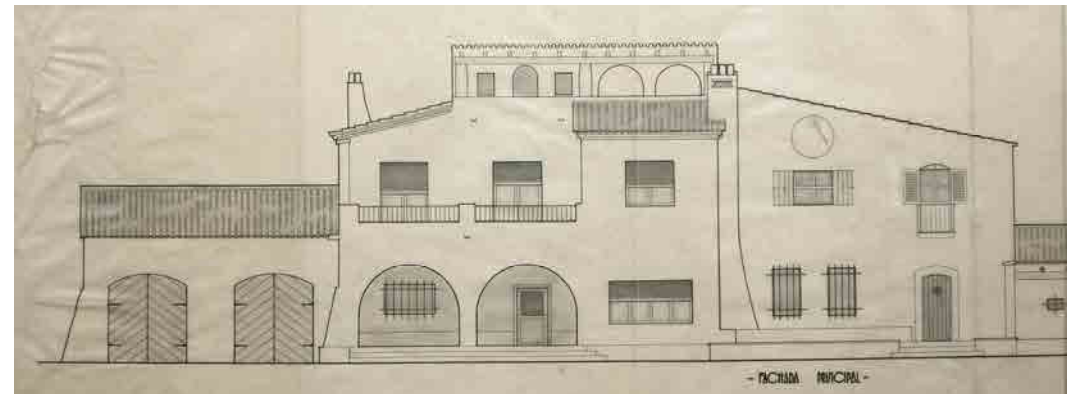
Pròleg de Josep Maria Montaner al llibre sobre el Grup R:

El gran maestro José Antonio Coderch, junto a Manuel Valls, elaborará un lenguaje radical propio, con aportaciones sabiamente pervertidas de la arquitectura popular mediterránea y de la arquitectura del Movimiento Moderno, no exento de diversos ingredientes contemporáneos, desde la arquitectura milanesa y genovesa hasta la obra norteamericana de Wright, Schindler y Neutra. (...)

PORCEL, Baltasar. *Los encuentros*. Barcelona, Ed. Destino, 1969.

GALÍ, Beth (ed): *Correa & Milà. Arquitectura 1950-1997*. Barcelona, Publicacions del COAC/ Ministerio de Fomento, 1997.

RODRÍGUEZ, Carme; TORRES, Jorge. *Grup R*. Barcelona, GG, 1994.



José Antonio Coderch. Casa "El Cortijo" per a Manuel Fàbregas. Sitges. 1942-1945.

Una cosa rara. Això és eivissenc? És una masia? És colonial? És un *cortijo*?  
*Arxiu Coderch.*

## La tria del llenguatge arquitectònic.

Coderch deia que no li agradaven els estils arquitectònics, perquè hi ha molta falsedat en ells.

Però, és possible fer arquitectura sense estil?

En tot cas, davant de les diferents opcions al seu abast, va optar per aquella en que l'estil visible quedés reduït a la seva mínima expressió. És cert que el tipus d'encàrrec que va tenir en la dècada dels 40 era més rural que urbà, i això li va evitar fins i tot haver de plantejar-se recórrer a elements de composició de l'arquitectura classicista, més valorats pel règim polític que l'arquitectura racionalista anterior a la Guerra Civil.

Coderch mai va interessar-se pel llenguatge de l'arquitectura racionalista, quan aquesta va recórrer a elements formals com finestres circulars o baranes de barrots horitzontals que recordaven cobertes de vaixells. Només hi ha un projecte d'habitatge d'aquestes característiques formals en l'Arxiu, i hi ha dibuixades caricatures fent burla. (Casa Casacuberta, 1945). No està gaire clara la paternitat real d'aquest projecte, que s'allunya molt de la manera de fer de l'arquitecte. Podria ser de Manuel Valls.

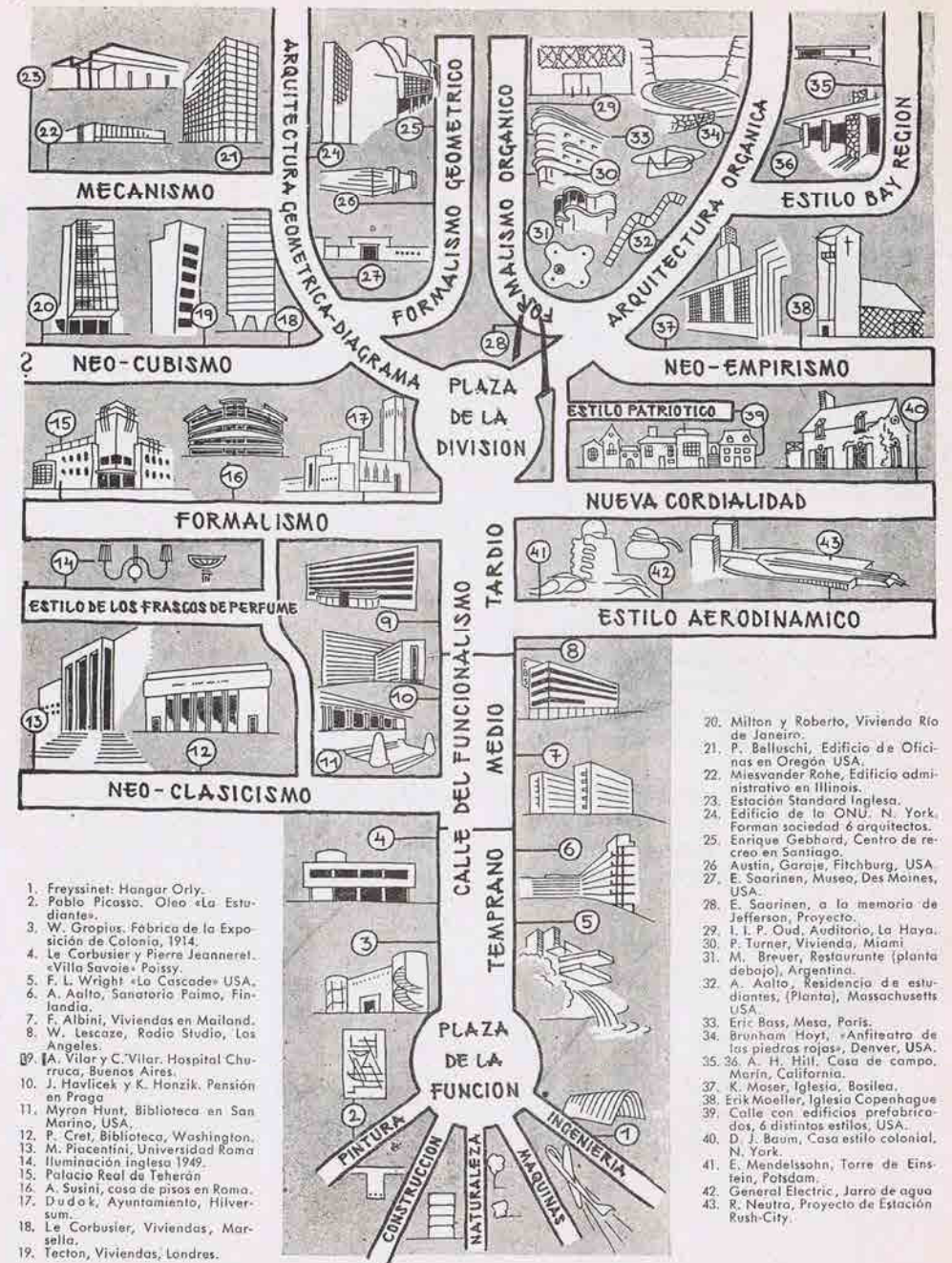
Amb el llenguatge rotund, quasi metafísic de l'arquitectura franquista tampoc va encaixar gens. El seu projecte de concurs per a la Casa Sindical a Madrid és una mostra d'això. Va quedar desconcertat de tal manera, que va demanar la opinió a Giò Ponti, qui va contestar-li amb una carta plena de dibuixos i esquemes explicatius. Dubto que li servís de res. El projecte de Coderch era, més aviat, massa poc solemne i expressiu pels desitjos del règim polític.

Segurament per eliminació, o per rebuig d'estils, va acabar proper a la simplicitat de volums blancs d'algunes arquitectures populars que, convenientment elaborades, van funcionar molt bé per a habitatges familiars aïllats.

Però no tant per l'arquitectura urbana.

També el trànsit que l'arquitecte Aalto, a qui admirava, va fer des del classicisme a solucions organícistes, però sobretot més relacionades amb la natura propera, com la que es pot veure en processos com el de la Biblioteca de Viipuri, li serien inspiradors.





## Evolució del llenguatge en els projectes de la primera època.

Coderch es recolza, doncs, en certa arquitectura popular mediterrània. Fins a un cert punt. És a dir, no la utilitza -no la pot utilitzar- tal qual, sinó fent tria d'elements i solucions, i provant opcions. En definitiva, no cal oblidar que estava fent cases d'estiueig per a gent benestant, i no una altra cosa. Però té molta força l'aparent tornada als orígens. Tanta, que a personatges com Oriol Bohigas no li agrada gens, en tant en quant està intentant definir les formes d'una arquitectura catalana contemporània.

Bohigas inventa el terme mediterraneisme, i a continuació el dota de connotacions regressives. Però la paraula sola ja fa de mal sentir.

## Oriol Bohigas:

Hay un error grave cuando decimos que Coderch o el Gatcpac se apoyaron en la arquitectura popular mediterránea, porque no es exactamente cierto. No hay referencia casi nunca a una masía catalana o a una barraca valenciana. Lo que hay casi siempre es una referencia a la arquitectura muy pura y muy simple de la isla de Ibiza o de las islas griegas. (...) Es haber encontrado un lugar, un repertorio formal en el cual un arquitecto moderno, nuevo, puede apoyar una nueva investigación lingüística, no por el hecho de pertenecer a unas determinadas raíces nacionales o nacionalistas, sino por pertenecer a unas... a unos..., a un estilo, a una manera de trabajar, a una manera de concebir el espacio, el volumen, y la relación, y la macla de estos volúmenes que se adecua a una propuesta que tiene que hacer tanto el Gatcpac en aquel momento como Coderch después, bastante en el vacío, porque la cultura alrededor era insuficiente para dar los instrumentos para manejar bien esta cultura. (...)

Cuando el Gatcpac y luego Coderch se giran a mirar la arquitectura popular mediterránea, no la miran desde un punto de vista de coherencia estilística nacional, sino que es simplemente una manera de encontrar un cierto lenguaje que les permita apoyarse para inventar un lenguaje nuevo.

Es decir, no es que Coderch sea mediterraneista porque ha nacido en el Mediterráneo, sino porque encuentra en un lenguaje más o menos hecho y codificado, unos puntos de apoyo en los cuales formular todo su programa estilístico y todo su programa metodológico.

I anirà més enllà per aquesta via:

Esta visión mediterraneista de la arquitectura ha sido siempre muy peligrosa, y ha dado siempre como resultado, como objetivo previo la lucha contra la modernidad, contra la capacidad creativa de cada arquitecto, de cada artista.

I insistirà en diverses ocasions:

Cada vegada que algú, durant aquest segle, ha aixecat la bandera del mediterraneisme ha estat per dir que no calia ni progrés ni creativitat, sinó una tranquil·la adequació al conformisme del no-fer-res, que la cultura era un fenomen de continuïtat antropològica i no pas de transformació i de progrés. Darrera de cada bandera de mediterraneisme hi ha hagut algun reaccionari recalitrant. (...) Només cal veure (...) les traïdores invocacions mediterraneistes de l'arquitectura del franquisme o les referències a les formes vernaculars de les Pitiüses quan hom volia retrobar la modernitat però no s'atrevia a recuperar les invencions revolucionàries de la Bauhaus (...). Quan Coderch, per exemple, féu la pròpia recerca de la modernitat, com que s'havia de mantenir en la seva ideologia contra la revolució del progrés, no tingué altre remei que fer passar el canvi formal a través del mediterraneisme més o menys vernacular. És a dir, el mediterraneisme era la carta de validesa del seu conformisme en els continguts i els mètodes.

BOHIGAS, Oriol; SÁENZ DE OIZA, F. J. *Conversación sobre la obra de J. A. Coderch y la arquitectura española*. Dins del cicle de conferències *Homenatge a J. A. Coderch de Sentmenat*, Abril de 1988.

BOHIGAS, Oriol. *Dit o fet. Dietari de records II*.

4121

Les cortines i altres senyals de vida humana.

Quan Coderch havia de presentar un projecte a un client, en aquesta primera època, mai dibuixava perspectives. Al menys, a l'Arxiu pràcticament no n'hi ha cap. En tot cas, hi ha alguns dibuixos de treball, però no de presentació del projecte acabat.

El seu delineant de l'època, el senyor Soler, li preparava alçats. I aleshores Coderch introduïa, a mà alçada, elements que mostressin la vida de la casa. Dibuíava vegetació, plantes i tests, textures, elements decoratius, cortines i cortinetes. La casa, a l'alçat, estava ocupada.

640



José Antonio Coderch. Casa per a sr. Luis Cardona. Sitges. 1948.  
Alçat. Fragment.  
*Arxiu Coderch.*

4122

Evolució del llenguatge en les cases (a Sitges, etc).

Hi ha un moment, en l'abundant producció de l'arquitecte d'aquests anys a Sitges, que hi ha un canvi sobtat.

Succeeix cap a 1950 (el moment de la participació en la Triennale de Milà), i es pot detectar, per exemple, en el projecte de la casa Mirabent Magrans, a Sitges. (Crec que és el primer cas).

De sobte, algun alçat deixa de tenir el tipus de composició amable i tradicional que tenia fins aleshores i esdevé un joc molt més abstracte.

Els forats deixen de ser finestres, per passar a ser plans verticals foradats, que actuen com a elements compositius, però sobre tot per tenir una experiència espacial no convencional.

En la façana principal, un mur exempt sembla recolzar el volum de la casa per una punta únicament, i es produeix un joc de plans que es van enretirant un tant misteriosos..

642

El camí cap a l'abstracció permetrà jocs formals insospitats fins aquell moment.



José Antonio Coderch. Casa Mirabent Magrans. Sitges. 1950.  
Façana principal a Est.  
*Arxiu Coderch.*



Postal de felicitació de Nadal enviada per Coderch en època no determinada.  
Interior abstracte.  
*Arxiu Marcel Breuer.*



Pepe Coderch va reconèixer instantàniament el contingut de la fotografia anterior. Era una fotografia de les escales de la casa Senillosa.

El fet de col·locar la foto girada 90° i cremar molt la imatge, feia un tant irreconeixible el seu contingut, i en canvi obria un camí a interpretacions diverses. La imatge era difícil de des codificar. Era misteriosa.

No era una casualitat. Coderch, conscientment, en un àlbum de fotografies de les seves obres, havia enganxat la imatge ja girada, canviant els plans horitzontals per verticals i viceversa, les escales esdevenien portes i la llum un objecte inexplicable.

*Arxiu Coderch.*

4123

Elements abstractes en projectes urbans.

Antonio Pizza entrevista a Coderch:

- ¿En el tratamiento particular de la fachada de la casa Tàpies, o de la casa de c/ Compositor Bach, no se puede leer una especie de intencional "alejamiento", o tal vez rechazo, de las condiciones del entorno urbano?
- ¡Idioteces! ¡Idioteces! Nada de todo eso.
- Pero, el tema de la persiana, por ejemplo, que, por cómo viene usada, se podría asimilar a una pared cerrada...
- Estas son *teorías*. Era una obligación; si allí no nos podíamos mover, si hay unas ordenanzas municipales... ¡qué quiere que haga!

A Coderch li encantava justificar-se parlant de raons molt simples, constructives o donades externament. Era la seva primera reacció a tot intent d'abordar-lo des d'una aproximació d'arquitectura culta o ubicant-lo en una tendència determinada.

648

PIZZA, Antonio. *Entrevista pòstuma a Coderch. Una conversa rica i sàvia plena de suggeriments per la vida*. Butlletí de la UPC. 1984.

## Qüestions funcionals.

A Coderch li preocupaven les qüestions funcionals. Ell no les anomenaria així. Potser qüestions de manera de viure. Hem vist abans com preguntava i s'acostava als clients, intentant copsar les seves necessitats i els seus desitjos.

Però no es quedava aquí. A més de preguntar, també projectava pensant en com seria adequat que els seus clients visquessin. En els projectes, hi bolcava algunes obsessions seves.

Per exemple, en el tema de la presència del servei als habitatges. Aquest és un aspecte en el que els seus habitatges es van quedar obsolets bastant ràpidament. I com que la preocupació estava en separar tant com fos possible a mestres i servents, la reconversió o readaptació dels usos era molt difícil.

650

Només en les seves propostes finals (L'anomenada Herència de Coderch) va transformar els dormitoris de servei en dormitoris de doble utilització.

En la casa Tàpies, la distribució de la zona de servei, tan complicada, va estar dissenyada sense tenir gaire en compte la realitat de la família. Mai va haver servei permanent vivint a la casa, a excepció de la porteria.



421

La família nombrosa.

A la reforma de una masia per a Pujol Borotau, Cabrera, 1952,  
Coderch dibuixa 16 llits en una sola planta.

A un pis del carrer Johann Sebastian Bach, a barcelona, 1958, dibuixa  
10 llits.

A la casa Biosca, a Igualada, 1960, dibuixa 10 llits.

A la casa Uriach, a L'Ametlla del Vallès, 1961-1962, col·loca 14 llits.

A la casa Sagi, a Barcelona, 1966, dibuixa 16 llits.

A la casa Tàpies, en dibuixa 12.

4211

Els dormitoris dels fills. Manca d'espai per estudiar o treballar.

A Coderch li agradava posar llits.

Dissenyava les habitacions secundàries de manera tal que sempre hi cabessin dos llits, encara que molt encaixats.

Calculava cuidadosament les mides de finestres i armaris perquè tot encaixés.

Havia oblidat considerar l'habitació com a lloc de treball, o joc, per als nens i joves. Mai havia superàvit d'espai en aquestes peces.

En algun cas, havia arribat a una definició perfecta. En la reforma de la masia del sr. Pujol Borotau, a Cabrera, va dissenyar una habitació amb dos llits on tot encaixava.

Entre els llits, una tauleta que podia arribar a ser de treball. A sobre, una finestra amb dos parts, la superior oscil·lant cap a l'interior per ventilar la cambra. Porticons exteriors.

Els llits, amb el cap en la part allunyada de la finestra, tenien un moble capçal amb funcions de tauleta de nit que permetia, per l'altre banda disposar d'una petita biblioteca.

Al costat de cadascun d'aquests mobles, un sillonet per a la lectura.

A sobre una lampareta articulada que tant podia permetre la lectura al llit com al sillonet.

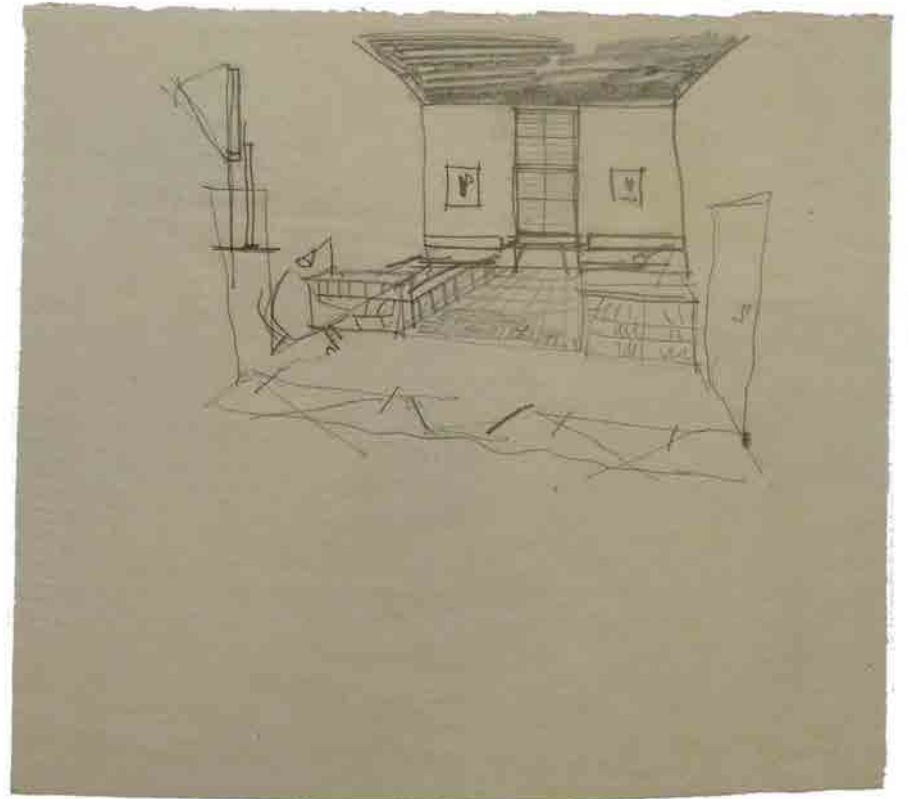
Al costat, les portes d'accés, una a cada costat. Al final una paret d'armaris encastats d'un metre d'amplada cadascun.

Entre ells, una llar de foc encastada.

Les activitats es preveien confortables.



José Antonio Coderch. Casa Paricio. Tamariu. 1980.  
Dormitori secundari per a dos persones.



José Antonio Coderch. Reforma de masia per al sr. Pujol Borotau.  
Cabrera. 1952.  
El dormitori perfecte.  
*Arxiu Coderch.*

4212

L'absència del televisor.

En els seus projectes, Coderch mai va preveure la presència d'un aparell de televisió o d'un equip de música a la sala d'estar. Tot estava dispostat per una conversa al costat de la llar de foc.

Però la realitat quotidiana havia canviat. La televisió es va començar a popularitzar a Espanya a partir de 1960, i la disposició dels mobles a la sala d'estar es va moure d'acord a aquell fet inevitable.

De primeres, la televisió era un objecte estrany (i voluminós) que es posava allà on era possible.

Poc a poc va guanyant el lloc d'honor, desplaçant -si era possible- a la llar de foc.

La llar de foc era com la taula del menjador dels diumenges, purament simbòlica.

Coderch, tossut, mai ho va voler tenir en compte.

Ni en els últims treballs, cap a 1980.

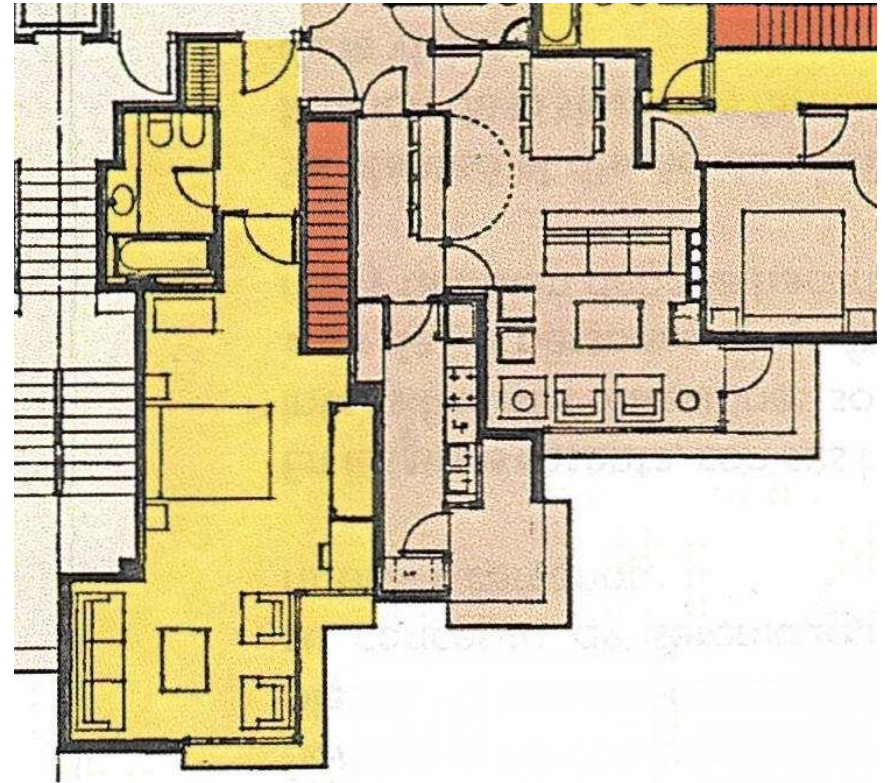
Però ell, a la seva habitació particular de la casa de la Plaça Calvó, presidint l'espai, i col·locada sobre una taula de dibuix, tenia un televisor. L'únic televisor que havia a casa seva.

I allà, uns sobre els altres, es reunien tots quan volien passar la vetllada mirant algun programa.



José Antonio Coderch. Casa Paricio. Tamariu. 1980.

Dormitori principal amb un televisor col·locat sobre una lleixa, en l'espai de trànsit entre el llit i la zona d'estar, on també hi és la llar de foc.



En l'últim projecte en el que va estar treballant durant un cert temps, en el que investigava sobre les possibilitats d'apartaments que poguessin créixer o disminuir a base d'ajuntar alguna habitació de l'apartament veí, Coderch segueix sense mostrar preocupació pel tema audiovisual. L'apartament per a una persona sola no té cuina ni menjador, ni televisor.

Fragment d'una planta del "Trabajo de investigación".  
*Exposició "La herencia de Coderch". Minim, Barcelona, 2014.*



Habitació personal de Coderch a la casa de la Plaça Calvó. Barcelona.  
Imatge des del seu llit.  
Televisor, a sobre d'una taula de dibuix que no es feia servir.  
*Arxiu família Coderch.*

42121

Annex: conversa amb Ana Coderch.

Ana Coderch:

Aquí [en el dormitorio de mi padre en la casa de Plaza Calvó] siempre estábamos todos los niños, yo siempre encima de la cama, los hombres sentados en los balancines o en los silloncitos, todos mirando la tele.

Pepe, el mayor, nunca participaba en las tertulias.

Todo empezó poniendo una mesa de dibujo, de arquitecto, y mira como acabó. Este era el sitio de reunión, íbamos todos apretados a su habitación. Un hombre que era bastante ogro y que todo el mundo le tenía tanto miedo, en cambio todo el mundo subía, porque estaba siempre enfermo.

Claro, no había tele en el salón, la tele estaba ahí. Pero dieran el programa que dieran, yo no podía escoger nunca. Mis amigas me decían: te gusta tal programa? Ah, pues no sé. Mi padre decidía: esto se tiene que ver y esto no se tiene que ver. Al final, claro, me daba igual.

Mi hermana Elvi era muy rebelde, Pepe bastante, y Tavo se escaqueaba. Yo a mi padre lo adoraba y quería tranquilizarle. Y todo me parecía estupendo. No tuve criterio.

La presència del servei en els habitatges.

En les residències de l'aristocràcia, una regla d'or de la convivència era que els amos i el servei no havien de veure's mai, únicament a través de la figura dels majordoms i les majordomes. Per a això convenia una disposició adient de les diferents peces de l'habitatge en cadascuna de les dues zones, de manera que els servents mai poguessin entrar en contacte amb els senyors de manera casual.



Raffaella Sarti és l'autora d'un estudi sobre la vida familiar al llarg de l'època moderna a Europa. En un dels capítols parla sobre la presència del servei. Transcriu alguns fragments:

En los palacios renacentistas ya se definieron zonas de servicio y cuartos para los criados. "Cámaras para la familia", en palabras de Serlio. En los siglos posteriores todas las grandes mansiones los tuvieron. Pero eso no significaba que hubiese una separación espacial entre sirvientes y amos.

En un gran palacio había una amplia gama de criados: mayordomos, contables, secretarios, capellanes, preceptores, camareros, braceros, lacayos, cocineros, despenseros, vivanderos, pinches, escuderos, mozos de cuadras, palafreneros, y también amas de gobierno, camareras, doncellas, nodrizas y demás. De modo que aunque existían espacios específicos para las actividades desarrolladas por la servidumbre, como las cocinas o las cuadras, casi siempre andaban de por medio debido a la variedad de sus funciones y la distribución de las piezas. La separación y jerarquía entre sirvientes y amos se expresaban en la comida y la ropa, más que en una separación espacial.

(...)

En realidad, también en las mansiones de los ricos, donde había alcobas y dormitorios para los criados, no por falta de espacio sino para atender a las necesidades del señor o la señora, por lo menos dormía un criado cerca de ellos. A veces hasta compartía su lecho.

(...)

Poco a poco, sin embargo, la necesidad de tener cerca a los criados para ser servidos con presteza en cualquier circunstancia (lo que incluía su ayuda en actividades que para nosotros son muy personales, y sólo las realizamos cuando estamos solos o en presencia de personas muy íntimas) dio paso a una necesidad creciente de intimidad.

En Inglaterra, según un autor, esta necesidad creciente introdujo cuatro novedades: la superación de la promiscuidad tradicional de los antiguos *halls* con la construcción de comedores separados para los amos y los criados, la tendencia a alojar a la servidumbre en la planta baja o en un ala separada, comunicada

con el cuerpo central del edificio por un pasaje que se podía cerrar, la introducción del pasillo y las escaleras de servicio y, en la segunda mitad del siglo XVIII, las mejoras en el sistema de cables y campanillas que permitía llamar a los criados cuando hacía falta sin necesidad de tenerlos siempre cerca. A comienzos del siglo XIX el sistema había llegado a tal grado de perfección que en el cuarto de los criados había una campanilla por cada habitación de la residencia, con su correspondiente letrero para saber desde cuál de ellas llamaban, de modo que los criados pudieran acudir raudos y sin equivocarse.

(...)

En suma, los criados son un problema y los arquitectos se rompen la cabeza para resolverlo. A medida que avanzamos en la Edad Moderna el problema, señalan varios autores, se agranda y adquiere una gravedad que no tenía antes.

(...)

En realidad no fueron muchos los implicados en estas transformaciones. Las familias más modestas no tenían la posibilidad de apartar habitaciones para el servicio. Otras muchas, evidentemente, no tenían que preocuparse de unos criados inexistentes. No obstante, las transformaciones que acabamos de ver expresan un cambio de sensibilidad. Quienes podían permitírselo mantenían a los criados y sus actividades apartados de la vida más íntima de la familia conyugal.

SARTI, Raffaella. *Vida en familia. Casa, comida y vestido en la Europa moderna*. Barcelona, Crítica, 2001.

4222

Les preocupacions extemporànies de Coderch.

A mitjans del segle XX, Coderch seguia -en realitat sempre hi va estar- preocupat pel tema de la separació del servei respecte als amos de la casa.

Com que ràpidament el servei anava desapareixent de les cases, i es convertia en feina a temps parcial, la zona de servei podria haver-se reduït, o transformat.

Els clients, de tota manera, mostraven una gran comprensió per les distribucions que Coderch feia.

Però més tard o més d'hora, intentaven reconvertir aquells espais -si és que era una missió possible-.

A la casa Vallet de Goytisolo (1955), Coderch fa una amplíssima zona de servei, amb un dormitori per a tres persones.

El problema de la falta d'ús va aparèixer anys després.

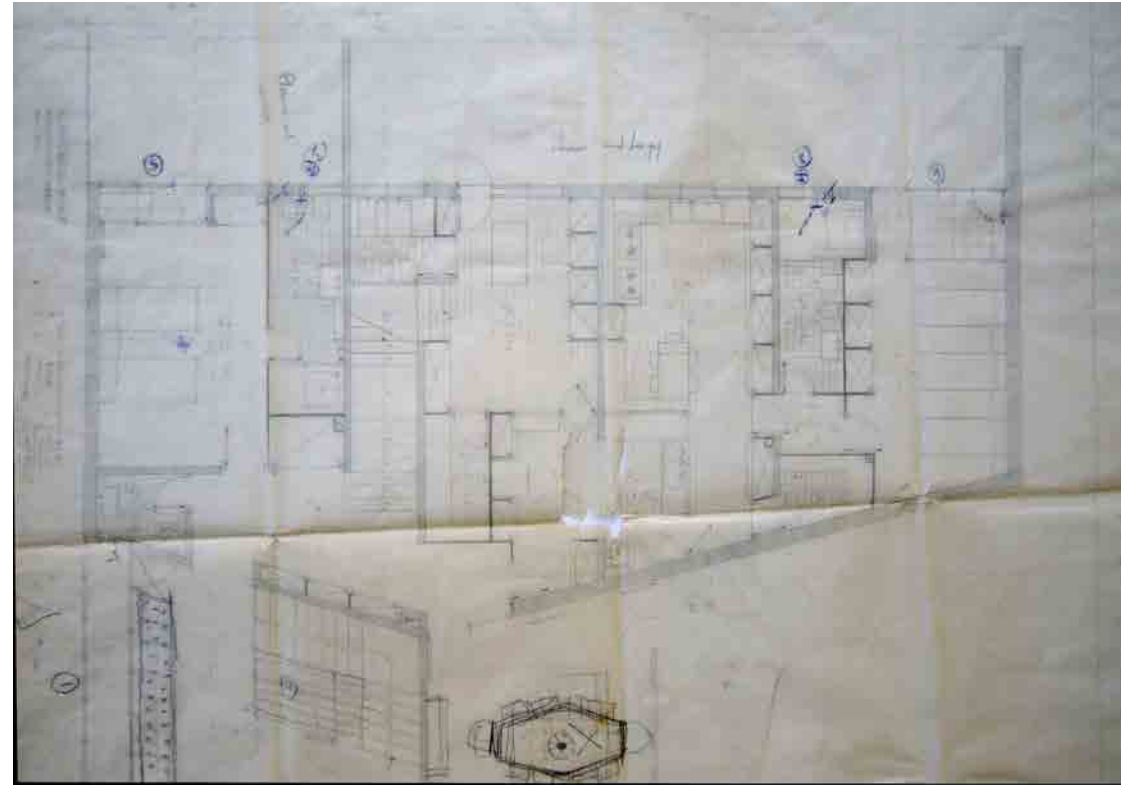
670 Carta de Vallet de Goytisolo a Coderch, 18 de Juny de 1968:

Creo que te hablé hace un año y poco, de que al prescindir Teresita del servicio fijo, nos sobraba espacio del destinado a cocina y office y que, en cambio, nos vendría bien una habitación orientada a Poniente, para invierno. He hecho hacer los planos que te adjunto, para que los veas y me digas si te parece bien. Espero que no te dejen descontento.

A la casa Biosca (1961), els propietaris van demanar entrar a la casa des del carrer a través del *planxero* (zona de planxa), desmuntant completament l'organització separada de la zona de servei respecte a la zona principal.

A la casa Tàpies (1960), a la peça central de la zona de servei (per planxa, etcètera) Coderch havia instal·lat un abocador per galledes d'aigües brutes. Va durar pocs mesos. El van retirar i van decidir que aquella habitació seria el centre de la vida familiar, col·locant una gran taula de marbre per als àpats quotidians, i festius.

En els darrers projectes, el propi Coderch va transformar l'habitació de servei en una habitació que anomenava de doble ús, col·locada més estratègicament; és a dir, amb accés directe des d'algun vestíbul.



José Antoni Coderch. Casa Vallet de Goytisolo. Madrid. 1955.  
Plànol de la planta primera. Fragment. Zona de servei. Comprèn: Ante-office,  
office, planxa amb sortida a pati de servei, bugaderia, cuina, rebost, pas,  
cambra de bany, dormitori per a tres persones, terrassa.  
*Arxiu Coderch.*

4223

La perfecció distributiva de l'edifici d'habitatges del carrer Bach.

Si considerem que a l'edifici d'habitatges del carrer Johann Sebastian Bach s'arriba a una distribució perfecta, pel que fa a la separació entre la zona de servei i els senyors, aleshores a la casa Tàpies Coderch no arriba a resoldre aquesta separació de manera perfecta.

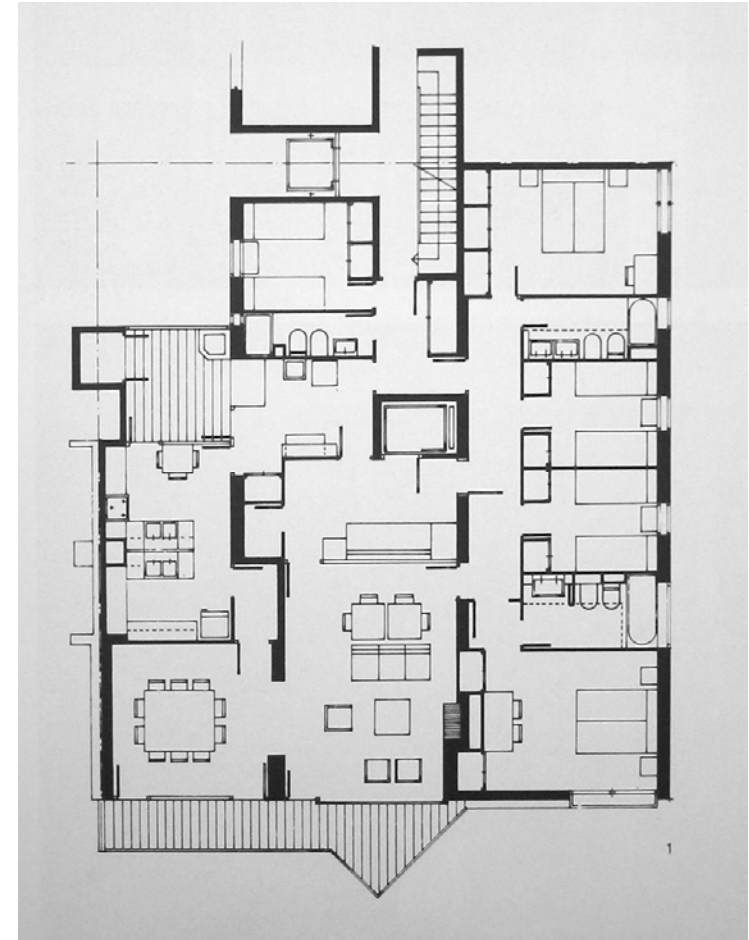
Els dibuixos de procés i les primeres versions del projecte no mostren que Coderch estigués, en aquest cas, especialment preocupat.

Potser de seguida va veure que una solució com la dels apartaments de Johann Sebastian Bach seria impossible.

Potser els Tàpies havien advertit a Coderch que no els importava que la zona de servei fos un espai tant separat.

Apart de l'habitatge del porter, mai va haver servei fix vivint a la casa llargues temporades, excepte quan els Tàpies havien de viatjar a l'estranger deixant sols als fills petits.

674



José Antoni Coderch. Edifici d'habitatges al carrer Johann Sebastian Bach.  
Barcelona. 1958.

Planta d'un apartament. La separació perfecte entre accés d'amos i del servei  
s'aconsegueix a base de col·locar quatre ascensors d'accés directe als  
habitatges i dos muntacàrregues per al servei.

*FOCHS, Carles (ed). J. A. Coderch de Sentmenat. 1913-1984.  
Barcelona, 1988.*

4224

La casa Biosca i els forats topològics. L'entrada i el *planxero*.

Mirant la planta de la casa Biosca (1961), és fàcil detectar unes intencions projectuals clares i contundents.

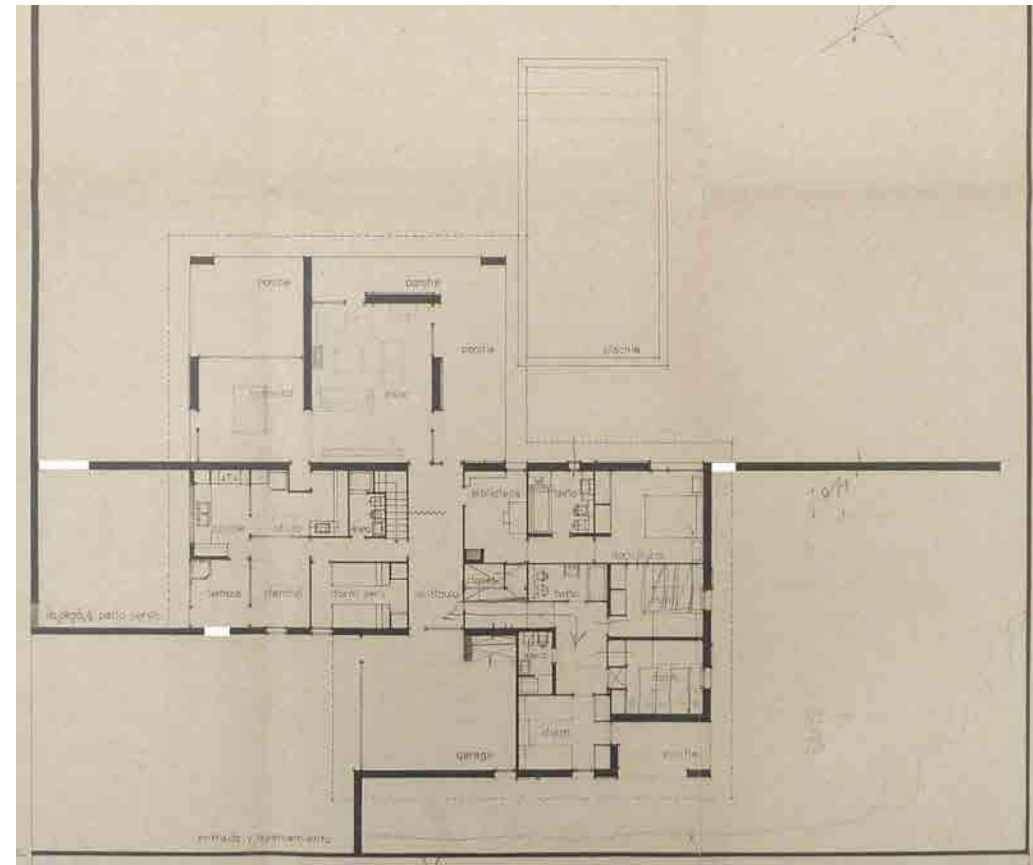
Tot el terreny està tancat per un mur perimetral.

I l'espai es subdivideix en dues parts, mitjançant un mur que va de la façana nord est a la façana sud oest. A una banda queden l'entrada, les habitacions i la zona de servei. A l'altre banda el menjador i la sala d'estar, l'enorme jardí i la piscina.

La zona de dia es configura amb uns murs independents, amb un cert caràcter neoplasticista. Del tot diferent a la resta de la casa, a l'altre banda del mur. En Rafael Díez parla de la zona de dia com d'un pavelló.

La distribució i organització espacials rigoroses no convencen als Biosca. Els murs caldrà punxar-los per permetre pas des de la cuina directament al jardí. Primer demanen un forat perquè pugui passar el gos. Aïat caldrà fer el forat més gran, per a les persones.

També, com hem dit abans fan obrir una porta nova en el carrer d'entrada cap al garatge. La porta dona a la zona de planxa directament (ells li diuen el *planxero*). A Coderch l'importa, però a ells no.



Casa Biosca. 1961. Connectors topològics no previstos originalment.  
*Arxiu Coderch.*



Casa Biosca. 1961.  
Carrer d'accés al garatge i porta no prevista (la primera), que passa a ser  
l'entrada ordinària.



Casa Biosca. 1961. Pati de servei.

4225

Le Corbusier aconseguí una topologia perfecta.

Coderch menyspreava públicament a Le Corbusier: "tenia les mans grosses". A dir veritat, no era l'únic arquitecte a qui desagradava. En les reunions del Team 10, tothom es posicionava a favor o en contra. Però no tenia raó, Le Corbusier tenia les mans finíssimes.

Molts anys abans de la casa Tàpies, el 1929, Le Corbusier va fer un projecte a Brussel·les d'habitatge familiar amb servei.

Va aconseguir separar perfectament el servei respecte als amos de la casa. De seguida, només entrar, es separaven en dues escales, una dins de l'altre.

La dels amos, més generosa, portava des del vestíbul d'accés fins al dormitori a la primera planta i continuava cap a dalt a la sala d'estar i menjador. I encara seguia al pis superior.

La dels criats, més petita i encaixada en l'anterior als dormitoris de servei (que com a la casa Tàpies donaven a la façana a carrer) i continuaven cap a la cuina directament.

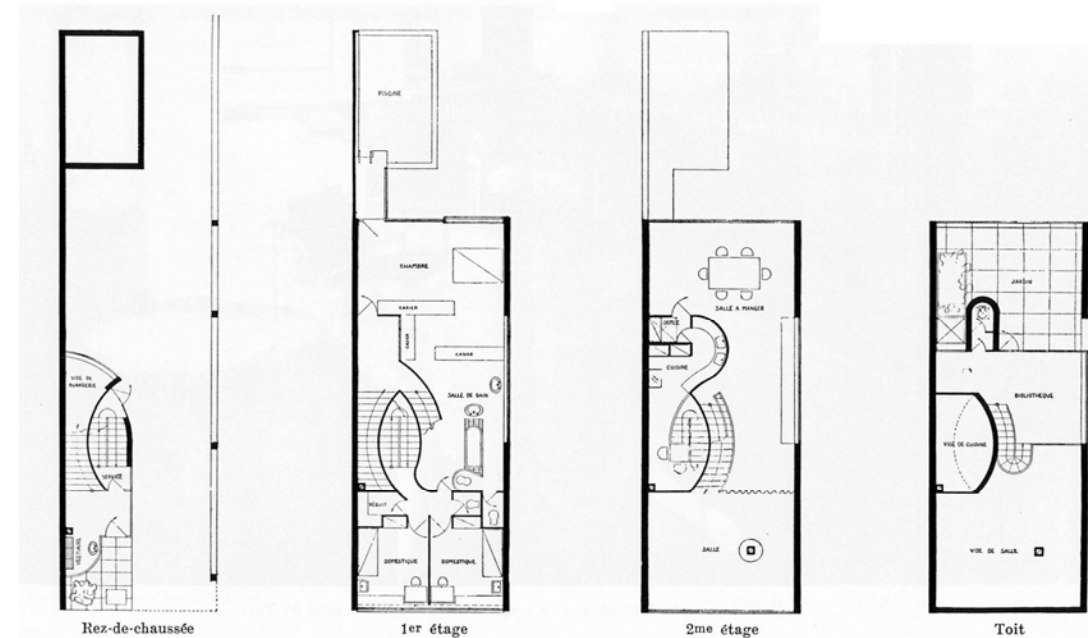
Una organització brillant.

I encara posava una piscina i un garatge, tot i que això últim ja no estava tant ben resolt.

Probablement, Coderch no va conèixer aquest projecte.

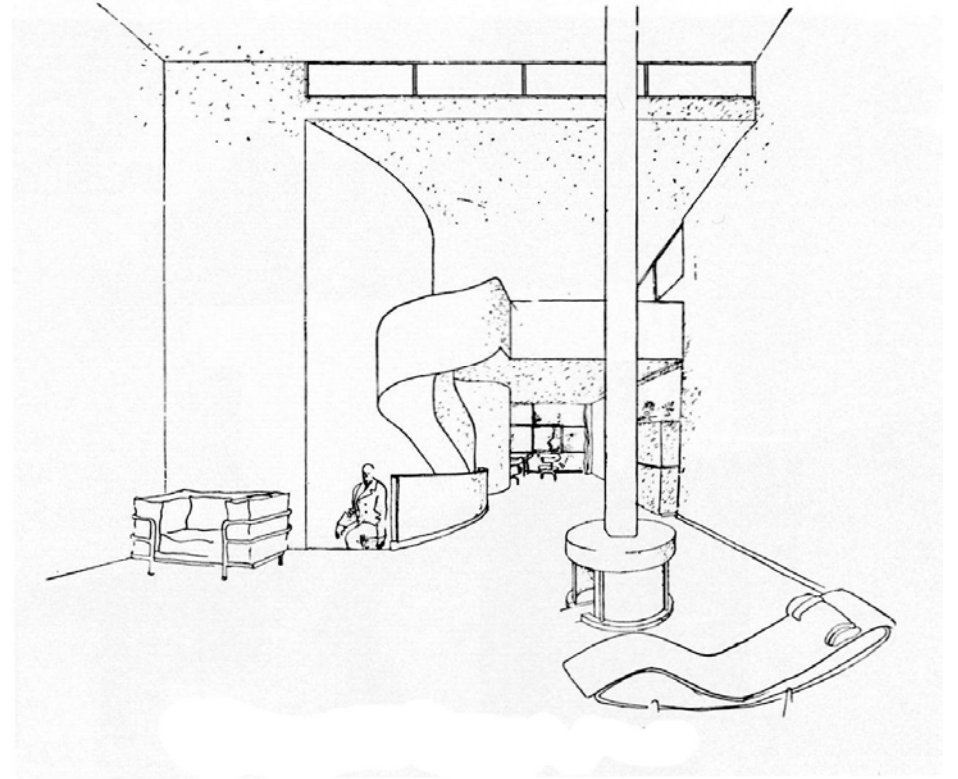
Tampoc li hauria agradat una escala en forma d'ametlla.

682



Le Corbusier. Casa M.X. a Brussel·les. 1929.  
Plantes.  
*Oeuvre complète. Volum 1. 1910-1929.*





Le Corbusier. Casa M.X. a Brussel·les. 1929.  
Vista de l'interior de la sala amb el volum de les escales.  
*Oeuvre complète. Volum 1. 1910-1929.*

423

La privacitat.

Línies de visió, *enfilades*, llocs de domini, panòptics; o al contrari, sortides secretes, passos ocults, visuals mai permeses cap a l'interior, amagatalls, laberint interior.

686

4231

El laberint interior.

Qui s'acosta més a l'esperit del seu temps? Giò Ponti o Coderch?

Són aproximacions oposades o tenen alguns punts en comú?

Les portes plegables, queden sempre en posició oberta?

És millor una circulació en anell al voltant d'un element de comunicació vertical, o d'un llit?

Hi ha escapatòries per als diferents habitants de l'apartament?

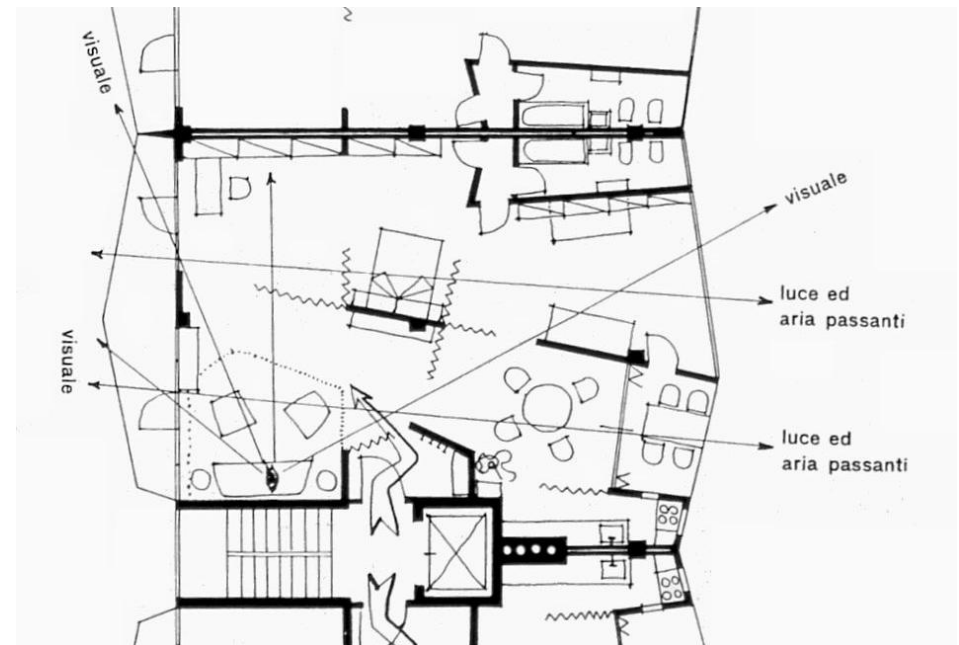
En un habitatge, són molt importants les visuals?

Quina organització jeràrquica comporten?

Convé reduir la cuina a la seva mínima expressió, o convé que incrementi la superfície?

L'aire passa, però la llum també?

688



Giò Ponti. Habitatge uni ambiental per a 4 persones. Revista *Domus*. 1956.

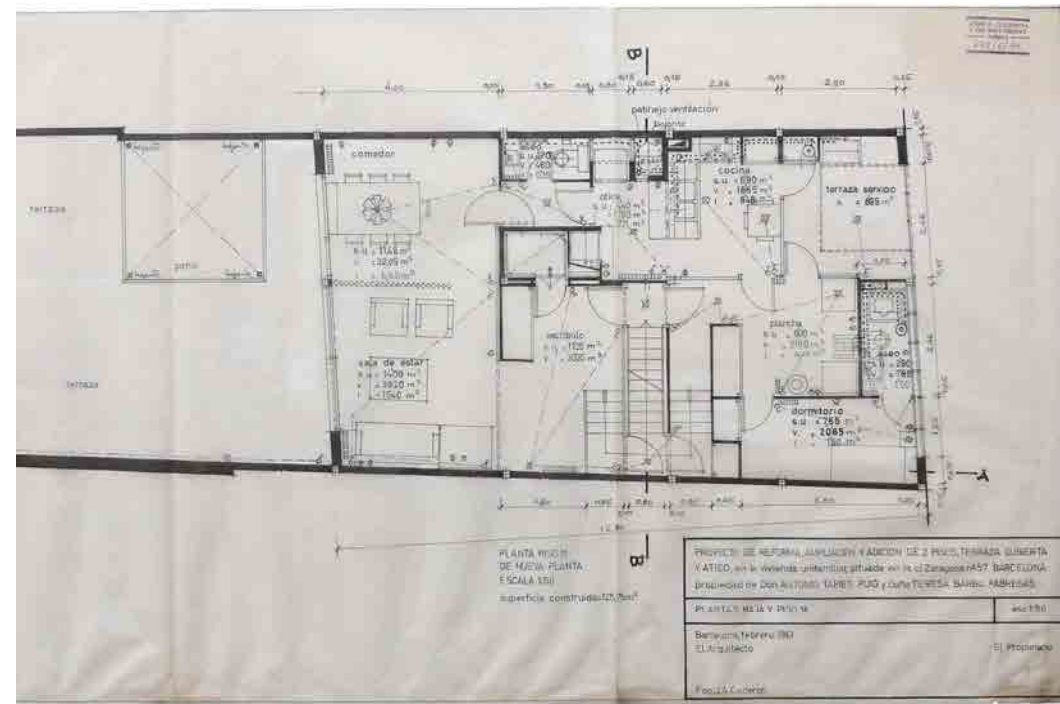
Línies diverses sobre la planta. Unes visuals, altres de circulació d'aire i d'entrada de llum.

Les visuals són més precises que les altres. Potser no s'haurien d'haver dibuixat igual. Es vol remarcar la idea de que es tracta d'un habitatge on es poden establir relacions entre parts fàcilment. La distribució no és tancada.

Totes les portes són plegables i poden desaparèixer quan convingui.

Hi ha punts de vista privilegiats: des del sofà es domina l'apartament.

*Domus*.



José Antonio Coderch. Casa Tàpies. 1960.

Planta primera. Fragment.

Hi ha algunes línies de visió en la sala i cap a la terrassa. De tota manera, la intenció primordial no és aquesta. En canvi, hi ha facilitat per poder ocultar-se i escapar-se, si convé. El joc de portes, la circulació en anell i l'escala ho permetrien fàcilment.

*Arxiu Coderch.*

4232

L'ascensor de la casa Tàpies. Un altre problema topològic.

Un ascensor té una primera qualitat, que és la de salvar diferents cotes d'altura, que habitualment coincideixen amb diferents plantes. A més, un ascensor d'un edifici d'habitatges distribueix. Et porta des del vestíbul d'accés al replà de la planta corresponent. El recorregut habitual és des de la planta a nivell de carrer a la planta  $n$ , i viceversa. Però el recorregut de la planta  $n$  a la planta  $n+3$ , i d'aquesta a la  $n+2$  (per exemple) és excepcional.

En canvi, un ascensor dins d'una casa particular pot relacionar diverses estances de manera aleatòria, creant de sobte dreceres no del tot previstes.

Per dir-ho així, passeres topològiques en la tercera dimensió.

El gradient d'intimitat, des de la porta d'entrada fins al racó més privat de la casa, que tan havia preocupat a Coderch, de sobte es pot desmuntar completament.

Si un proveïdor de la casa agafa l'ascensor a la planta baixa, i en lloc de picar al primer pis, pica descuidadament al quart, de sobte es troba a un lloc on no ha d'estar: la biblioteca.

En Coderch no va passar per alt aquest detall, i per això, l'ascensor té dues portes en cares oposades. Qui arriba a la biblioteca, detall important, sortirà primer a un vestíbul, separat de la sala principal per una porta plegable especial.

D'altre banda, la casa també té un muntacàrregues, que era una màquina que agradava molt a l'arquitecte, i col·locava quan havia oportunitat.

Teresa Barba:

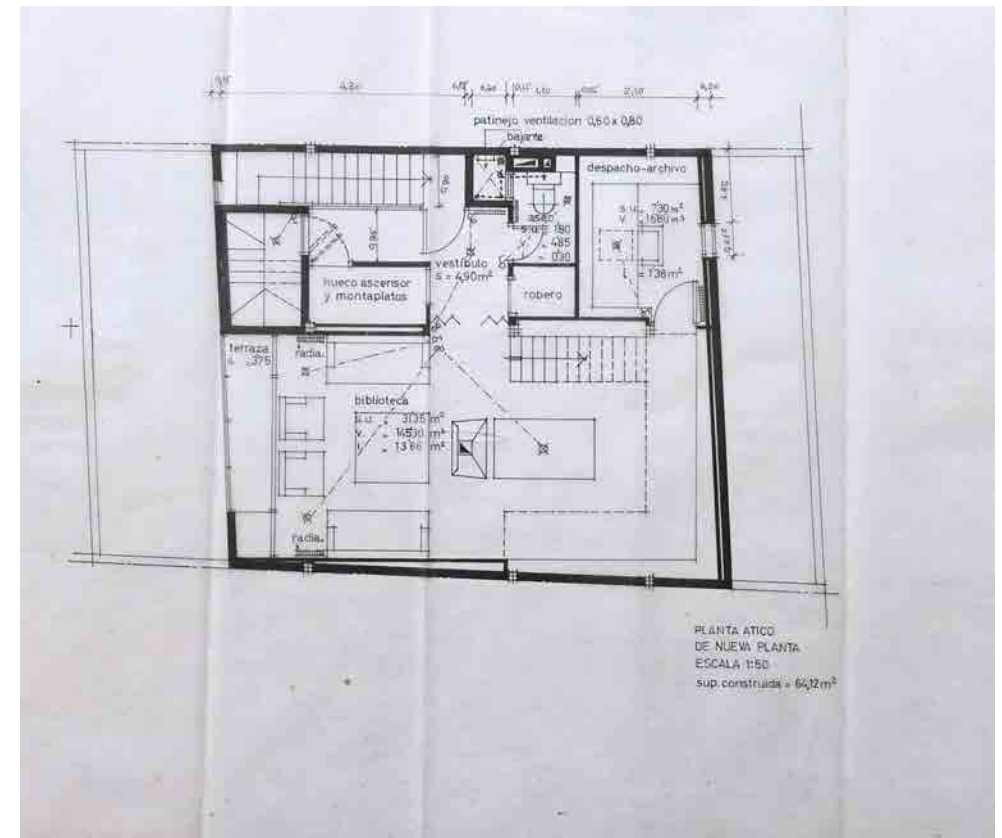
L'Antoni sempre fa servir l'ascensor, perquè va a la biblioteca. Jo mai, encara que pujar 5 plantes, diguem-ne que és una mica pesadet.

(...)

El muntacàrregues va quedar anul·lat, perquè ens van fer retocar l'ascensor i aleshores van dir que el muntacàrregues no estava permès per normatives. Era perillós perquè era un espai molt petit i pujava molt junt i van dir que ho havíem de treure, i ens va fer por.

Antoni Tàpies:

És que no ens feia falta. En Coderch pensava que potser algun dia dinariem o sopariem a dalt a la biblioteca, però no ho vam fer servir mai per a això.



José Antonio Coderch. Casa Tàpies. 1960.

Planta quarta.

L'ascensor i l'escala donen a un vestíbul previ abans d'entrar a la biblioteca.

*Arxiu Coderch.*

Habitant l'arquitectura de Coderch com a usuari.

Al final, i malgrat les pegues que hem anat veient, potser el que realment importa és si en una casa s'hi viu bé o no.

Els humans som extremadament acomodaticis, però és cert que hi ha llocs més agradables que altres, encara que siguem incapaços de definir els motius.

Lin Yutang, filòsof oriental, va escriure alguns texts sobre maneres de viure en diferents cultures cap a mitjans del segle XX:

He aquí las cosas que me harían feliz. No deseo otras. Quiero un cuarto propio donde poder trabajar. Un cuarto ni particularmente limpio ni ordenado... sino confortable, íntimo y familiar. Con una atmósfera llena de humo y el olor de viejos volúmenes y de incontables olores... Quiero trajes decentes que haya usado por algún tiempo y un par de zapatos viejos. Quiero una ducha en verano y un buen fuego con leños en invierno.

Quiero un hogar donde poder ser yo mismo. Quiero algunos buenos amigos que sean tan familiares como la vida misma; amigos con los que no haya necesidad de ser cortés y que me cuenten todas sus dificultades, las matrimoniales y las demás; amigos capaces de citar a Aristóteles y de contar cuentos subidos de color; amigos que sean espiritualmente ricos y que puedan hablar de obscenidades y de filosofía con el mismo candor; amigos que tengan aficiones y opiniones definidas sobre las cosas, que tengan sus creencias y respeten las mías. Quiero una buena cocinera que sepa hacer sopas deliciosas y un viejo sirviente que piense que yo soy un gran hombre, pero no sepa en qué reside mi grandeza.

Quiero una buena biblioteca, buenos cigarros y una mujer que me comprenda y me deje libertad para hacer mi trabajo.

Quiero libertad para ser yo mismo.

Oriol Bohigas, en una de les sessions d'homenatge a Coderch al COAC, 1988:

Hay una frase de Umberto Eco que siempre la utilizo... y la podríamos utilizar nosotros muchas veces incluso para esconder nuestros errores, que decía: Cuando alguien te dice que vive en una casa confortable, cómoda, que se está muy bien y que todo funciona, siempre digo mecachis, que casa más horrenda debe ser. Le aseguro que está hecha por un mal arquitecto. [El público riu]. Y al revés, cuando me dicen: vivo en una casa incómoda, que no se puede vivir, que hay goteras... buen arquitecto. Porque casi siempre la capacidad de innovación, la capacidad de proponer una cosa distinta está siempre en contra de lo que se considera confortable hasta aquel momento.

YUTANG, Lin. *La importancia de vivir*. Buenos Aires, Ed Sudamericana, 1966.  
BOHIGAS, Oriol; SÁENZ DE OIZA, F. J. *Conversación sobre la obra de J. A. Coderch y la arquitectura española*. Dins del cicle de conferències *Homenatge a J. A. Coderch de Sentmenat*, Barcelona, COAC, Abril de 1988.

4241

Ballarín: A les cases de Coderch s'hi viu bé, cony!

Josep Maria Ballarín:

Quan Coderch va fer el *Chocolate Palace* (l'Hotel de Mar a Mallorca) en va tocar de calents. I com que era un romàntic, va comprar la casa dels Coderch a Espolla.

I la va arreglar. Allò és una pura meravella. Jo he dormit enllà. Hi ha una cosa que et certifico. A les cases de Coderch s'hi viu bé. T'hi trobes bé, cony!

A les Cotxeres, dormint allà, t'hi trobes bé. A les cases del Banco Urquijo, que també hi he dormit, hi dorms tranquil. En canvi, al Walden 7, en un pis d'aquells, surts i et trobes una barana curta que sembla dir-te: Suicídese, por favor. Saps que vull dir?

Jesús Sanz:

A la casa Uriach hi ha un passadís especialment llarg, que al començament no era del tot així. A l'extrem final hi ha una finestra amb una fulla exterior corredissa de lames, perquè entrés claror, i allà anava en Mossèn Ballarín a fer les seves oracions, perquè deia que s'hi trobava molt bé.

698



José Antonio Coderch. Casa pairal. Espolla. 1964.  
Saleta d'estar interior a la planta baixa.



Dins del catàleg de solucions que Coderch va anar elaborant al llarg de la seva carrera professional, aquelles que apareixen a la casa Tàpies.

Tinc la sensació que hi ha una certa diferència entre la manera de treballar de Coderch i la de molts arquitectes contemporanis, que intentaré explicar.

Coderch buscava i trobava solucions arquitectòniques (no únicament constructives), referents al tema que més va abordar: l'habitatge familiar i l'edifici d'habitatges.

Va tenir oportunitat de treballar en molts projectes. Treballs que podríem anomenar d'aprenentatge o entrenament. És com l'època de formació dels artistes.

Només cal recordar que la casa Tàpies, el 1960, porta el número d'ordre 641 dins de la seva producció. No és que hi haguessin 640 cases projectades abans, però sí un bon nombre.

Així s'explica la seva capacitat per prendre decisions amb tota seguretat. Com hem vist, sobre la part de l'habitatge Tàpies, amb els primers esbossos ja encerta amb la solució final.

Quan trobava alguna solució que li donava bon resultat -ho comprovava-, allò ja era vàlid per a següents projectes. I podia dedicar-se a pensar en altres problemes.

Els arquitectes, massa vegades, abandonen solucions eficaces per problemes d'estil o de llenguatge.

Per exemple, les gelosies de fusta de les finestres balconeres de l'Eixample són insuperables, són un element arquitectònic molt depurat. Faciliten la ventilació creuada, permeten obscuritat total o parcial, es repleguen desapareixent del camp visual.

Però en un moment determinat, quan el forat arquitectònic de sales d'estar i habitacions passa a ser més ample que alt, per motius d'estil arquitectònic, desapareixen. Passen a ser substituïdes per persianes enrotllables, que són tècnicament i ambientalment inferiors, i plantegen tota mena de problemes d'ús i manteniment.

Si un està massa pendent de la imatge formal, de l'estil, aleshores deixa enrere solucions establertes.

També l'arquitectura racionalista abandona les cornises, i les proteccions als forats, i altres elements; a canvi d'una imatge més neta.

Coderch va descobrir coses que funcionen bé: la tensió que pot crear un mur no ortogonal en la percepció de l'espai, o una peça amb forma botzinada, un punt de trobada molt prim, una reculada, una persiana o una làmina exterior que surt del quadre de visió, el valor de les lames com textura, el ritme de les reculades.

La llista seria molt llarga.

També, evidentment, comet errors. Hi ha solucions desafortunades. En la casa del seu cosí Vallet de Goytisolo, a Madrid, en comet algun. Decideix inclinar els murs paral·lels de les habitacions principals - transformant rectangles en romboïdes- sense un motiu massa sòlid, a veure com resulten.

I resulten malament. En les fotografies no es percep bé, i desorienta. L'ull tendeix a reconstruir l'habitació com un rectangle en planta, però nota que alguna cosa falla.

No ho torna a repetir, reconeix l'error.

La primera característica, la característica essencial de una veritat, es la de ser simple. Y he simplificado. He reducido los mecanismos que la rodean a su mínima expresión sin que el resultado se haya alterado un ápice.

SIMENON, Georges. *Les memòries de Maigret*. 1950.

Coderch troba, en les gelosies, un element arquitectònic que li serveix des de diversos punts de vista: ambiental, de control de la visió, també compositiu -encara que li costi de reconèixer-. Durant tota la seva carrera professional, n'explorà les possibilitats que ofereix.

En l'esborrany d'una resposta a unes preguntes de Carlos Flores sobre l'edifici d'habitatges del carrer de J. S. Bach, 12 de Gener de 1962, Coderch explica:

De las persianas soy partidario principalmente por tres razones: Primero, por evitar la vista del vecino y salvar la intimidad del hogar sin perjuicio de la ventilación. Segundo, por evitar también el ruido de las enrollables. Y tercero, para tamizar el sol a voluntad, cuando lo hay.

702

Potser l'aspecte que queda menys investigat és el del comportament dels usuaris envers l'element gelosia.

Com deuen viure els habitants de l'edifici d'habitatges de la Barceloneta? S'acomoden a la proposta arquitectònica?

Quin és el sentit últim de les gelosies dels dormitoris en la casa Uriach? Són principalment una protecció en front de robatoris?

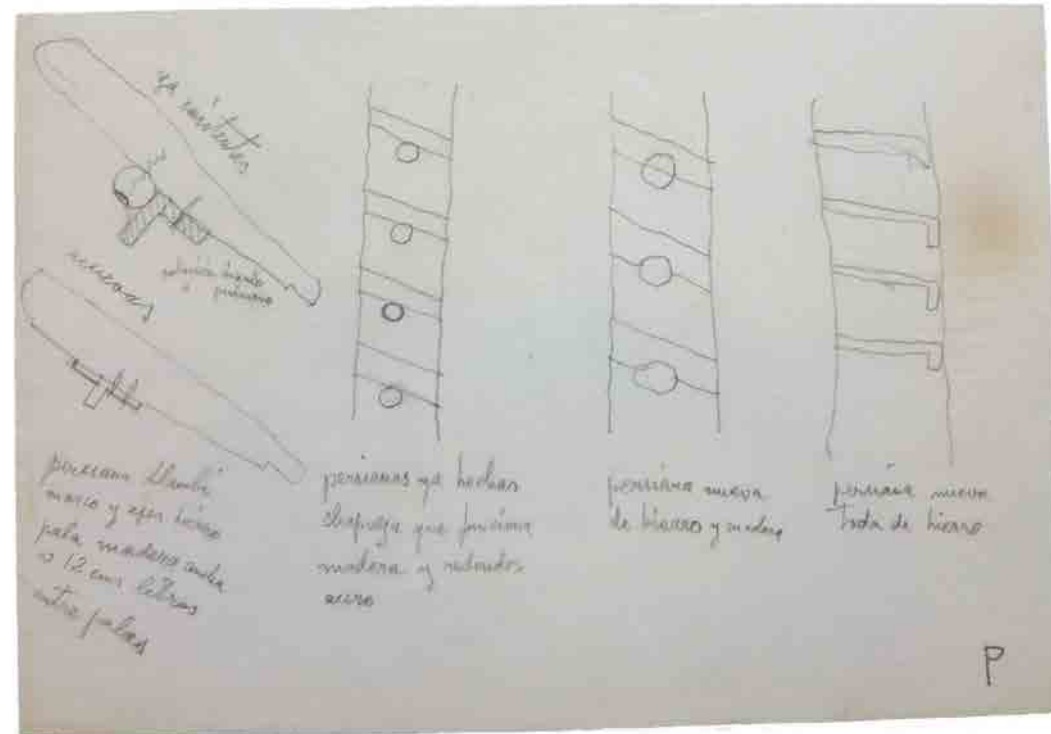
Francisco Javier Sáenz de Oiza:

Todavía hay regiones en las que al cedazo le llaman *ventum* (aunque ya casi no hay cedazos...). Pero observen que la ventana viene de eso, que la ventana es un filtro, que no es un obstáculo, que es un elemento de relación, que unas cosas pasan y otras no pasan, y que dependerá del cedazo o del filtro que el exterior penetre en el interior o deje de penetrar. Esa lección, que es la primera que aborda Coderch, es un gran descubrimiento. Y una de las cosas que ha hecho es cuando aparecen lamas verticales, y cuando horizontales. En Torre Valentina hay lamas verticales, en el Hotel de Mar hay lamas verticales, en el de las viviendas del banco Urquijo hay lamas verticales, en las otras son horizontales, en la casa de la Barceloneta y la del pintor Tàpies están basadas en la existencia del ventum, del elemento filtrante que deja pasar lo bueno de la ciudad o del medio exterior al interior y viceversa, o no deja pasar. (...) Es lo más interesante de la arquitectura de Coderch.

José María Valverde:

Me refiero a algo tan humilde y práctico que da rubor mencionarlo en tan alto contexto como éste: en aquellos destartados pisos decimonónicos, el sol veraniego, cuando daba en los balcones, no producía especial incomodidad, porque se desplegaban sus postigos verticales de madera, dotados de unas celosías móviles que, unidas por un palito, se inclinaban en el ángulo conveniente para que entrara aire y luz sin que entrara el sol. Pero, por lo visto, aquello era una antigualla: la nueva casa, en cambio, tenía esas persianas de rollo, aún hoy dominantes, que, cuando les da el sol, no pueden hacer más que dividirlo en líneas horizontales, si se bajan a medias, o taparlo del todo, si se bajan por completo, con la asfixia y oscuridad consiguientes. Así, en mis amaneceres veraniegos de juventud, con ventana a saliente, me tenía que levantar con el sol para pasar de la total apertura nocturna a la cerrazón total y el sofoco. (Y en invierno, además, la maravillosa persiana de la modernidad ponía un toque de incomodidad con el hilo de aire gélido que entraba por el orificio de la cinta). Esto lo terminé de comprender cuando, pocos años después, disfruté en Roma de una versión elemental y barata de las viejas celosías, disponiendo, en las ventanas del piso, de unas hojas de tiras inclinadas y fijas, por las cuales, cuando más pegaba el sol de agosto, no entraba sino brisa y penumbra, abriéndose del todo en cualquier otro momento.

BOHIGAS, Oriol; SÁENZ DE OIZA, F. J. *Conversación sobre la obra de J. A. Coderch y la arquitectura española*. Dins del cicle de conferències *Homenatge a J. A. Coderch de Sentmenat*. Barcelona, COAC, Abril de 1988. VALVERDE, José María. *Arquitectura y moral. Pasaje autobiográfico*. Valencia, IVAM, 1992. Lecciones Alfons Roig.



José Antonio Coderch.  
Croquis de solucions comparades per a persianes de lames.  
Data desconeguda.  
Arxiu Coderch.



José Antonio Coderch. Casa Tàpies. Barcelona. 1960.  
Gelosies en la façana a carrer.

Sense que estigui gaire clar el com, la paraula gelosia ha ajuntat dos significats aparentment no relacionats, que provenen del llatí: *zelus* (gelosia) i *celo* (amagar un secret o alguna cosa).

En català: gelosia i gelosia.

En castellà: celos i celosía.

En anglès: jealousy i jalousie.

En francès: jalousie i jalousie.

Influeixen les gelosies (de les finestres) en el comportament de les persones que habiten en la casa?

Coderch, que feia bandera de lemes com el de "ajudar a la gent a viure amb dignitat", no va aprofundir gaire al respecte.

Va preferir limitar-se als aspectes constructius i ambientals.

708

Per als Tàpies, les gelosies no van ser una solució exclusiva, però van ser molt escaients.

No hi ha notícia de clients que desmuntessin les gelosies i les canviessin per cortinatges, o porticons.

Hi ha una novel·la d'Alain Robbe-Grillet que es diu, precisament, *La jalousie*.

També, de la mateixa època, hi ha la contraposada o complementària, que es diu *Le voyeur*.

La gelosia: veure sense vist, actuar sense que et vegin, amagar-te quan convé, desaparèixer als ulls del món exterior.

A *La jalousie*, la història transcorre en una finca colonial a Àfrica. A la casa viu una parella, i el marit, protagonista de la narració, observa gelosament el comportament de la seva dona des del profund interior de la casa, a través de les gelosies. Sentim les seves descripcions, però no sabem res en absolut d'ell.

Hi ha una interessant reflexió sobre aquest tema de l'escriptor Vargas Llosa, en un article que es diu precisament "El dato escondido".

En alguna part, Ernest Hemingway cuenta que, en sus comienzos literarios, se le ocurrió de pronto, en una historia que estaba escribiendo, suprimir el hecho principal: que su protagonista se ahorcaba.

Y dice que, de este modo, descubrió un recurso narrativo que utilizaría con frecuencia en sus futuros cuentos y novelas.

(...)

*La celosía*, de Robbe-Grillet (*La Jalousie*, en francés) es otra novela donde un ingrediente esencial de la historia –nada menos que el personaje central – ha sido exiliado de la narración, pero de tal modo que su ausencia se proyecta en ella de manera que se hace sentir a cada instante. Como en casi todas las novelas de Robbe-Grillet, en *La Jalousie* no hay propiamente una historia, no por lo menos como se entendía a la manera tradicional –un argumento con principio, desarrollo y conclusión–, sino, más bien, los indicios o síntomas de una historia que desconocemos y que estamos obligados a reconstruir como los arqueólogos reconstruyen los palacios babilónicos a partir de un puñado de piedras enterradas por los siglos, o los zoológicos reedifican a los dinosaurios y pterodáctilos de la prehistoria valiéndose de una clavícula o un metacarpo. De manera que podemos decir que las novelas de Robbe-Grillet están todas concebidas a partir de 'datos escondidos'.

Ahora bien, en *La Jalousie* este procedimiento es particularmente funcional, pues, para que lo que en ella se encuentra tenga sentido, es imprescindible que esa ausencia, ese ser abolido, se haga presente, tome forma en la conciencia del lector. ¿Quién es ese ser invisible? Un marido celoso, como lo sugiere el título del libro con su ambivalente significado (jalousie es celosía, una ventana enrejada, pero también los celos), alguien que, poseído por el demonio de la desconfianza, espía minuciosamente todos los movimientos de la mujer a la que cela sin ser advertido por ella. Esto no lo sabe con certeza el lector; lo deduce o inventa inducido por la naturaleza de la descripción, que es la de una mirada obsesiva, enfermiza, dedicada al escrutinio detallado, enloquecido, de los más ínfimos desplazamientos, gestos e iniciativas de la esposa.

¿Quién es el matemático observador? ¿Por qué somete a esa mujer a este asedio visual? Esos 'datos escondidos' no tienen respuesta dentro del discurso novelesco y el propio lector debe esclarecerlos a partir de las pocas pistas que la novela le ofrece.

Un crític iraní, Marzieh Balighi ha fet una recerca sobre les qüestions espacials en la novel·la de Robbe-Grillet, analitzant les diferents percepcions de l'espai que apareixen a la novel·la. Escriu:

a) La perception sensorielle de l'espace : le regard  
Dans La Jalousie, la description des lieux obéit à une dynamique du regard qui est soumise à une focalisation fortement encadrée. Il suffit pour s'en convaincre de se référer à un exemple illustratif : "Mais le regard qui, venant du fond de la chambre, passe par-dessus la balustrade, ne touche terre que beaucoup plus loin, sur le flanc opposé de la petite vallée, parmi les bananiers de la plantation". Il paraît que la ligne du regard traverse trois types d'espaces que l'on peut ranger dans ces trois catégories : la première espace fixe la position et l'endroit qu'occupe le sujet focalisateur. Il s'agit de « du fond de la chambre », le lieu où le regard tire son origine. Le second type d'espace renseigne sur les divers lieux d'observation que traverse le regard. Il est question des lieux comme « la jalousie » et « la balustrade ». Ce qui caractérise le troisième espace, c'est le fait de parachever l'itinéraire du regard, objet focalisé comme le lieu du désir. (...)

b) La perception fictionnelle de l'espace  
Les autres aspects de la construction de la spatialité romanesque relèvent ici d'un autre fait perceptif : onirique et imaginaire. A la vision immédiate de l'observation, se superpose une perception médiatisée par le rêve, le souvenir et l'imagination. Le recours à ces trois éléments place le sujet perceuteur dans une relation fictionnelle avec l'espace. La représentation des lieux obéit moins à l'objectivité du point de vue qu'à la subjectivité "délirante" du mari. Il ne décrit plus ce qu'il voit, mais ce qu'il imagine en train de voir. Par le biais du rêve et de l'imagination, le sujet opère donc un glissement d'un monde à un autre, à un monde onirique ou fantasmatique. (...)

En l'àmbit interior de la casa, i especialment en l'estudi del pintor; aquesta comprensió fictícia de l'espai que Balighi descriu, no recorda potser a la manera com Tàpies treballa amb la seva pintura, fent tot el possible per ignorar la realitat espacial que l'envolta?

I des del món exterior, la percepció que tenim de la casa és completament opaca, cega. No veiem res del seu interior. A la casa Tàpies, la dada amagada és el propi pintor.

BALIGHI, Marzieh. *L'étude de l'espace dans La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*. Tabriz University, Recherches en Langue et Littérature Françaises, Revue de la Faculté des Lettres, 10, 2013.  
[http://france.tabrizu.ac.ir/article\\_262\\_0.html](http://france.tabrizu.ac.ir/article_262_0.html)

VARGAS LLOSA, Mario. *El dato escondido*. 4 juny 2005.  
<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/vargas1.htm>



Portada del llibre *La jalousie*. Edició anglesa.  
*Waveland Press*.

4312

Films noir dels anys 1940 i 1950.

A la pel·lícula "Niágara" , un *film noir* dirigit per Henry Hathaway el 1953, la trama té lloc en un motel al costat de les cataractes, on una parella va a passar la seva lluna de mel, i entaula relació amb una altra parella que ocupa l'habitació que tenen reservada.

A partir d'aquest fet es desencadena la trama.

Hi ha una clara separació entre l'esfera pública i la privada.

A l'exterior tot sembla succeir amb normalitat, les relacions entre les persones són cordials.

Però a les cambres del motel, darrera de les gelosies a través de les quals observen, les conductes de les mateixes persones mostren el seu costat més fosc.

El cinema de Hollywood, especialment les pel·lícules de novel·les negres, han utilitzat sovint la gelosia com a mecanisme visual representatiu de la tensió de la trama.

Les gelosies amaguen i deixen veure, alternativament, segons convé al desenvolupament dels successos.

La tècnica:

Les fustes retallades que s'utilitzaven per donar la impressió de que la llum exterior arribava filtrada per una gelosia a l'interior es deien *cucloris* ( o abreujat, *cookies*), i quan estaven dins de la làmpada projectora (*light fixture*) es deien *Go before optics* (abreujat *gobos*).

Entre les pel·lícules que fas un ús més intens d'aquest recurs, es poden citar:

*Stranger on the third floor*. 1940. (director de fotografia Nicholas Musuraca).

*Double indemnity*. 1944. (id John F. Seitz).

*The big combo*. 1955. (id John Alton).

*Touch of evil*. 1958. (id Russell Metty).

Hitchcock subratlla:

Te apuesto que nueve de cada diez personas que ven, al otro lado del patio, a una mujer que se desnuda antes de acostarse, o simplemente a un hombre que ordena su habitación, no podrán evitar mirar. Podrían volver la vista diciendo: 'Eso no importa', podrían cerrar los postigos, pero no lo hacen, se paran a mirar.

SCHON, Jeffrey (direcció). *American cinema. Film noir*. EEUU, 1994, 56'. PBS Series.

TRUFFAUT, François. *El cine según Hitchcock*. Madrid, Alianza Editorial, 2001.





John F. Seitz. *Double indemnity*. 1944.



John F. Seitz. *Double indemnity*. 1944.

4313

Primeres obres de Coderch on apareixen les gelosies.

En la primera de les obres que figuren codificades per en Coderch, la que porta el número 8 de l'Arxiu, un Pavelló d'Artesania per a la Obra Sindical del Hogar a la Fira de Barcelona, ja apareixen les gelosies!

El Pavelló d'Artesania, a la Fira de Mostres de Barcelona, de 1943, es pot considerar un antecedent obvi del Pavelló de la Triennale de Milà, de 1950. Especialment en quant al contingut del Pavelló, que recull mostres d'artesanía diversa de diferents parts d'Espanya.

En altres projectes:

1947. A la casa Garriga Nogués, les gelosies tant cobreixen la finestra d'una cambra tancada com la d'un porxo a l'aire lliure.

1950. A la Triennale de Milà, Coderch fa, amb llibrets, un fons com d'aparador de botiga.

1951. A la casa Ugalde les gelosies apareixen poc. En una finestra lateral hi ha una persiana. Hi ha alguna foto en la que un llum produeix unes ombres a ratlles, en travessar els barrots verticals de l'escala interior que puja a les habitacions.

1952. Al projecte de la casa Kurtisch, a Salou, s'utilitzen gelosies dins del forat arquitectònic.

1955. Al projecte de la casa Coderch a Caldetes, apareixen a les cantonades.

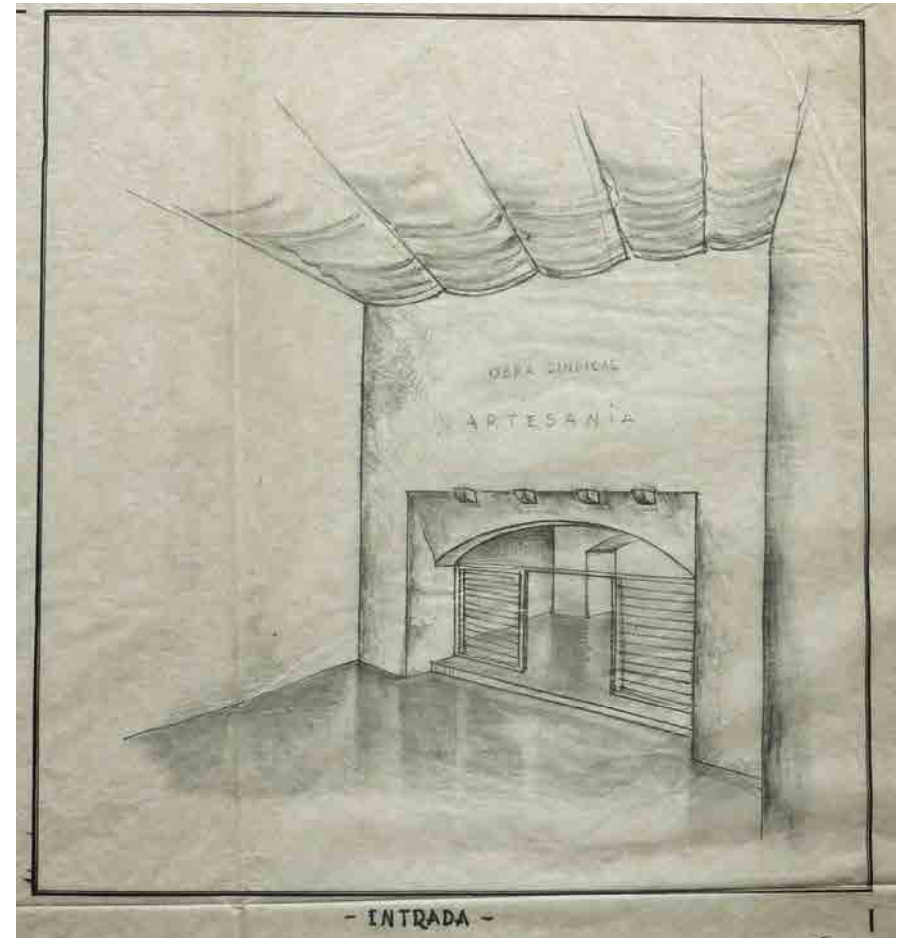
1955. A la casa Vallet de Goytisolo, a Madrid, hi ha unes gelosies no gaire reeixides, muntades sobre uns marcs negres.

Del *Diario de la Exposición*, 22 de juny de 1943:

El pabellón de Artesanía es, sin disputa, el más bello y original de todos los que encierra la Feria Internacional de Muestras de Barcelona.

Los objetos expuestos, muchos de ellos verdaderas maravillas, están valorados en dos millones de pesetas.

Están representadas casi todas las provincias. Encontramos aquí encajes y bordados de Carbajales de Alba (Zamora); alfarería de Extremadura, cerámica de Talavera, valencia y sevilla; reposteros de Salamanca; mantelerías de Lagartera; tapices primorosos de los Talleres Escuelas de la Obra de Artesanía (...); bargueños castellanos y mallorquines; sillería de Mallorca; labores de piel de Cádiz y Córdoba; tapices de fieltro de San Sebastián; filigranas de plata y damasquinados de Toledo; barro cocido de Gerona y Tarragona; cuchillería artística de Ciudad Real.



Pavelló d'Artesania, a la Fira de Mostres de Barcelona, de 1943.  
Arxiu Coderch.

4314

Sobre la participació de Llambí.

Coderch està recuperant-se al Manso Rabasa, una casa de la família, i dirigeix la construcció de les cases de la Plaça Calvó a distància, escrivint contínues cartes a l'encarregat de l'obra Francisco Martínez, i rebent respostes del mateix.

A l'Arxiu es conserva aquesta abundant correspondència juntament amb fotografies del procés de construcció.

José Antonio Coderch, carta sense data:

No deje de pinchar a Llambí para que tenga a punto los marcos, y que éstos estén bien pintados, para evitar posteriores movimientos.

(...)

Del despacho deseo saber solo las buenas noticias si lo son de verdad y están plenamente confirmadas.

724

Francisco Martínez, resposta de 25 de Gener de 1946, on exposa diversos incompliments d'industrials:

Quien se ha portado muy bien es Llambí, pues tuvo los marcos listos el viernes, aunque no se pudieron llevar el mismo día a causa de la lluvia. Ya están en obra y se pintarán mañana.

Llambí va passar a ser un dels industrials d'absoluta confiança de Coderch, amb qui podia solucionar totes les qüestions de disseny de fusteries.

Després d'experiències de més gran abast, com l'Hotel de Mar, Jesús Sanz recorda que li van suggerir a Llambí que agafés encàrrecs a Madrid.

I així ho va fer, i va tenir encàrrecs grans. A més, deia que allà no li passava com amb en Coderch. Firmava una feina, i allò es feia tal qual. En canvi, a Barcelona, fins al dia abans de fer una obra podien haver dubtes i canvis.



José Antonio Coderch. Casa a la Plaça Calvó. Barcelona. 1946.  
Fotografia *noir*.  
*Arxiu Coderch*.

## La importància de l'escala i la seva col·locació.

Si el tema de les gelosies és central en els projectes de Coderch, també ho és el disseny i col·locació de les escales.

Coderch sap que encertar amb la disposició, la forma, la longitud de les tramades és fonamental.

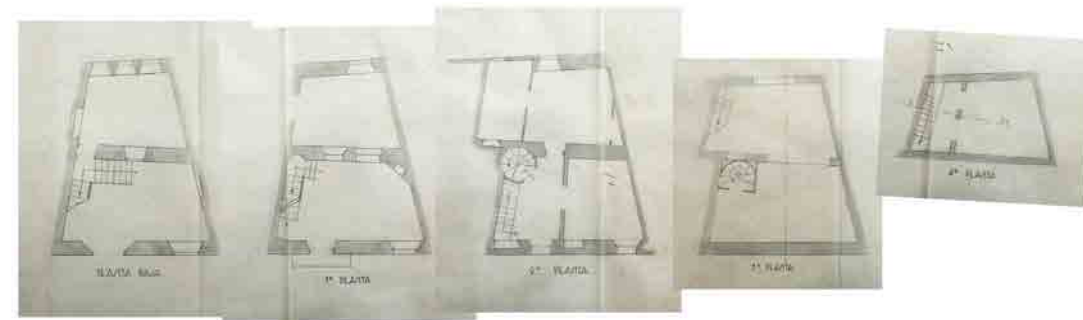
I la solució no és sempre la més òbvia.

El seu fill Pepe explica com s'enfrontava l'arquitecte a la reforma del Palau Robert (1982), per adequar-ho a Residència del Rei a Barcelona, projecte que no va prosperar:

Mi padre, para empezar, hacía una diagnosis del edificio. Y en este caso consideró que la escalera estaba mal. Estaba muy mal colocada, aunque fuera un elemento muy espectacular.

Entonces la cambiaba. No tenía escrúpulos con eso. Y a partir de ahí, el proyecto salía rápidamente.

La escalera era lo más importante.



José Antonio Coderch. Reforma de casa per a sr. Manuel Aracil. Sitges. 1942.

Aquest és un dels primers projectes que Coderch va fer a Sitges. Té el número 12 en l'ordre de l'Arxiu.

En aquest cas, l'únic element que dibuixa Coderch de tot el projecte és l'escala. Columna vertebral de tota la casa, que es desenvolupa en cinc plantes.

Encara que la superfície útil en cada planta és molt petita, l'arquitecte busca un disseny i forma d'escala que permeti connectar les distintes plantes ocupant el mínim espai.

Però en cada planta, l'escala és diferent!

És una petita obra d'encaix fi, del tipus de projectes que estan entre el millor de la producció de l'arquitecte.

*Arxiu Coderch.*

4321

Projecte d'intervenció en una masia a Cabrera. 1952.

El projecte de reforma d'una masia a Cabrera (1952) no sembla que hagi estat realitzat, tot i que no hi dades suficients que permetin afirmar-ho en un sentit o altre.

Consisteix en una nova organització de tota la planta primera de la casa, que és molt gran.

El programa compren 8 dormitoris amb 18 llits, un menjador per a 14 comensals, sala d'estar, office, cuina, planxa i bugaderia.

Un dels aspectes més interessants, com s'explica en altre lloc, és el disseny d'un dormitori pràcticament perfecte, amb tot encaixat per a dues persones.

Un altre és la manera com Coderch combina els murs preexistents, d'uns gruixos d'uns 50 centímetres amb envans de 5 cm, forçant l'aparició de línies inclinades en els espais de trànsit.

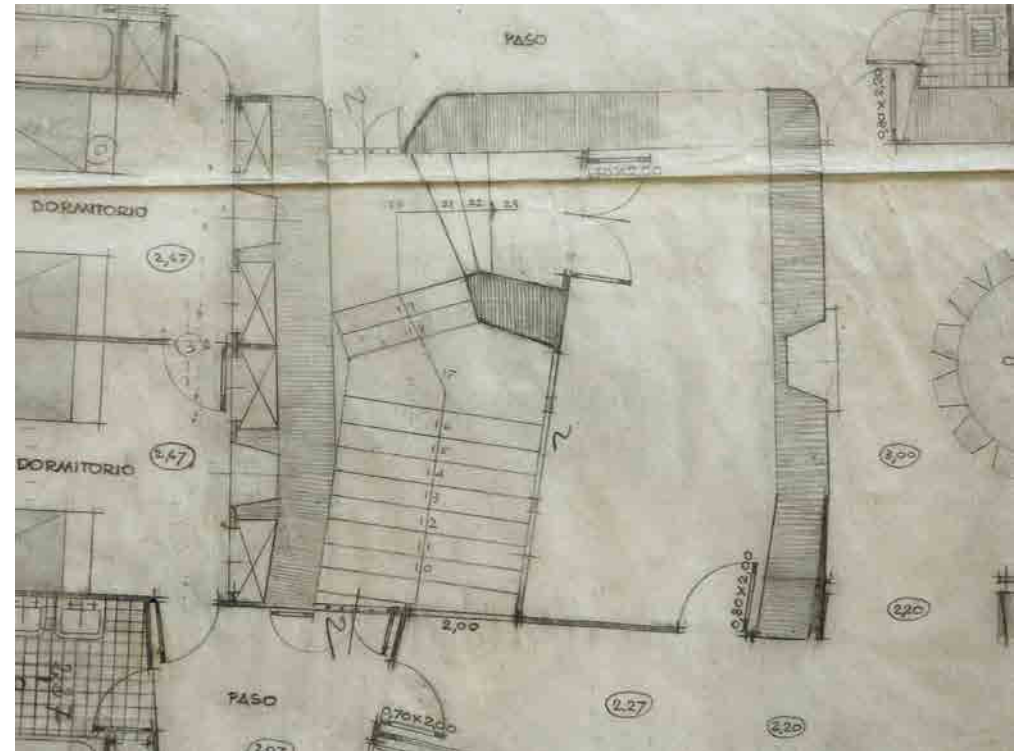
També sorprèn la forma botzinada en planta de l'habitació de planxa, aliena a la resta del traçat.

Però la nova escala que Coderch crea és un element central en el projecte.

Es buida una crugia central, des d'on s'arriba a les parts principals.

La forma és la d'un recorregut ascensional acurat que s'adequa a la intenció i a l'anar pujant del visitant.

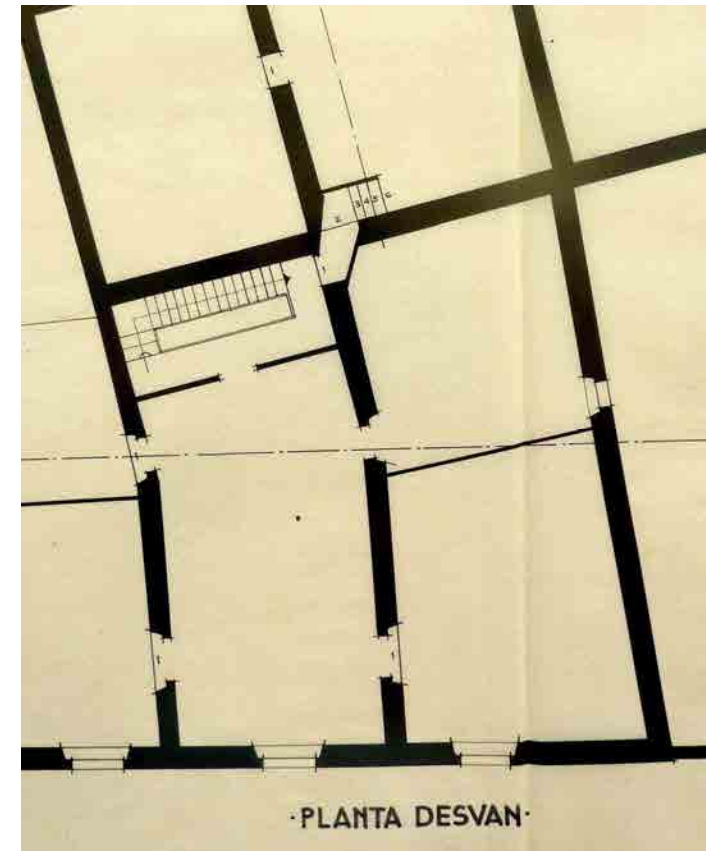
Una primera tramada d'amplada generosa es va separant del mur de forma quasi imperceptible, però quan arriba al piló central torna a redreçar-se per tal d'agafar millor la corba que ve a continuació. Un últim tram de tres graons en forma de ventall encara cap a la porta d'accés a tota la planta.



José Antonio Coderch. Projecte de reforma de masia per a sr. Miquel Pujol.  
Cabrera de Mataró. 1952.

Substitució de l'escala existent per una nova que fa l'arribada a la planta  
primera, on es concentra la intervenció, molt cerimoniosa.

*Arxiu Coderch.*



José Antonio Coderch. Projecte de reforma de masia per a sr. Miquel Pujol.  
Cabrer de Mataró. 1952.

Estat inicial.

Pas a través de dos murs preexistents, que al mateix temps salva un desnivell  
de sis graons i arriba des de l'escala directament a una habitació.

Aquest detall existent segur que va inspirar certs detalls en aquesta reforma, i  
posteriorment en la reforma de casa pairal a Espolla.

*Arxiu Coderch.*



4322

L'escala de doble desembarcament.

L'escala de la casa Tàpies , puja paral·lelament a façana (o millor, transversalment a la línia de penetració de la casa), però com que la crugia no té prou amplada, es converteix en una escala de dos trams, si bé aquest segon tram més curt, de pocs graons, es repeteix cap a les dues direccions.

Aquesta solució projectual permet agafar l'escala independentment del cantó de la casa del que es vingui, però també obliga a permetre una circulació paral·lela a peu pla.

En cas contrari, cal pujar 4 graons per tornar-los a baixar.

L'escala agradava bastant a Coderch, que ja l'havia assajat en el projecte de casa seva a la Plaça Calvó, i en alguna altre casa dels anys 40 (cases Ugalde a Barcelona).

732

Pepe Coderch:

Yo he convivido toda la vida con esa escalera, y por tanto no me sorprende. ¿Subir cinco escalones para luego bajarlos, dependiendo del recorrido? Más bien, subir para seguir subiendo.

La llamábamos la escalera de doble desembarco.

4323

La utilització de l'espai en les escales.

El control de l'espai lliure en secció en les escales, constitueix un altre dels aspectes projectuals recurrents en Coderch.

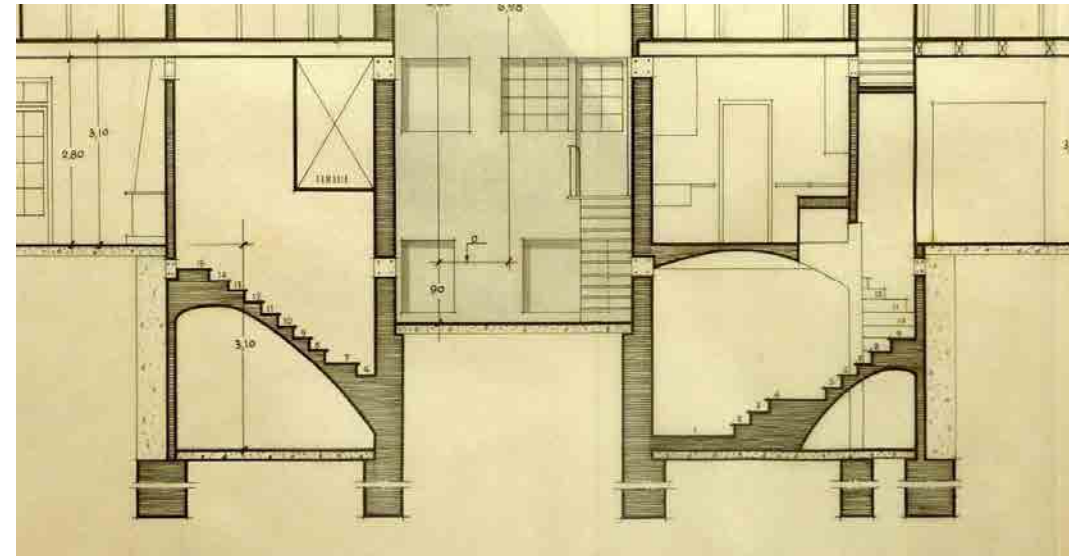
L'arquitecte sempre vol aprofitar aquest espai, a la planta d'arribada de l'escala per col·locar bancades, taules de treball, lleixes, armaris.

De vegades, quan es tracta de projectes de dimensions reduïdes, l'operació té un sentit ple, i és absolutament necessària.

Però ho fa de manera sistemàtica, inclús quan no és tan necessari per tractar-se d'habitatges grans.

La casa a Cadaqués per Gustavo Coderch i els Santos Torroella (1971), que disposa d'un espai molt escàs, justifica plenament aquest tipus de solució. Gustavo Coderch hereta del seu pare el gust per aquesta solució.

En la casa pròpia que va projectar posteriorment a Sant Cugat del Vallès, també l'aplica. Encara que probablement aquí no és necessari, i sí inconvenient per al funcionament de la cuina.



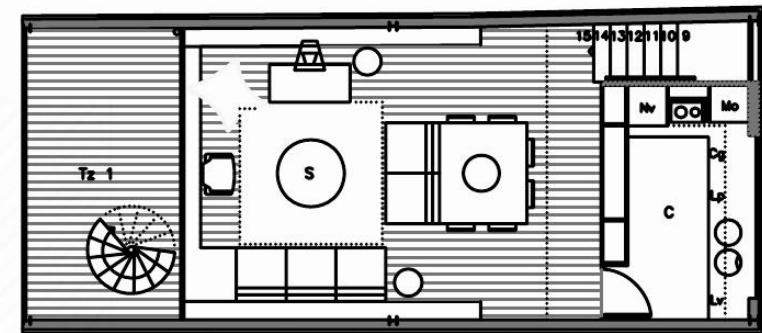
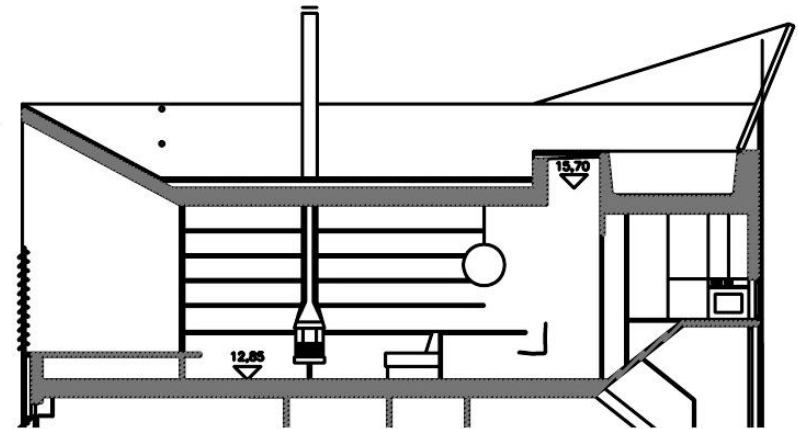
José Antonio Coderch. Conjunt de tres cases per a sr. Luis Cardona, Sitges.  
1948.

Secció per dues escales.

En els dos casos s'aprofita l'espai per sobre del tram d'escala corresponent.

En la de l'esquerra es col·loca un armari, en la de la dreta, un banc de treball.

*Arxiu Coderch.*



PLANTA 4

Gustavo Coderch. Casa pròpia. Sant Cugat del Vallès. 1998.

Planta quarta, amb terrassa, sala d'estar, menjador i cuina.

La cuina és molt petita, especialment donades les dimensions generals de la casa, que té cinc plantes.

Ha d'aprofitar l'espai a sobre d'un tram de l'escala, que queda inclinat, i sobre el qual munta una superfície de treball. Però això obliga a que la nevera es recolzi en aquesta superfície, a 90 cm. sobre el terra de la planta.

*Arxiu Gustavo Coderch.*

L'espai interior.

Coderch projecta els habitatges familiars des de dins cap a fora. Comença pel llit, i a partir d'aquí va construir tot el projecte. És realment així?

En tot cas, sí que és cert que posa molta atenció als espais interiors dels habitatges, fins a construir un paisatge interior, molt concís, un tant espiritual; sense luxe aparent.

Alguns elements de configuració de l'espai venen donats, i no hi ha possibilitat que l'usuari els modifiqui fàcilment: bancs i lleixes d'obra, llars de foc Polo o Capilla, suports per la llenya al costat d'aquelles.

Altres són elements de mobiliari o il·luminació reemplaçables. Coderch insisteix sempre en col·locar una o més llums (Disa) a sobre de la taula del menjador. I en altres llocs.

738

Tàpies entra a mitges en aquesta proposta de l'arquitecte. Tenen objectes, ell i la seva dona, dels que no volen desprendre's. També fan una certa barreja d'estils improvisada: chaise-longue dels Eames amb sillonets de vímet, etcètera. No els importa que els mobles envelleixin. Però sobretot, Tàpies és un col·leccionista d'objectes i materials artístics, que anirà dipositant per cada racó de la casa.

4331

El catàleg d'elements que configura l'espai interior.

La llar de foc, Capilla i Polo.

El sillonet de Correa.

La cadira Superleggera de Ponti.

El llum penjant (Disa), en lames de fusta o de plàstic blanc.

Els llums de sobretaula.

Els llums de peu de Miguel Milà.

La bancada d'obra.

La lleixa d'obra.

Les prestatgeries de fusta (Espolla).

L'espai tan buit com sigui possible.

El mur d'obra vista.

El mur de pedra vista.

El mur arrebossat i pintat.

El paviment de rajola ceràmica.

L'enrajolat amb rajola de València blanca de 15 x 15 cm.

I d'altres.

4332

Les transparències interiors en la zona de servei.

Transparències entre diverses zones de les àrees de servei, principalment.

Coderch desenvolupa extraordinàriament les zones de servei, amb precisió.

Creu que han de funcionar com una màquina perfecta.

Hi ha diverses peces, totes elles separades amb particions de vidre.

No es tracta tant de donar continuïtat espacial al conjunt, sinó de que el personal de servei no pugui quedar fora de control.

En qualsevol moment pot entrar la mestressa i veure què s'està fent.

Coderch no vol entendre com són les relacions habituals amb el personal de servei. Li costarà molt de temps. Només en els projectes d'habitatges de la darrera època considerarà el dormitori de servei com una peça de doble ús, comodí, i amb una relació topològica més oberta amb la resta de l'habitatge.

Els habitants col·loquen habitualment cortinetes (*visillos*) semitransparents o de tela opaca, per preservar una certa intimitat a les zones.

Els clients de la casa Biosca decideixen que volen una entrada directa des de l'accés rodat que porta al garatge.

Aquesta entrada secundària, que Coderch situa en el plànol en la cantonada del carrer, ara dona directament a l'habitació de planxar.

Els habitants diuen que entren pel *planxero*.

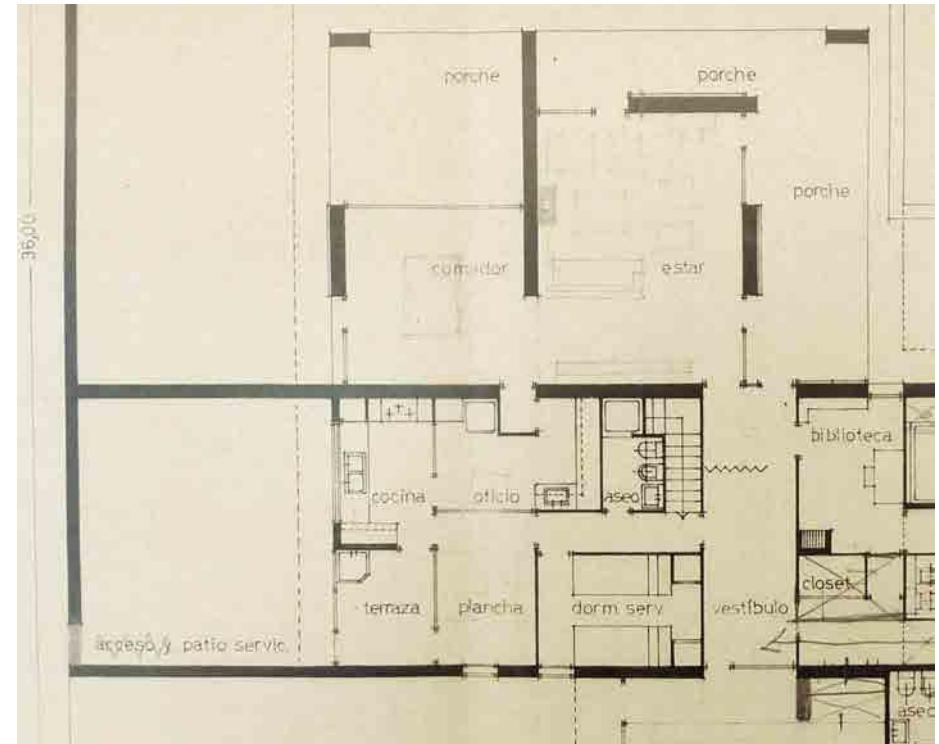
L'entrada secundària es transforma en l'entrada habitual per a tothom.

La primera visió que hom té quan s'entra habitualment a la casa és la de la cuina, darrera d'una separació de vidre.

Però tot l'aspecte de la cuina va ser transformat, sense el beneplàcit de Coderch.

Maria Rosa Badia:

Aquesta cuina no era així. Tenia l'aspecte d'un laboratori. Tot era d'un color grisós mig blanc. Hi havia una taula de *Formica*, amb les potes metàl·liques. Ho vàrem treure tot.



José Antonio Coderch. Casa Biosca a Igualada. 1961.

Zona de servei. Solució no definitiva.

Vegi's l'artefacte entre l'office i el menjador per controlar la privacitat visual, inclús la insinuació d'una doble porta. No solament és un destorb pel trànsit de les persones, la distribució de l'office queda molt afectada.

*Arxiu Coderch.*



José Antonio Coderch. Casa Biosca a Igualada. 1961.

Zona de servei.

Vista que es té immediatament després d'entrar a la casa per la porta no prevista en el projecte, que dóna directament a la zona de planxa, o *planxero*.



## El perill de la repetició de solucions.

Per a Coderch el projecte no és una cerca o una recerca.  
És la cerca de solucions, solucions aplicables.  
La conseqüència és la repetició d'aquestes solucions.

Fragment original (en català!) de les converses d'Enric Sòria amb José Antonio Coderch.

Enric Sòria:

Veient les primeres vivendes al costat de les últimes, jo enyoro una mica la claredat que hi havia en les primeres, en contra de la complexitat formal de les últimes.

(Sòria vol dir que pensa que hi ha massa reculades i solucions globals repetides cap al final de la seva carrera).

José Antonio Coderch:

(A l'inici s'escapoleix)

Això depèn del *terreno*, això depèn del client, del que es vulgui gastar i es pugui gastar. No és el mateix cas un client que té pocs *quartos* que un que en té molts. Amb aquest un es pot permetre el luxe d'experimentar, i pot servir després per l'altre. Vostè diu ho enyoro, jo també ho enyoro; però és que no m'encarreguen cases d'aquestes, i a més m'han criticat, que ho faig tot igual. Jo segueixo *lo* que crec que haig de fer, influït -i no *influenciat*, com diuen els gavatxos- per l'ambient.  
(...)

Això ja ho tenim solucionat, i la gent diu que s'està bé. Està clar: repetim, cony. De què es tracta? De repetir, no?  
(...)

(Sobre la casa Ugalde com a excepció)

Un senyor que va pujar un dia a aquest *terreno*, i va seure a sota un *algarrobo* em sembla que era, i va veure unes vistes que li agradaven una barbaritat, i em va encarregar la casa per salvar això i per *disfrutar* d'això. De manera que és una casa que enlloc de tenir una composició ortogonal o lo que sigui, la seva base és radial, amb *ànguls* que convé respectar... Ara, quina influència tenen els anys (transcorreguts entre diferents projectes) ? Sí, tenen influència. Que jo tenia que haver treballat més per treure alguns desordres gratuïts. Ja posats a fer, i vinga vinga vinga, et passes.

Això mateix, la gent no se n'adonaria, amb una mica més d'ordre i de serietat.

(...)

Sempre m'agradaria tornar-la a fer (la casa Ugalde).

(...)

Lo que crec és que *ni hay que hurtar el bulto, ni hay que -como dicen ellos con los toros- pasarse de hazaña, como un toro demasiado peleado*. És el mateix de l'*overdesign* i l'*underdesign*.

És un encàrrec professional i el fas. Dintre d'això, jo tinc les meves coses, que són degudes al meu caràcter, a l'ambient, a com ha anat la vida, als encàrrecs que m'han fet, a tot això. O que jo crec, equivocadament o no, jo crec que no, perquè he aconseguit amb els anys fer compatible una cosa molt important, que és estar segur de que aquesta cosa s'ha de fer d'aquesta manera, absolutament segur; però al mateix temps estar absolutament segur que em puc equivocar.

(...)

Pepe Coderch:

Es que el planteamiento de Coderch no fue crear un esquema (composición general de la casa), sino una forma de hacer. En este sitio tan especial quiero tener una cama aquí, y dibuja una cama, y aquí quiero tener esto otro, y lo dibuja. Y luego le pone paredes.

(Sobre la casa Rovira, a Canet de Mar. 1951).

Pepe Coderch:

Es que tienes que pensar en otros factores. Factores económicos. Joaquín Rovira no pagaba. Era el jefe máximo de Huarte en Cataluña y no se le podía cobrar. No sé hasta que punto hizo esa casa mi padre, o la preparó Sanz.

Enric Sòria:

Respecte als retranqueigs, per a mi és el primer signe d'envelliment que li vaig detectar. L'entestament que tenia. Era un acudit, una troballa que funcionava bé, i potser si ho hagués pogut aplicar a grans implantacions, n'hauria comprovat els resultats. Però no ho va poder fer, ho va fer a Cotxeres però res més. Dos o tres projectes grans que tenia per l'estudi, a Vitòria, a San Sebastián, eren d'aquesta manera.

Quan aquestes solucions es converteixen en un patró universal, penses: o bé aquest senyor està renunciant a altres solucions, o té una manera de fer que ja no li permet la frescura de la época de la casa Ugalde, i potser es recolza massa en el despatx.

Però en l'ampliació de l'Escola d'Arquitectura, que li va encarregar en Bohigas, aleshores director, aquest li va recalcar: Escolta, això t'ho encarrego a tu, no als teus fills o al teu despatx, t'ho encarrego a tu!

I el projecte que fa Coderch torna a ser una proposta bastant lliure.

Una ampliació singular a l'edifici aquell d'arquitectura internacional molt desagratit.

750

Luis Marsans:

Las repeticiones en el azar, pueden llevar a una cierta maestría en las cosas.

Ramon Gaya:

No me repito, sino que insisto.

Ha hagut força intents per intentar entendre els motius que porten a resoldre un projecte d'arquitectura d'una manera determinada.

És molt difícil posar-se dins de la pell d'algú altre, per molt que es puguin intuir les seves intencions.

Hi ha creadors capritxosos, o que es deixen portar inconscientment per desitjos. Coderch no era d'aquests. Les solucions a les que arribava es poden entendre.

Però en les explicacions s'escapolia. Donava respostes impertinents. No explicava mai els motius reals darrera dels seus projectes.

Encara que saltessin a la vista.

Com a molt, ens aproximarem a alguns signes externs, a la manera de treballar, d'organitzar-se. Coses així que la gent que ho va viure de prop pot explicar.

Entrevista de Simone Corda a Glenn Murcutt, amb motiu de la concessió del Premi Pritzker (2002) en la que parla de les seves dues trobades amb Coderch, que li van deixar un record profund. Murcutt ho ha explicat en diverses ocasions.

Glenn Murcutt:

También me encontré (en mi viaje de 1973) con el gran arquitecto español José Coderch, en Barcelona. Me enseñó algo muy importante. En la época yo estaba extremadamente nervioso cuando tenía que empezar un proyecto, y sigo estándolo. Me parecía que ese nerviosismo era el síntoma de alguna carencia. Coderch, a la edad de 62 años, me dijo: "Cuando empiezo un nuevo proyecto, siempre estoy muy nervioso". En aquel momento me dí cuenta de que el nerviosismo es un ingrediente esencial de cada nuevo proyecto, si no, el trabajo pierde la voluntad de ser incisivo. Me dijo: "También digo a mis estudiantes que en su trabajo han de poner: primero, esfuerzo; luego, amor; y por último, sufrimiento, un principio de la doctrina católica. Y aunque el trabajo no sea una obra maestra, mostrará el cuidado y la dedicación del autor." Siempre he estado un firme defensor del descubrimiento más que de la creatividad. Cualquier trabajo que exista, o que tenga el potencial de existir, está relacionado con el descubrimiento. Nosotros no creamos nada. De hecho, somos descubridores.

Considero la arquitectura como un camino de descubrimiento, y eso me es muy importante. He aprendido más de la observación que del texto escrito.

A l'època (anys 1960, 1970) era molt habitual plantejar qüestionaris i enquestes de tota mena a qui es considerava mestre o autoritat.

En uns d'aquests reculls, titulat 'Método', participen arquitectes, artistes i crítics i teòrics de l'arquitectura i de l'art.

Entre els arquitectes i dissenyadors: Walter Gropius, Antonio Fernández Alba, Alejandro de la Sota, José Antonio Coderch i André Ricard.

Les respostes són, en general, extenses i argumentades. Excepte les de Coderch, que resulten iròniques, en el sentit que mostra una gran desconfiança respecte a que es puguin explicar els processos de creació, o la més senzilla aplicació d'un mètode que porti a resultats qualitativament interessants.

És obvi que les preguntes que li fan no són les que l'interessen.

Preguntes i respostes de Coderch:

*¿Existe metodología en la elaboración de un proyecto? ¿Puede explicarnos la que usted sigue?*

Es posible. La del comisario Maigret.

*¿Considera lícita la propia expresión individual como parte integrante del proyecto?*

No lo sé.

*¿Cómo se expresa usted en sus obras?*

Como puedo, probablemente como aquel que se expresaba en prosa sin saberlo.

*En Arquitectura, ¿existen diferencias radicales entre un concepto del espacio anterior a la máquina y el actual?*

Es muy posible.

*¿Puede metodizarse la enseñanza de proyectos? Díganos cómo, y defina las etapas de esta sistemática.*

Por inseminación artificial, diría yo.

*¿No cree que la actual confusión lingüística en Arquitectura se debe a que estamos en una etapa de consumo industrial?*

Creo más bien que se debe a una falta de tradición viva.

*¿Qué significa para usted utilizar un edificio?*

Lo mismo que para todo el mundo, verlo, vivir o trabajar en él.  
(...)

*¿Cómo concibe usted al arquitecto de la sociedad industrial?*

Hay quien considera al intelectual moderno como el último de los imbéciles, salvo prueba de lo contrario.

*¿Considera seriable el espacio arquitectónico?*

Puede que sí, puede que no, lo más seguro: ¿quién sabe?.

Enric Sòria escriu un pròleg al llibre de les *Conversaciones*.

Allà mostra el seu complet escepticisme respecte a que es puguin arribar a conèixer els processos mentals que porten a la solució, o a l'enfocament d'un projecte.

Me sentía más propenso a vagar por esta zona intrincada y excitante del trabajo de arquitecto como inclinación creativa, donde las ideas o presentimientos se transforman poco a poco en un producto arquitectónico, y asimismo por el camino inverso, donde, a partir de un resultado formal, uno puede interesarse por el por el proceso de trabajo del mismo para llegar a deducir unos valores, una experiencia, unos gustos o una lógica profesional.

Siempre he presentado que todo intento en este sentido conduce inevitablemente al fracaso. Los conocimientos y habilidades de los arquitectos no tienen la misma lógica que otras disciplinas del pensamiento. Nada hay tan inconsistente como los argumentos y el discurso con que explicamos nuestras obras, porque, honestamente, ni nosotros mismos sabemos si tales razonamientos han surgido antes o después de obtener un resultado satisfactorio. Sin embargo reincidimos con insistencia en la misma tentación racionalista, aun conscientes de que en la labor del proyecto ocurre algo aleatorio, caprichoso y, en el más noble de los casos, misterioso.

AAVV. *Glenn Murcutt*. Area, 107, Novembre-Desembre 2009.

Inclou:

Entrevista, per Simone Corda. Parla de la seva visita a Coderch el 1973.

AAVV. *Método*. Madrid, 119 Promoción de la Escuela de Arquitectura, 1968.

SÒRIA, Enric. *Conversaciones con J. A. Coderch de Sentmenat*. Murcia, Coaat/ Librería Yerba/ Cajamurcia, 1997/2.

Les limitacions de Coderch en quant al dibuix com a eina.

Pepe Coderch:

Que yo sepa, mi padre no tuvo ningún tipo de formación de carácter estético. Y dibujaba muy mal. Mi abuela buscó un enchufe para que le aprobasen el Dibujo, si no, no hubiese sido arquitecto jamás.

Josep Maria Ballarín:

Coderch deia: Dibujar bien es una dificultad para un arquitecto, porque el dibujo le queda bonito, pero no piensa en los volúmenes.

A més a més, no crec que fós capaç de tirar una línia recta, perquè la mà li tremolava.

José Antonio Coderch (en les converses amb Enric Sòria):

Y entonces llega el momento en que uno se da cuenta de que aquello ya no le pertenece, que tiene vida propia... es el dibujo, o lo que representa el dibujo...

Mejor dicho: el dibujo en arquitectura no es nada. Hay arquitectos que dibujan muy bien pero no les sirve más que para pasar de matute verdaderas porquerías. Precisamente, en este despacho, el dibujar bien lo tengo limitado.

No sempre és cert.

Hi ha esbossos, no dibuixos acabats, on es veuen idees projectuals en les que el cap que pensa i la mà que dibuixa semblen anar a l'uníson.

Un exemple és un paper fet per concretar parts del conjunt d'habitatges per a Luis Cardona, a Sitges (1948).

El racó de la llar de foc correspon a la saleta del dormitori principal, que està compostat per un conjunt gran d'habitacions: vestíbul, vestidor, dos dormitoris, un dels quals amb cambra de bany sense dutxa, i l'altre amb cambra de bany amb banyera, i saleta privada. Al costat de la llar de foc, encara hi ha una elaboració d'un racó finestra.

Aquest conjunt de croquis mostra una mestratge clar.



José Antonio Coderch. Casa per a sr. Luis Cardona. Sitges, 1948.  
Làmina d'esbossos de detalls.  
*Arxiu Coderch.*



José Antonio Coderch. Casa per a sr. Luis Cardona. Sitges, 1948.  
Làmina d'esbossos de detalls. Fragment amb la llar de foc.  
*Arxiu Coderch.*

La presa de decisions. Deixar un projecte penjat.

Pepe Coderch:

Mi padre decía que se puede hacer buena arquitectura sin mirar revistas.

(Però a l'estudi en tenia moltes).

Un criterio de aceptación o rechazo que tenía mi padre cuando veía un dibujo, era que decía: bien, mal o duda. Si era bien, se seguía, si era mal se tiraba, y si era duda se colgaba en la pared. Como proceso natural, pasas por delante, lo vas mirando, y a los dos o tres días te empieza a gustar cada vez menos o cada vez más.

Y según eso, o lo tiras o lo devuelves a la mesa.

Eso hacíamos.

Victor Rahola:

Años más tarde, trabajando en su despacho, aprendí a ejercitar la crítica sobre el trabajo propio. Reiteración obsesiva y desconfianza en el hallazgo. *Papel de calco, lápiz blando, doble decímetro y goma de borrar*. Horas de trabajo sobre el mismo papel, borrando una y otra vez soluciones, dadas por definitivas, éstos son los croquis que hoy encontramos en las publicaciones de su obra, donde hay mil y una indicaciones. Emociones y estímulos, sin una teoría, sin un método, con la sabiduría del oficio aprendido por la tradición, por el trabajo y la reflexión. Un sentido de la honestidad y una ética sin concesiones. No hay nada superfluo, no hay recreación formalista.

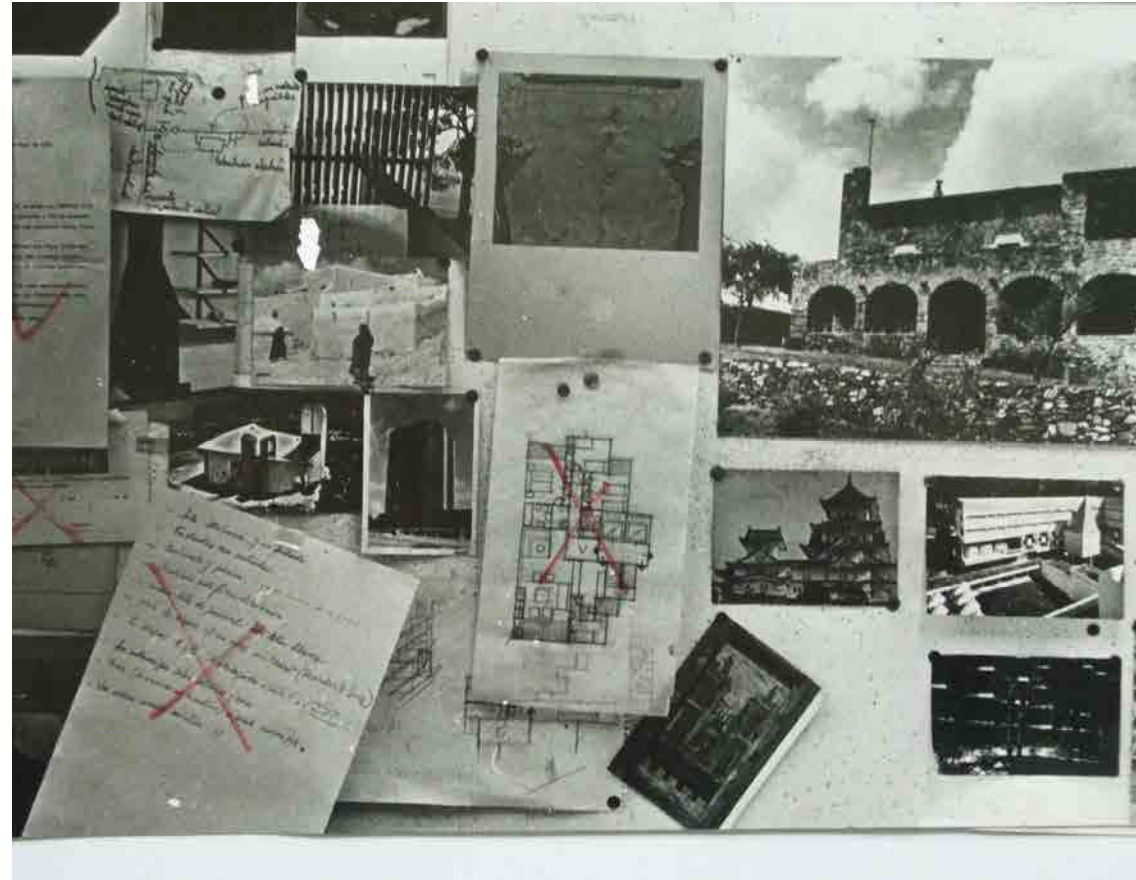
Federico Correa:

Tanto Coderch como Sáenz de Oiza tienen en común este desequilibrio psíquico y serias dificultades de salud. Supongo que es porque la lucha por la creación es siempre tremenda: llegar a una solución que te parece estupenda, al día siguiente ver que no era tan estupenda, otro día ver que es mala, otro día cambiarla y ver que era mejor la anterior... es una lucha tremenda. (...)

La persona que está psicológicamente mal, con dificultades, rechaza esta lucha, tiene miedo porque es una forma de sufrimiento, tiene miedo a la lucha de la creación.

CORREA, Federico. *Arquitecto, crítico y profesor*. Pamplona, T6 ediciones/ ETSA Navarra, 2002. Col. Lecciones/ documentos de arquitectura 7.  
RAHOLA, Victor. *Coderch*. Hora Zutz [Barcelona], 3, Des 1992, p 20-23.





Estudi Coderch de Sentmenat.  
Fotografia d'un panell on enganxar imatges i dibuixos.  
*Arxiu Coderch.*

Josep Maria Ballarín:

La gent que treballava amb ell s'hi trobava bé. Els tractava de *usted* a tots.

Al Sanz el tenia des de que va entrar de *botones*, com qui diu. I el tractava de vostè. El Jordi Viola va estar treballant-hi, tota la carrera. I li va dir: Señor Coderch, ¿le sabe mal que sea separatista?

L'estudi va anar passant per fases diferents, però no resulta massa fàcil establir les fronteres entre unes i altres, inclús per gent que va ser-hi, doncs no van ser-hi durant tota la vida del taller.

Només Jesús Sanz va estar quasi sempre, des de l'inici, quan Coderch encara no s'havia establert independentment, fins al dia abans de la mort de l'arquitecte.

766

Abans d'instal·lar-se als baixos de la casa de la Plaça Calvó, sembla ser que Coderch, quan va tornar de Madrid, tenia un despatx a la Gran Via de Barcelona.

L'any 1946 es fa al trasllat. Coderch va amb el seu aparellador (o ajudant) Jesús Sanz. Manuel Valls també es porta el seu aparellador, Agustí Salvatella.

Els fills de Coderch coincideixen a dir que els dos arquitectes no van treballar quasi mai junts.

Hi ha un delineant que dibuixa la gran majoria dels plànols de l'època de Sitges, el senyor Bosch.

També aviat comencen a anar per l'estudi Federico Correa i Alfonso Milà. Segons Sanz, més que treballar allà, anaven a prendre el té amb en Coderch.

Hi ha una fase (a partir de 1951) en la que apareix un arquitecte italià, Marcelo Leonori, que no pot firmar projectes a Espanya, però té feina. Durant un breu període de temps, els dos arquitectes i els dos aparelladors marxen a treballar al despatx de Leonori, al carrer Londres.

Coderch i Sanz tornen de seguida a la Plaça Calvó, però Valls s'hi queda per un període bastant més llarg.

Amb l'increment de fama de Coderch (a partir de 1960) comencen a passar pel despatx bastants estudiants, alguns dels quals han esdevingut arquitectes coneguts després: Emilio Giménez (valencià), Pep Bonet, Òscar Tusquets, Josep Benedito, Pep Llinàs.

En la dècada dels 70, Manuel Valls decideix marxar definitivament. Gustavo Coderch acaba els estudis d'arquitecte i comença a treballar amb el pare. Pepe, aparellador i després també arquitecte, també hi treballa.

Coderch vol que els fills i Jesús Sanz figurin com associats.

Hi ha una llista de persones menys conegudes, en aquesta època que hi treballen. La participació de Coderch en l'estudi comença a ser menor (passa temporades a Espolla i la seva salut és fràgil), encara que segueixen arribant encàrrecs. Però la figura de Coderch és irremplaçable. Els fills no volen continuar associats amb Sanz, i quan Coderch mor, el despatx aviat s'acaba.



Quatre firmes.  
*Arxiu Coderch.*

Gustavo Coderch:

El equipo con Manuel Valls Vergés fue siempre circunstancial.

Mi padre siempre se refería a la casa Garriga-Nogués (1947) como la primera que él diseñó de forma separada.

La presencia de Valls en el estudio duró hasta 1972, cuando los respectivos hijos acabaron/ acabamos la carrera.

Mi padre tuvo el estudio de la Plaza Calvó hasta un año antes de su muerte (1984), en que tuvo que vender casa y estudio por problemas económicos.

Pepe Coderch:

Mi padre siempre explicó que al inicio los proyectos los hacía Manuel Valls, y él le ayudaba; y a partir de un día pasó exactamente lo contrario. Y después ya se separaron, aunque seguían compartiendo el despacho.

Xavier Perxas:

Allí estaban, en dos mesas, Valls y su aparejador. Seguían haciendo los mismos chalets de la época de Sitges. Resultaba muy extraño. A su alrededor se movía todo el mundo. Supongo que para ellos también debería ser violento. Se saludaban, se hablaban muy poco entre ellos, y no había interés mutuo por sus proyectos respectivos.

Jesús Sanz:

L'aparellador d'en Valls era en Agustí Salvatella.

Des d'alguns professors i/o crítics (especialment del Departament de Composició Arquitectònica de la UPC) hi ha hagut intents d'amplificar el talent de Valls.

Però si Valls no hagués estat company d'en Coderch, molt probablement la seva feina com a arquitecte, sense deixar de ser correcta i de vegades interessant (casa Dionisi, etc) hauria passat desapercebuda.

Igual que va fer Bohigas enllaçant de manera intencionada les figures de Sostres i Coderch, els intents d'incrementar el paper de Valls en la producció del despatx també són absurds i tendenciosos.

Es pot veure, per exemple, l'article citat a baix, en el que s'insisteix en considerar a Coderch i Valls, sempre de manera conjunta, com a coautors de la casa Garriga i Nogués, la casa Ugalde, els apartaments de Torre Valentina, Barceloneta, Catasús i Compositor Bach...

Res més lluny de la realitat.

Una certa part de culpa rau en el fet que el propi Coderch havia insistit en que figuressin els dos arquitectes com a equip en unes quantes publicacions.

En l'Arxiu Administratiu de Barcelona (i per tant, per només per treballs fets a la ciutat), hi ha uns 45 expedients presentats pels arquitectes, entre els anys 1945 a 1965.

Cadascú dels dos arquitectes presenta els seus treballs separatament.

Només en un cas presenten un projecte signat conjuntament pels dos arquitectes. Es tracta d'un bloc d'habitatges al carrer Juan Sebastian Bach, 13.

(No és el bloc conegut de Coderch, situat a Juan Sebastian Bach, 7).

I en realitat no es tracta d'un projecte conjunt fet pels dos arquitectes, sinó de donar cobertura legal a l'arquitecte italià Marcelo Leonori, sense capacitat de firma.

De fet, i pel mateix motiu, Manuel Valls signa també els projectes de blocs situats a Juan Sebastian Bach, 9 i 11.

En aquest sentit, l'assignació d'autoria que fa Albert Aballanet en l'estudi 'Residència urbana a Barcelona 1945-1970', només a partir de quin arquitecte presenta el projecte a l'Ajuntament, resulta un tant confusa.

PANCORBO, Maria; TWOSE, Pablo. *Al lado del mar. Viviendas en Salou de Manuel Valls Vergés*. DC [Barcelona], 9-10, Oct 2003, p 176. Revista del Dept de Composició Arquitectònica.

ABALLANET, Albert; CASTIÑEIRA, Isabel; MONTEYS, Xavier; PARICIO, Antonio. *Residència urbana a Barcelona. 1945-1970. L'àrea de La Bonanova (Sarrià- Sant Gervasi)*. Sant Cugat del Vallès, Upc/ Etsav, 2000. Textos i documents d'arquitectura, 9.



Manuel Valls i Maricusa Trias (d'esquena) a l'estudi. Data desconeguda.  
*Arxiu família Coderch.*

Per contra al que dèiem sobre Manuel Valls, tothom oblida -o infravalora- el paper central i decisiu de Jesús Sanz en la concreció dels projectes coderchians.  
(Era l'aparellador ...).

Pepe Coderch:

No solo estaba en las obras. No era solo el aparejador.

Jordi Viola:

La persona clau del seu estudi, durant tot el temps d'existència, va ser el seu aparellador, en Jesús Sanz. Per ell passava tot. Entre ells dos hi havia una compenetració i un treball en equip admirable ! Per sota del sr. Sanz hi havien els estudiants d'arquitectura que anaven passant per allà.

(...)

La casa Gili, per citar-ne un cas, exemplifica la confiança que es tenien el sr. Coderch i el seu aparellador. Ell només anava a la obra si li deia el sr. Sanz. I en la casa Gili no hi va anar mai. La primera visita d'obra que va fer el sr. Coderch va ser el dia de l'inauguració.

En altres casos havia fet visites a la obra d'incògnit. Els diumenges a la tarda, anava i li donava una propina al vigilant perquè li deixés visitar-la, dient-li que era un arquitecte de fora, que li havien parlat molt bé d'aquella obra. I el vigilant ignorava que era l'arquitecte.

(...)

Jo crec que el sr. Sanz, tant professionalment com humanament, el sr. Coderch se'l va fer a la seva mida. I el sr. Sanz va ser intel·ligent i mal·leable per ser aquesta persona. I li agradava aquest paper, estava encantat de la vida. Era un escut que protegia al sr. Coderch de tota mena de contingències. Però de vegades, quan el sr. Sanz, segons el seu propi judici, veia que a un client ja no el podia calmar més, li deia al sr.

Coderch:

-Tendríamos que parar un poco aquel otro proyecto, y así haríamos ahora los planos para el Ayuntamiento, licencias, Ud. ya sabe.

I en Coderch li contestava:

-Bien, bien. Ya me avisará el día que quiera que venga.

(...)

El sr. Coderch quan començava un projecte, dibuixava en un paper sulfuritzat o vegetal, rebregat, que guardava a la butxaca de l'americana. Uns dibuixos plens de llapis mal esborrat, tot negre de grafit escampat. No crec que cap d'aquests croquis es guardi. Arribava al despatx i li deia al sr. Sanz:

-Sanz, ya lo tengo.

I li fotia el croquis a sobre de la taula. La única persona capaç d'interpretar aquells croquis era en Sanz. I Sanz ho passava a l'escala 1:50. Jo mirava allò i pensava: quants d'anys deus portar interpretant aquests croquis!

(...)

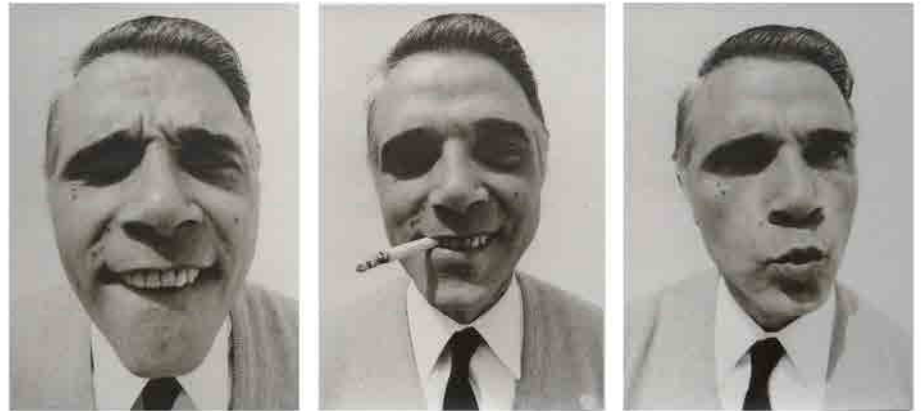
Però més endavant, quan es va morir el sr. Coderch, els seus fills no es van portar bé amb ell. I això li va causar un disgust molt gran.

(...)

Darrerament, s'han fet llibres sobre en Coderch, i parlant amb els autors, els he preguntat si havien anat a parlar amb en Sanz. Davant de la resposta negativa, penso que com tenen l'atreviment de fer un llibre sobre en Coderch, i pretendre saber coses sobre ell, sense parlar amb en Sanz. A lo millor, estan molt ben escrits, però no m'interessen en absolut.

Pepe Coderch:

Jesús Sanz terminó mal con mi padre. Se pelearon antes de que mi padre muriera. En parte, la pelea estuvo propiciada por Gustavo y por mí, que pedimos que no nos dejase como herencia a Sanz. Esa, que no era una herencia natural, que no nos la dejase. Y mi padre se lo tomó como un asunto que debía resolver, pero lo hizo peleándose.



Fotografies humorístiques de Jesús Sanz fetes per Coderch.  
Fetes per provar les possibilitats d'un objectiu ull de peix. Sanz també va fer  
unes quantes fotografies semblants a Coderch. Data desconeguda.  
*Arxiu Coderch.*

Jesús Sanz parla dels inicis de la feina amb Coderch, i altres temes:

Jo vaig començar amb en Coderch als dinou anys. A casa érem gent molt humil. L'últim any de batxillerat vaig treballar mentre estudiava. A la Sidol, a Hostafrancs treballava de sis del matí fins a les dues del migdia. I encara anava a una classe abans de dinar. A la fàbrica cobrava 350 pessetes al mes, fent treballs d'estadística i comptabilitat, i ajudant al caixer. Quan vaig dir que marxava, el *jefe* em va oferir un sou de 3500 pessetes. Li vaig dir que m'havia estat robant tot aquell any.

(...)

Vaig estar treballant trenta-nou anys amb ell. Quan va acabar la guerra jo tenia dotze anys i quan vaig fer el batxillerat ja el vaig conèixer. El meu pare era conserge de Sindicats, a la Via Laietana cantonada Argenteria, i nosaltres vivíem allà. A mi m'agradava dibuixar, i un aparellador que estava allà (es deia Morales Garcia -Robi), a qui vaig conèixer, em va una prova molt senzilla. I després vaig conèixer a en Coderch, que estava allà. Al cap de poc temps, l'aparellador que ell tenia se'n va anar a Veneçuela, el vaig substituir i me'n vaig anar amb ell al seu despatx. I de quan en quan baixàvem a Sindicats, perquè ell va estar-hi bastant temps. Els arquitectes no treballaven fixes allà. N'hi havia tres: en Chinchilla, en Coderch i l'Escolà.

A en Coderch, cap dels projectes que li van encarregar no li van fer fer l'obra. Només quan tenien un projecte que presentava problemes, li feien portar la direcció. Em fa l'efecte que no entenien gaire els seus projectes: unes vivendes de planta circular, altres que semblaven un tren. Però tot era a base de voltes, que no tenien cap secret. I a més, sempre posava èmfasi en que la gent, fossin pobres o no, havien de viure amb dignitat.

(...)

Jo volia ser arquitecte i no vaig poder ser-ho per culpa de Coderch. Ell ho explica al llibre de converses amb en Sòria. A més, un dia m'ho va confessar: 'Es que me daba miedo que usted se hiciese arquitecto y se fuese'.

Però jo no hagués marxat.

Malgrat tot, vaig començar arquitectura cap al 1948 o 1949.

Però havies de tenir diners per ser arquitecte. I havies de fer dos anys d'Exactes (Matemàtiques). Vaig aprovar molt bé Geometria i Descriptiva, on el professor era el Padre Botella, que venia vestit de capellà. Et feia veure molt bé l'espai, que és el que Coderch també deia que era molt important.

Com vaig veure que no podria acabar, vaig estudiar per Aparellador, per lliure, sense anar ni un dia a classe a l'Escola. Em presentava als exàmens, érem uns quants que ho fèiem així. I em vaig treure el títol.

Més endavant es podia passar d'Aparelladors a Arquitectura i et convalidaven assignatures. Jo volia fer-ho, però Coderch aleshores m'inundava de treball a posta.

Tot i no tenir el títol, he fet obres sol. I Coderch no em deia res més que 'vale'.

(...)

Pel despatx anaven passant estudiants d'arquitectura. Només havia un delineant i una secretària.

El delineant era el sr. Bosch, una excelentíssima persona, i capaç de dibuixar 13 ratlles amb el tiralínies en l'espai d'1 mm. Em va ensenyar i jo vaig arribar a posar-ne 11. Després va marxar al Foment.

En Coderch posava nerviosa a la gent. Tenia uns *prontos* tremendos. A les obres feia unes bronques fenomenals, però als cinc minuts demanava perdó davant de tothom a qui li hagués tocat rebre.

(...)

Quan jo vaig arribar, amb en Valls ja no treballaven junts, cadascú feia lo seu. L'únic que van fer junts va ser el concurs de la Casa Sindical a Madrid, i el del Banc Transatlàntic.

Degut al resultat del concurs de la Casa Sindical es va empenyar molt, no per no haver guanyat, sinó perquè els van donar unes condicions d'edificabilitat; i els guanyadors (Cabrerero i Aburto) se les van saltar.

I l'altre concurs, el del Banc Transatlàntic, ho van fer també amb en Correa i en Milà, al seu despatx de la Plaça Sant Jaume. Allà Coderch podia arribar un dia i dir: 'Esto es una mierda'. Això ho tenia. I calia tornar a començar.



I van guanyar el concurs. I els va cridar l'Euwens, que era el director del Banc. En Coderch es pensava que anaven a parlar del programa, i el director els parlava de la façana. I Coderch li va dir: 'Oiga, quien ha de hacer la fachada soy yo; y si no, adiós muy buenas'. I va marxar. Un banquer ha de fer de banquer i no d'arquitecte.

(...)

En Coderch pensava i treballava al llit. Al despatx venia sobre la una de la tarda.

I jo també em vaig acabar acostumant a dur-me la feina al llit.

Quan llegia per evadir-se, li agradaven molt les novel·les del comissari Maigret. Deia que el trobava molt humà. Jo preferia llegir novel·les de Zane Grey, que era un gran descriptor de paisatges.

(...)

Pel que fa a la manera de treballar d'en Coderch, recordo que no era d'aquells que estigués absent i seguís la feina trucant al despatx. Agafava un tamboret i seia al costat teu, a la taula, i vinga: 'Traígame ese croquis que hicimos la semana pasada'. I treballant així, per força n'has d'aprendre. (...)

Quan es començava un projecte, de manera inconscient sempre tornes a allò que has fet abans. Per això, em va sobtar molt una cosa que deia en Valls: 'És que nosaltres els arquitectes sempre tenim un problema molt gros, que és el moment de començar, quan estàs amb el paper en blanc'. Jo contestava que jo no estava mai davant del paper en blanc, perquè quan sorgeix un encàrrec comences a donar voltes, i quan creus que ja tens alguna cosa és quan agafes el paper. És just a l'inrevés.

També deia que, quan estava a l'obra, segons què li costava veure allò que havia dibuixat als plànols. Això era fumut.

(...)

El que jo vaig intentar és que no anés massa a les obres. Era un home que no estava mai segur, ni content, aleshores la marxa de l'obra és complicava. Però jo ja el coneixia de molts anys i sabia per on volia anar. Clar, si apareixia un problema molt gros, llavors sí. Passava igual amb els projectes. Quan arribava la data límit jo el feia parar, encara que ell continuava donant-li voltes per si es podia millorar.

(...)

En Catasús va trobar que la casa que li havia fet en Coderch era massa simple. No estava gaire content. Però va aparèixer un cineasta mexicà que li va llogar un mes la casa per 300.000 pessetes, quan la construcció li havia costat 450.000. Aleshores va començar a apreciar-la.

La casa dels Gili era una mica més cara, unes 750.000 pessetes.

La construcció és molt senzilla. Els murs de càrrega estan constituïts per dues fulles de totxanes de 10 cm de gruix cadascuna, separades per 1 cm de càmera d'aire; tenint molta cura perquè no entrés material que permetés pas d'aigua.

Aleshores l'aire queda estancat. Si la càmera és més ample, l'aire es mou i funciona pitjor.

Això va ser un invent d'en Coderch.

(...)

El senyor Ugalde era el *jefe* de la constructora Ingar. Jo vaig anar un parell de cops a veure la casa en construcció, perquè hi havia uns planxers de formigó molt importants.

Aquests, després, també van fer una nau garatge per a Catasús, a sota del cementiri de Montjuïc, amb unes voltes que tenien només 6 cm de gruix. El primer dia que va canviar el temps allò es va moure una mica i van trucar espantats al despatx. Se'ls va haver de dir que no passaria res.

També van fer-ne naus a Vic, a Girona i a la Zona Franca.

Aquesta era d'obra vista i estava molt bé. Catasús tenia tota la distribució de benzina i petroli.

(...)

Al carrer Juan Sebastián Bach hi ha diversos blocs d'habitatges.

El del número 7, el va fer en Coderch per en Catasús, i es el conegut. Però hi ha tres més, principalment obra d'en Marcelo Leonori, que era un arquitecte italià que no podia firmar projectes. Entre Coderch i Valls van firmar-los, i també van intervenir en qüestions concretes. Leonori s'havia casat amb una dona de molts diners, que era la propietària dels terrenys.

En aquell moment vàrem anar tots a treballar a l'estudi d'en Leonori: en Coderch i en Valls i els aparelladors. L'estudi estava al carrer Paris cantonada Muntaner.

Però un parell d'anys després, en Coderch i jo vàrem marxar d'allà. Leonori ens posava una mica nerviosos, era molt exigent amb els altres però gens amb sí mateix.

En canvi, en Valls s'hi va quedar. Temps després va tornar al despatx d'en Coderch, però de seguida va marxar amb el seu fill.

Al despatx jo cobrava per obra feta, no anava a sou. Amb en Coderch havíem arribat a un pacte. Als honoraris d'arquitecte i aparellador els descomptàvem les despeses del despatx, i finalment teníem un percentatge cadascú.

Però al final, quan el seu fill Pepe controlava el despatx, vaig perdre molts diners, els dos últims anys vaig estar allà pràcticament sense cobrar res.

I un dia abans de la mort d'en Coderch, em van fer fora. Crec que en Pepe va convèncer al seu pare perquè ho fes. Deia que jo era una herència que ell no volia acceptar.

Quan en Coderch va morir, jo tenia 57 anys, i aquell final per a mi va ser un cop molt dur.

Pepe Coderch:

La participación de Gustavo y mía en el despacho ha sido muy diferente.

Es difícil explicar. Primero, entre la entrada mía y la de mi hermano en el despacho hay una distancia de 5 o 6 años.

Segundo, mi hermano jamás participó en el estudio de mi padre, por lo tanto, no ha tenido nada que ver con la forma de funcionar en el estudio. Mi hermano es el autor del proyecto del estudio post incendio. Nos gastamos una fortuna, se rehizo el despacho, y a los 6 meses, mi padre se lo vendió. Con lo cual nos quedamos sin despacho. El estudio de Balmes Travesera era de Gustavo y Javier Perxas, asociados. Hasta que se pelearon.

(...)

Entonces, respecto al estudio de la Plaza Calvo no fue un inicio conjunto. Cuando llegué yo, empecé haciendo cosas como vaciar papeleras, cortar papeles, sacar punta a los lápices, limpiar las escuadras con alcohol, luego me enseñaron a borrar para que el papel vegetal durase mucho... en fin, cosas de este tipo. En cambio, mi hermano entró con el título de arquitecto y con el lápiz de proyectar. Y entró para coger un cliente y quedárselo él. Los demás ahí no interveníamos. Yo recuerdo intervenciones pesadísimas, por la situación incómoda en la que te encuentras, cuando mi hermano se fue a las Milicias Universitarias. Entonces me dejaba todas las obras a mí, que no conocía los proyectos, ni al constructor. Y espabila, haz lo que puedas.

Yo estuve muchos años de aprendiz. Y me hice el imprescindible. Cuando bajaba mi padre, y preguntaba por cualquier proyecto, tenían que recurrir a mí. Para cualquier cuestión tecnológica tenían que recurrir a mí. Sanz las había ido abandonando. Sanz se enorgullecía diciendo que el cogía una maceta, que le pegaba al hormigón y por el ruido sabía si era bueno o malo. Que las probetas eran unas tonterías. Yo cogí el relevo de todos los aspectos tecnológicos. Sanz se encargaba de eso en la época en la que no se sabía lo que era una probeta. A Sanz le preguntaban si se harían probetas, y él decía: No hace falta.

A mí con el paso de los años me fueron dando más responsabilidad. Cuando Coderch decide poner el despacho a nombre de los cuatro, eso no lo acepta ni mi madre, ni los hijos, ni Sanz. Es una tozudería de Coderch contra la voluntad de todos. Mi hermano no tuvo nunca participación económica en el despacho, y yo los últimos cinco años. Antes estuve a sueldo. En el despacho había dos turnos, con estudiantes de arquitectura de mañana y de tarde, uno de 8 a 2 de la tarde, y otro de 4 a 10 de la noche. Yo hacía los dos turnos, y organizaba el trabajo de todo el mundo.

Jesús Sanz:

A en Gustavo li agradava treballar del tot sol. Però quan veia una cosa molt complicada aleshores demanava ajuda al seu pare. En la casa de Cadaqués ho va fer, perquè el projecte era molt difícil.

Era una persona molt reservada i tímida. Va tenir ocasió d'anar a treballar amb en Vico Magistretti, perquè en Coderch pare li va proposar, però no va voler de cap manera. Jo li deia que valia la pena d'anar a veure com treballaven altres despatxos.

Més endavant, després de morir el pare i quan jo ja no hi era al despatx, em van explicar que havia perdut clients per la seva inseguretad, i perquè feia esperar molt, i els clients es cansen.

(...)

Quan va morir el pare, els fills podien haver continuat amb el despatx, doncs hi havia molta clientela, però en Pepe per acció i en Gustavo per omissió van engegar el despatx a fer punyetes.



Pepe Coderch al despatx de Plaça Calvó. Data desconeguda.  
*Arxiu Coderch.*

Si no s'ha tingut la oportunitat de conèixer a José Antonio Coderch y de Sentmenat, l'experiència que deu ser més semblant deu ser la de parlar amb el seu fill Pepe Coderch.

Persona atenta i infinitament pacient amb l'interlocutor despistat, i desitjosa de donar facilitats de tota mena pel que fa referència al coneixement de la persona i l'obra del seu pare.

Però al mateix temps, hom té la inevitable sensació d'estar davant d'un caràcter fort, tempestuós, com el del pare.

En aquest sentit, he d'agrair profundament totes les portes que va obrir; que van ser moltes. I no totes les vaig poder o saber aprofitar.

Pepe Coderch:

Conmigo tienes que tener muchísimo cuidado, porque yo soy excesivamente hablador.

(Però després, van haver moments de reflexió).

A mí todo el mundo me decía: Tu será arquitecto, como tu papá. Y yo pensaba: Ni hablar. Empecé cuatro carreras. Estudié Químicas, luego Ingeniería, luego Aparejador y al final Arquitectura. Tuve que abandonar, en 1987, mi tesis doctoral sobre 'Química del hormigón', sobre productos fluidificantes. Me parece imposible tener vocación de algo. Cualquier carrera que puedas estudiar, está bien. Todas son una maravilla.

Les converses amb Pepe Coderch van tocar temes molt diversos, i he preferit que els fragments vagin a parar als apartats rellevants.

Queden aquí alguns temes més generals sobre la figura del seu pare.

Pepe Coderch:

A mi padre le gustaba hacer solitarios. Realmente hacía muchos. Respecto a la respuesta en la que decía que le gustaría vivir en Figueres, es porque su bisabuelo había sido farmacéutico allí. De hecho, toda la familia estaba enamorada de Figueres. Cuando dice que querría ser mitad ciruelo, mitad ciprés; esa frase incluso para mí es enigmática. Nunca he sabido que quería decir, pero sé que era su padre quien se la decía a él; y él la refleja.

El yaco, que también menciona, es un loro que había aprendido a engañar a mi madre haciéndole creer que mi padre saludaba. Lo traje Paco Olano de regalo desde Comillas. Estábamos sentados todos en el vestíbulo de casa, unas 10 o 12 personas, y en medio puso una caja con agujeros. Se levantó la tapa y salió el loro. Se aseó con parsimonia mirando las caras de todos y al final se subió a mi hombro y se quedó. Así pasó a ser mío.

Respecto a los tres primeros Evangelios, lo que ocurría es que a mi padre el Evangelio de San Juan no le gustaba nada. Tachaba a San Juan de pedante, porque se titulaba a sí mismo de discípulo predilecto, y además solo salía en su propio Evangelio, en los demás no lo mencionaban siquiera.

También detestaba a los partidarios del cabrito, o cabrón, emisario.

(Aquesta era una idea que li voltava freqüentment. Surt, per exemple, en els primers esborranys del text 'No son genios...')

La historia es la de un pueblo castellano que tenía por tradición contarle, una vez al año, todos los pecados de cada una de las personas del pueblo a una cabra, y después matarla, para así considerarse liberados de sus pecados.

También habla del cabo José Castillo. Éste fue, simplemente, portero de la finca de la calle Melilla; y durante la Guerra Civil había estado a las órdenes de mi padre y había demostrado valor especial en acciones militares en el frente.

Totes aquestes respostes al qüestionari són simplement anecdòtiques, però sovint Coderch amaga el sentit de l'anècdota, encara que deixa traslluir la seva moralitat.

Mi padre era un *tuneador* profesional tanto de coches como de relojes.

Tuvo un Citroen GSA - X3. [Como els Smithson].

No había tenido ningún coche sin *tunear*. Coges un coche de la época, miras el catálogo, y no se parece en nada al coche de mi padre, le ha cambiado veintisiete cosas. Sobre todo, de la parte exterior.

Con los relojes, les sacaba la esfera, la pintaba y se la volvía a poner. Pero no lo hacía él, lo hacía hacer. Iba al mecánico y daba instrucciones.

Tenía un mecánico de coches y un relojero de su confianza. Éste era el joyero Valls.

El inicio de la amistad con Leopoldo Milà proviene, en primer lugar, de la afición desmesurada de mi padre a las motos - afición que he heredado-, y por otro lado, todos los Milà eran vecinos, en Esplugues, de Roberto Trías Milà, que era familia nuestra. Era el padre de Maricusa, delineante y secretaria del despacho durante años.

De todos estos Milà, por un lado estaba el diseñador (Miguel), con quien había algún contacto; por otro lado estaba Alfonso, socio de Federico Correa; y luego estaba Leopoldo, que dibujaba motos. Y a mi padre las motos le enloquecían.

Jordi Viola:

Vaig tenir molta relació amb ell. Potser quatre o cinc anys abans d'entrar a treballar a l'estudi, als 26 anys, ja el visitava amb una relativa freqüència.

Quan em vaig casar, va ser el meu padrí de bodes.

Em vaig estar fins a acabar la carrera d'arquitecte. Recordo les obres més que les dates: Vaig començar a treballar quan s'estava acabant la casa Luque, i vaig marxar quan s'estava fent el projecte a Sant Sebastián.

I després de marxar del despatx, vaig continuar visitant-lo. La seva dona era la introductora, sabia conduir el trànsit entorn del seu marit:

-Me dice que le venga a ver mañana a las cuatro, y que vaya directamente al laboratorio de fotografía.

Ell es tancava moltes hores revelant, fent proves i proves. Jo marxava a les nou de la nit, i ell encara s'hi quedava.

També va passar temporades molt aficionat a la òpera. Quan els fills ja eren grans i havien marxat de casa, s'havia habilitat una habitació com a petit auditori. Seiem allà i em deia:

-Coneix aquesta òpera de Monteverdi, Viola? Doncs ara la coneixerà.

(...)

Jo era estudiant d'arquitectura, però al mateix temps, aparellador.

Vàrem tenir anys i anys de discussió pel meu sou. Em deia:

-Viola, jo als estudiants els pago això. Però vostè és aparellador, i en sap més que els estudiants, i ha de cobrar més. Digu'm les seves pretensions.

Jo veia que els estudiants allà cobraven més del que jo havia cobrat mai, i em sentia molt ben pagat, i així li deia. Però passaven tres o quatre mesos, i em cridava al seu despatx:

-S'ha pensat allò del sou? Vostè ha de cobrar més.

Dos anys després, encara em va tornar a cridar i em va dir:

-Mirí Viola, jo pateixo per vostè i no vull patir més. Digu'm que vol cobrar perquè no li preguntaré més.

Jo li vaig dir, un cop més, que estava encantat amb el sou. I no ho va preguntar més.

(...)

El sr. Coderch feia sobre tot cases, per tant tenia molts clients particulars. No sempre els rebia al despatx, sinó enmig de les taules on estàvem tots. I n'hi havia senyores veritablement pesades, insistents; mentre el marit no obria la boca.

(...)

En canvi, en la casa Gili, la senyora era una dona amb una energia i vitalitat terribles, una gran cabellera blanca. Anava en un 600, arribava al despatx i dialogava amb en Sanz sobre qualsevol detall inimaginable. Va arribar el dia en que van donar la casa per acabada i van fer una festa d'inauguració. Al matí, la senyora era al despatx parlant amb el sr. Sanz. Li deia:

-Vostè creu que el sr. Coderch ho trobarà tot bé?

Es sentia codirectora de la obra. I en Sanz la tranquil·litzava, dient-li que al sr. Coderch tot li semblaria bé.

I efectivament, l'endemà matí al despatx, el sr. Coderch li va dir al sr. Sanz:

-Lo de ayer noche lo vi todo muy bien. Solo hay un par de detalles que le quiero comentar, para no repetirlos en la próxima obra.

I tot això amb extrema cordialitat. I així es va acabar.

(...)

El sr. Coderch tenia fama de franquista, de dretes. I jo, des del moment en que ens vàrem conèixer, li vaig dir que era catalanista separatista, cap a l'any 1962 o 1963. I sempre em deia que si tots els catalanistes fossin com jo, ell també s'ho considerava. Però en general, creia que els catalanistes no hi tocaven gaire.

Ell sempre parlava en castellà, però amb mi sempre em parlava en català. M'ho respectava molt.

(...)

Jo sempre havia estat molt exigent amb la delineació dels plànols. I m'havia creat una espècie de codi de dibuix, que sempre aplicava. I quan vaig arribar a l'estudi d'en Coderch vaig veure uns plànols dibuixats per allà que no m'agradaven gaire. I li vaig dir que em deixés dibuixar els plànols com jo creia que estava bé. I em va contestar:

-A mí los planos no me interesan. A mí lo que me interesa es la obra, y el dibujo tanto me da. Pero si a usted le gusta, hágalos como crea.

Però després, quan ho va veure, li va semblar bé. Al cap d'un temps, un dia va dir: dibuixarem tots els plànols com ho fa el sr. Viola. Creia que si veia una planta ben dibuixada, veia abans els defectes que podia haver. Ho feia per corregir.

(...)

Hi ha un Coderch fet de certes pinzellades que s'han amplificat molt, i que han creat un personatge distorsionat, que no es correspon ben bé amb el Coderch real.

La lliçó més gran per a mi, ha sigut veure la seva posició davant de la vida, de la feina; la seva integritat més absoluta. No es va deixar comprar mai per ningú.

Jo sempre em vaig sentir un privilegiat d'haver conegut a en Coderch.



Gustavo Coderch, Jordi Viola i Jesús Sanz al despatx. Data desconeguda.  
*Arxiu família Coderch.*



Xavier Perxas va començar a treballar a l'estudi d'en Coderch amb bastant posterioritat a la realització de la casa Tàpies, i l'estudi havia canviant substancialment.

Xavier Perxas:

Coderch consideraba que su lugar de trabajo era un taller. Pero recuerdo que en aquellos años, según ley, los talleres tenían una calificación fiscal que era incompatible con lo que se hacía allí. No se pudo llamar Taller de Arquitectura, y eso le ocasionaba incomodidad, porque para él esa era su filosofía de trabajo: un lugar donde investigaba. En la época había empezado a tener encargos de un cierto tamaño, pero pocos. Que se podían controlar bien.

Y un proyecto se podía hacer con muy poca documentación, para el presupuesto se podía poner que la obra se haría por administración y ya estaba. Los contratistas eran personas de fiar, y el proyecto se acababa en realidad al final de la obra. Hoy en día todo eso sería imposible.

Aquello era un taller. Y él estaba interesado en que los que estuviéramos allí fuéramos estudiantes. Éramos los mejor pagados de Barcelona.

En el despacho trabajaba una sobrina suya como secretaria, Marícuta. Que le decía lo que pensaba: José Antonio, estás dilapidando el dinero con estos estudiantillos. Pero él decía que de las ganas de aprender de los estudiantes se fiaba. Y era consciente.

(...)

Un proyecto cualquiera. Coderch lo tenía todo en la cabeza. Se empezaba usando un proyecto anterior del despacho, que para él estaba bien o le convencía. Tu ya sabías que aquello no funcionaría tal cual, duraría tres o cuatro días. Te dejaba en el tablero una propuesta que ya veías que al día siguiente la habría cambiado. Al intentar encajar aquello, poco a poco iba cambiando hasta llegar a algo que ya no tenía nada que ver con lo inicial.

Esto ocurría sobre todo con los chalets.

Recuerdo el proyecto de viviendas del Gran Kursaal, en San Sebastián. Un día bajó con un papelito arrugado que había hecho por la noche, en la cama. Y allí estaba la idea. Luego allí aplicaba tipologías heredadas de trabajos anteriores.

En el despacho él no tenía mesa. Los proyectos vivían en mesas diferentes, y él se sentaba un rato en cada mesa.

Lo hacía con alguien de su confianza, un estudiante; y tu trabajabas con él. Con su pulso tembloroso iba haciendo croquis, que había que guardar. Pobre del que perdiera alguno de los papelitos que había hecho en algún momento. Había que tener un archivo de aquello, porque en cualquier momento te podía decir: Aquel papel que usted y yo hicimos, con aquella solución del detalle... Tenía una memoria prodigiosa. Y si no salía, todo el despacho se ponía a buscarlo.

(...)

La manera de trabajar era muy diferente a la actual. Si pusiéramos el símil de un cuadro, estarían los que pintábamos los fondos y poníamos el marco y no pasábamos de ahí. Por encima estaba Sanz, que era la mano derecha de Coderch. Era aparejador solo de nombre. Llevaba todo el control de la obra, y allí tomaba decisiones de proyecto, cuando había que resolver algo. Era su alter ego.

Cuando llegaron los hijos, evidentemente tenían un *status* especial. Gustavo siempre procuró tener sus obras propias y por su voluntad quería tener un territorio propio. Pepe empezó a llevar el despacho, y tenía toda la confianza de su padre.

De los estudiantes que pasaron por allí, algunos habían dejado buen recuerdo: Pep Llinás, José Benedito, Cristina Azcona, Jordi Viola, Víctor Rahola, Rosa María Vila.

Pero también había estudiantes que le ponían nervioso, por lo que fuese. Coderch no soportaba a los que le parecían arrogantes, o poco educados, o patanes. Acababan volviéndose invisibles.

(...)

Nunca se hacían perspectivas, a menos que las pidiera específicamente el cliente. Entonces venía un señor perspectivista, que hacía unos dibujos finales enormes a carboncillo. Pero no se guardaban, porque para Coderch no tenían ningún interés.

Maquetas sí que se hacían, y en eso se gastaba mucho dinero.

Tampoco habían perspectivas de trabajo, o muy pocas.

Coderch debía tener una visión espacial magnífica, pero tenía un problema con el dibujo. La imaginación le hacía obviar la necesidad de dibujar.

A veces, venía con propuestas raras. En el proyecto de Cocheras, para las fachadas, nos hizo dibujar los alzados con sombras hacia ambos lados. Y aquello quedaba rarísimo.

Hacía dibujos de encuentros concretos, de detalles. No recuerdo que nunca nos pidiera una sola perspectiva.

De cara a los clientes, una perspectiva les puede llegar a informar demasiado. Cuando el cliente se fía de tí, es mucho mejor. De todas maneras, allí nunca se hicieron porque podía haber cambios notables en la obra, y el aspecto final ser diferente.

L'estudi. L'ambient interior. Paral·lel de vida i art.

L'aspecte interior de l'estudi de Coderch té alguna cosa de sorprenent.

Coderch és un arquitecte que presta especial atenció a l'ambient interior de les seves cases, tant en els acabats superficials dels paraments com en la utilització d'elements de mobiliari dissenyats per ell mateix, o amb la construcció d'elements que ajuden a configurar l'espai.

I això utilitzant un conjunt limitat d'objectes i altres elements, de manera que un interior coderchià és fàcilment reconeixible, per la seva simplicitat i absència d'elements luxosos a la vista.

En canvi, no sotmet l'estudi a aquest tipus d'operació. Aquí tot sembla més caòtic, aleatori, participatiu. No es busca el buit sinó el ple.

No hi ha cap sala o cambra de caràcter formal.

Des del moment que es travessa la porta d'entrada, tot té aquest aspecte.

En aquest sentit, podria pensar-se que tant dóna com estiguin dipositades les fotografies als murs, que es tracta d'una col·locació del tot casual.

Però cap a 1981 l'estudi pateix un petit incendi. Apart de la pèrdua de moltíssima documentació -segons Pepe Coderch-, caldrà repintar l'espai.

Aleshores, abans de buidar-ho, es fa una col·lecció sistemàtica de fotografies de tots els paraments verticals per a recordar com està col·locada cada fotografia, cada dibuix, cada element; i poder tornar-ho a restituir.

Pepe Coderch, sobre les fotografies de l'interior de l'estudi:

Estas fotos son una colección de todo lo que estaba clavado en las paredes del despacho.

Se hicieron porque el estudio se tenía que pintar, y para reponerlo todo en su sitio.

El estudio se incendió hacia 1981, y muchísimo material se dañó. Yo fui como siempre a abrir el despacho a las ocho de la mañana, abrí una rendija y salió humo. Los bomberos mojaron material sin ningún reparo.

Si es miren les fotografies penjades als murs amb atenció, la col·locació ja no sembla tan aleatòria. Hi ha sèries d'imatges d'un mateix projecte, com si es produïssin petites transformacions. Hi ha agrupacions de contactes o ampliacions de mides semblants. Hi ha buits i plens, zones blanques i zones fosques.

Moltes imatges són de projectes de l'arquitecte, però no totes. Aleshores comencen a aparèixer imatges abstractes, analogies orgàniques, suggeriments de formes.

L'aspecte no està molt lluny de l'exposició que els Smithson, Henderson, Paolozzi i Jenkins van muntar a l'ICA de Lòndres, l'any 1952, amb el títol de *Parallel of Life and Art*.

No hi ha constància que Coderch la veiés en directe, però és fàcil que veiés fotografies. Crec que Coderch mostrava admiració pel que feien els Smithson.

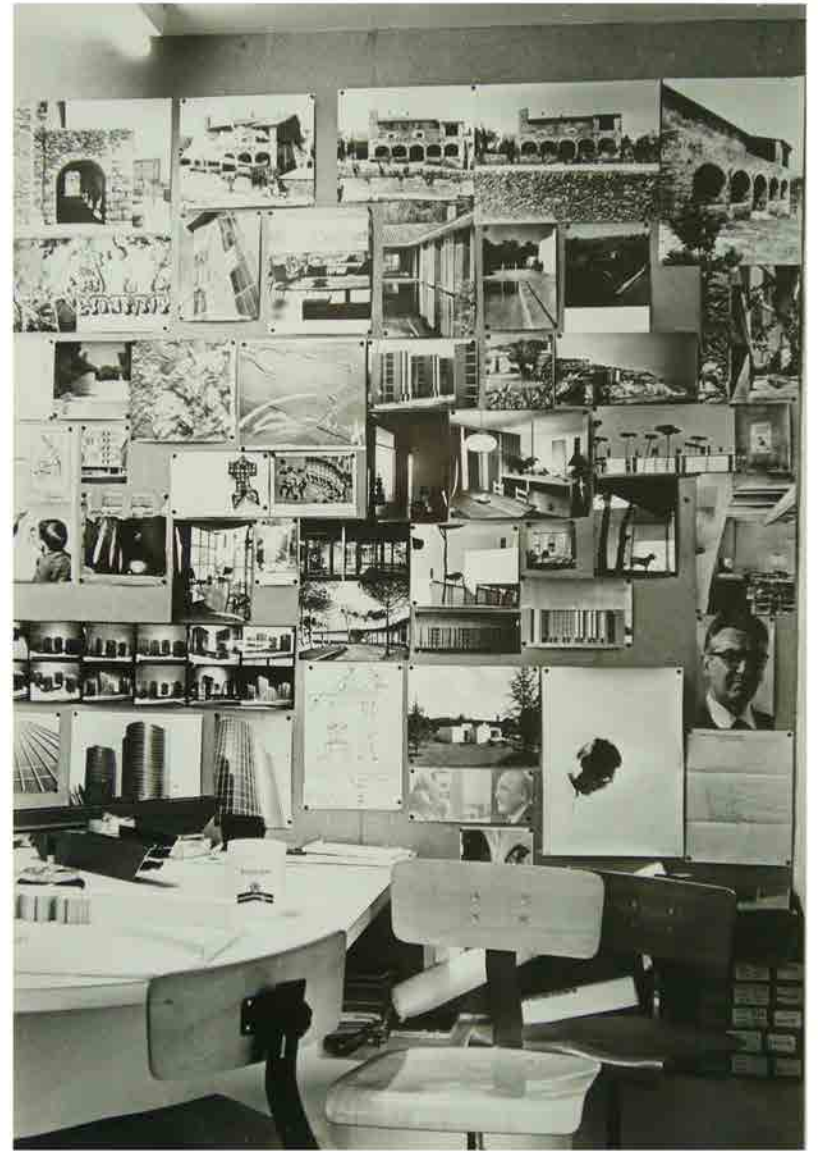
Aquests escriuen:

In this exhibition an encyclopaedic range of material from past and present is brought together through the medium of the camera which is used as recorder, reporter, and scientific investigator.

(...)

The editors of this exhibition have selected more than a hundred images of significance for them. These have been ranged in categories suggested by the materials, which underline a common visual denominator independent of the field from which the image is taken. There is no single simple aim in this procedure. No watertight scientific or philosophical system is demonstrated. In short it forms a poetic-lyrical order where images create a series of cross-relationships.

GD:NIP #12: Parallel of Life and Art. By Emmet Byrne.  
<http://blogs.walkerart.org/design/author/emmet/page/6>



Estudi de José Antonio Coderch. Plaça Calvó, Barcelona. Data no definida.  
*Arxiu Coderch.*



Estudi de José Antonio Coderch. Plaça Calvó, Barcelona. Data no definida.  
*Arxiu Coderch.*



Estudi de José Antonio Coderch. Plaça Calvó, Barcelona. Data no definida.  
*Arxiu Coderch.*



Alison i Peter Smithson amb Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi i Roland Jenkins. Exposició 'Parallel of life and art', ICA, Londres, 1953.  
Fotografia: Nigel Henderson.

Aquesta aproximació a la casa Tàpies conclou amb cinc reflexions:

. L'acostament que podria haver-se donat entre arts plàstiques i arquitectura, en ocasió del projecte de la casa, no van succeir. En termes generals, aquest acostament resulta difícil.

Hi ha, però, invasió mútua de territoris: l'arquitectura esdevé objecte d'experimentació formal, l'art aborda l'espai arquitectònic. Però els processos i estratègies de producció són essencialment diferents. Per Coderch, eren territoris separats.

. Utilitat actual de l'obra de Coderch, i de les solucions que anava trobant i donant per vàlides. Utilitat també de la seva figura i del que representa com una postura ètica irreprotxable en l'exercici de la professió.

Els valors que Coderch defensa (esforç, serietat, humilitat, silenci) haurien de ser els bàsics de tota actuació professional, però el trastocament de valors que ha succeït en les societats capitalistes, fa que els veiem com quelcom obsolet.

. La casa Tàpies com un objecte situat en el moment del trànsit del modernisme al postmodernisme. Una manera de veure el món que es manifesta en qüestions que poden semblar banals, però que crec que no ho són, com el pas del blanc i negre al color en la fotografia, o de l'abstracció al pop en les arts plàstiques, o de l'aproximació seriosa a l'art a l'aproximació irònica, que de tan estesa com està en el context de la producció cultural, simplement hem deixat de percebre-la.

. Utilitat actual de la casa Tàpies com a model arquitectònic. És relativament poca, i excepcional. Però el tipus d'habitatge familiar en context urbà, més o menys entre mitgeres, no ha de deixar de donar bones sorpreses. I no ha cessat en ser un camp d'investigació, que permet arribar a un pacte bastant afinat entre un grau de llibertat individual de l'habitant, i el pacte social que representa l'ordenança o la planificació que defineix aquesta manera de fer ciutat. És, definitivament, una de les aproximacions més encertades a l'arquitectura de l'habitatge, malgrat que ens sembla cosa del passat, i malgrat que la planificació urbanística i la manera d'operar del capitalisme contemporani, sempre interessat en actuacions el més grans possible, han arraconat.

En definitiva, si el model que la casa Tàpies representa no està més estès actualment, no és per un motiu intrínsec, sinó per les circumstàncies inhòspites que crea la societat contemporània capitalista.

. Evolució al llarg del temps de cases com la dels Tàpies, que han estat pensades per a una persona o família específiques, i que incorporen solucions de disseny peculiars en raó d'aquella especificitat. Les persones, les famílies tenen un cicle vital; les cases tenen un altre. Semblaria que el cicle vital de les cases és molt més llarg que el de les persones que les habiten, però de vegades no és així.



## Art i arquitectura, camins separats.

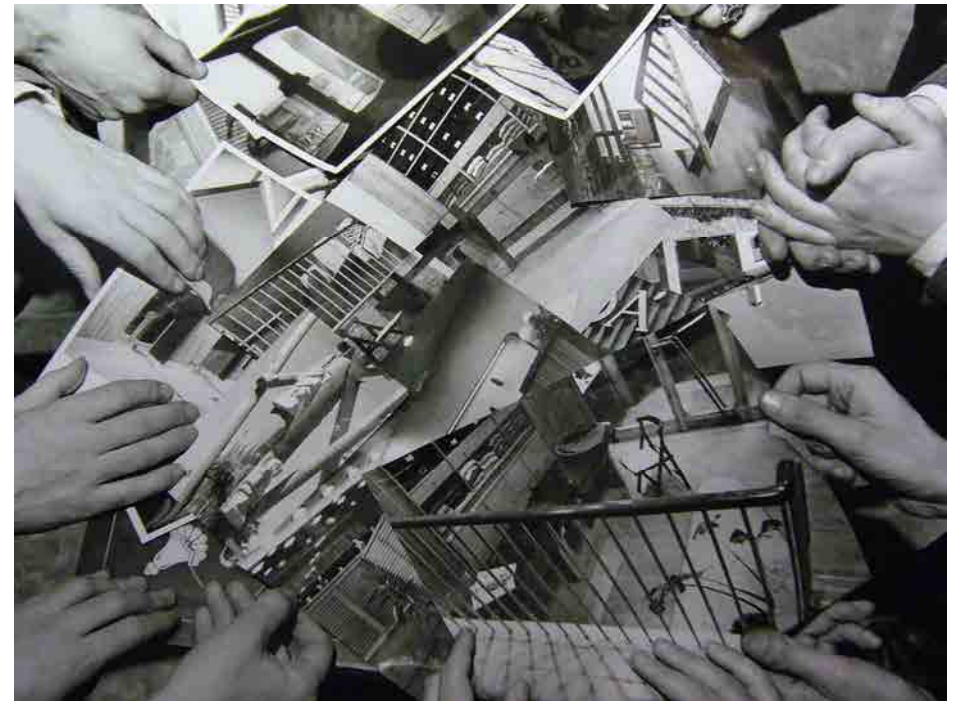
Estic pensant en que algunes de les aproximacions a l'arquitectura des d'altres pràctiques artístiques o culturals han donat uns resultats molt interessants.

Estic pensant en Donald Judd, a Marfa; o en Erwin Heerich, a la illa d'Hombroich, per citar simplement dos exemples.

Cal pensar que, en aquests casos, l'artista es troba en un pla diferent; doncs necessita de la col·laboració d'algun tècnic, arquitecte o enginyer, que s'encarregui de la solució als problemes tècnics. Mentre tant, l'arquitecte actual té una certa aura d'autosuficient, que el permetria abordar amb solvència des de temes formals a qüestions estructurals o legals. La realitat mostra que no és així.

Es nota, en aquells casos que citava, una frescor d'idees que sovint ha desaparegut de la taula de l'arquitecte, potser en el moment en que s'abandona la feina artesanal, per dedicar-se a feines que no són les centrals en el procés de projectació i construcció, en el que la mà ja no és la de l'artesà.

812



Grup R. Barcelona. Aprox. 1950. Fotografia: Francesc Català-Roca.  
Les mans sobre la realitat.  
*Arxiu AHCOAC.*



La mà de Tàpies. 85 anys. Fotografia: Pedro Madueño.  
La mà de l'artista, afectada d'artrosi.  
*La Vanguardia. 2008.*

## La improvisació i el projecte.

Un dels aspectes que allunya cada cop més a l'arquitectura de la resta d'arts plàstiques és la forma que ha anat agafant el projecte arquitectònic, amb l'exigència que incorpori una quantitat de documentació desmesurada, absurda i inútil.

El resultat de tants requeriments és la total impossibilitat d'improvisació durant el procés constructiu. Tot ha d'estar previst i fixat, fins a l'últim cargol. Absurd. I els arquitectes no han cregut que calgués lluitar contra aquesta imposició des de la burocràcia de les administracions.

Xavier Perxas, parlant sobre el procés de treball de l'arquitecte Coderch:

A mí me emocionaba ver su proceso creativo. Como de algo en blanco salía una cosa, no ya que resolvía un problema concreto, sino que además tenía una cierta magia.

Luego se iba desarrollando y perfeccionando, día a día. Y al final se lo teníamos que quitar de las manos, si no él no hubiera acabado nunca. En la época, una modificación era pasar gilette a cuarenta contravegetales, y no nos lo podíamos permitir.

Después, si iba a la obra, se podía encontrar con algún detalle que le parecía mal. Y ponía el grito en el cielo.

Pero hubiera sido incapaz de cerrar un proyecto, para que dentro de tres meses lo empezaran a construir. Y no saber que hubiera pasado después.

En canvi, l'artista plàstic se sent lliure d'anar evolucionant la seva obra a mida que avança.

Tàpies no mostrava habitualment els seus processos de treball.

Quan ho ha fet, en alguna ocasió, es poden veure alguns desajustaments que, d'altre banda, resulten inevitables en qualsevol creació formal o artística.

Hi ha un documental que recull el procés de creació d'una obra, titulada "El gran nus".

Tàpies té un esbós previ, d'una grandària abastable per la mà que dibuixa. El gest hi és present i és possible.

En canvi, quan trasllada el croquis a la obra definitiva, que està composta per dos panells de 220 x 220 aproximadament, allà el gest ja no és possible. Simplement la mà ja no arriba a totes les parts del rectangle amb la força, l'energia necessàries. L'obra en Tàpies es fa preferentment sobre un pla horitzontal. Decisió necessària per treballar amb la matèria, però que no deixa de tenir les seves limitacions.

LABARTHE, André S. (direcció). *Tàpies*. Paris, 1985.

L'obra d'art contemporània és útil -a un nivell- per a la reflexió momentània, sobre el temps, el lloc, la cultura en el qual vivim. Vol provocar un cert debat cultural. Pot esdevenir referència, o imatge de referència especialment. Després vindrà l'oblit o la història. Quan la idea s'esvaeix, deixa de ser culturalment útil o s'oblida, queda la matèria: les despulles materials. Les despulles són molt diferents, depenent de l'art del que parlem. Una partitura d'Erik Satie pot haver estat creada amb la mateixa intensitat que una villa de Le Corbusier, que una escenografia de Picasso. Quina és la despulla? L'arquitectura va omplint el món de cadàvers desmesurats.

José Antonio Coderch:

Una pintura, un libro, sólo afectan a unas cuantas personas que los guardan en su casa. Mientras, las obras de los arquitectos duran toda la vida y millares de personas las tienen bajo los ojos...

L'arquitectura, com a activitat sobre el món, és perniciososa. Hi ha un gran desajust quan la situem en el mateix pla que altres activitats artístiques. Encara que en l'actualitat, inicis del segle XXI es parla d'arquitectura sostenible en l'àmbit de l'ecologia com a coartada, l'arquitectura és, intrínsecament insostenible. L'arquitectura més sostenible és la que no es construeix, sinó està clar que és del tot necessària. Em ve al cap un projecte dels arquitectes francesos Lacaton i Vassal, d'un habitatge unifamiliar a Cap Ferret (Burdeus), a la costa atlàntica (1998). El projecte està pensat per tal que la casa no toqui el terreny més que per uns punts (pilars de fusta), i els arbres pre existents travessen cuidadosament la casa. Està també una mica aixecat, per així deixar el terreny en l'estat en que els arquitectes el varen trobar abans de fer l'intervenció. En les condicions econòmiques en les que es mou la societat occidental, costa d'imaginar què hauria de passar perquè la casa desaparegués.

I si desapareix serà substituïda per una altre en la que totes aquestes precaucions no seran tingudes en compte. De fet, no hi ha una tradició que faci que les cases dels voltants utilitzin els mateixos recursos projectuals que aquesta. Aquesta és la única.

Es pot pensar en termes d'una aproximació poètica que contribueix a justificar, de manera dolça, la proposta arquitectònica, però no sé si gairebé res més.

El senyor Z (alter ego de l'escriptor Enzensberger):

Al día siguiente, alguien quiso saber si podía ser que hubiera un exceso de arte. "Sin duda", respondió Z. "Sobre todo en la construcción".

"¿Y qué hay de los poetas?", preguntó otro. "¿También hay demasiados?"  
"Como no soy sospechoso de pertenecer a ese gremio", fue la respuesta de Z., "puedo expresarme sobre ello *sine ira et studio*. Desde luego, hay muchos que no tienen oído para la prosodia, la cadencia y la métrica; además, como es sabido, el número de poetas excede al de sus lectores. Sin embargo, al contrario de lo que ocurre en las artes plásticas, la poesía es barata, apenas estropea el paisaje urbano y en términos generales, si exceptuamos su poco ecológico consumo de papel, es inofensiva. Por lo tanto, todos aquellos de entre ustedes que sientan el impulso de escribir versos son muy libres de hacerlo".

SEMPRONIO. *Arquitectura al minuto*. Tele/Exprés [Barcelona], 18 de juny de 1976.

ENZENSBERGER, H. M. *Reflexiones del señor Z. o migajas que dejaba caer, recogidas por sus oyentes*. Barcelona, 2015.

Utilitat actual de l'arquitectura i de la figura de Coderch.

No cal oblidar que hi ha un cert fariseisme en l'arquitectura coderchiana, en el sentit que, en una bona part de la seva producció, utilitzava recursos formals més o menys derivats de l'arquitectura popular, però no estava fent arquitectura popular.

El programa de les seves cases era d'habitatges (primeres o segones residències) per a classes benestants. Clients a qui en general no desagradaven les propostes senzilles, concises i serenes de l'arquitecte, i que també van veure els avantatges de passar desapercebuts, sense caure en manifestacions d'ostentació luxosa.

El recurs formal a l'arquitectura popular ha fructificat.

No és la tradició, però ho sembla.

La imatge neta i clara dels volums primaris on el color blanc és el dominant, han bastat per generar moltes exemples posteriors a l'arquitecte, que segueixen aquesta línia formal.

Això no és ben bé el que Coderch pretenia quan abordava projectes d'habitatges familiars.

Més aviat es cenyia a l'aplicació de solucions trobades anteriorment per ell mateix, i a un cert ús dels materials locals.

Però segurament a ningú se li escapa, i menys a l'arquitecte, que tot i que les cases Catasús (Sitges, 1956) i Ballvé (Camprodon, 1957) són essencialment iguals; la imatge de la primera és enormement més seductora que la de la segona.

Per això no estaria gaire d'acord amb Oriol Bohigas quan parla sobre la transcendència de l'arquitectura coderchiana.

Oriol Bohigas:

Coderch ha marcado de alguna manera a una parte de la tradición arquitectónica catalana. No porque ahora la gente siga inspirándose en las cosas locales, que no lo creo, sino porque la formulación estilística, el repertorio lingüístico de Coderch, y el repertorio metodológico, que me parece todavía más importante, es esta relación de como tratar el problema de la función y el problema del uso de la casa, de la arquitectura.

Es un tema que ha seguido en una determinada línea -no en todas- de la arquitectura catalana, y por lo tanto no se trata solo de un caso especial de origen, sino también un caso especial de descendencia y de derivación.

Coderch, com era habitual en ell, es mostrava humil, i no volia entrar en temes formals, que li resultaven pantanosos.

Entrevista de Simone Corda a l'arquitecte Glenn Murcutt. Parla aquest:

Cuando me entrevisté con José Coderch en Barcelona en 1973, pensé que su trabajo era precisamente estupendo, es una persona a quien admiro, en aquella ocasión se lo dije y me contestó: "No he hecho nada, y si he hecho algo ha sido añadir una capa muy delgada a lo que estaba hecho cientos de años antes que yo". Pensé en lo increíble que era, él estaba simplemente añadiendo capas, y así mi trabajo también tiene que ver con la superposición de capas, una construida sobre otra, una sobre otra, una sobre otra.

BOHIGAS, Oriol; SÁENZ DE OIZA, F. J. *Conversación sobre la obra de J. A. Coderch y la arquitectura española*. Dins del cicle de conferències *Homenatge a J. A. Coderch de Sentmenat*. Barcelona, COAC, 8 d'Abril de 1988.

AAVV. *Glenn Murcutt*. Area, 107, Novembre-Desembre 2009.

521

La tradició, el plagí i la còpia.

No tota l'arquitectura de Coderch té aparença d'hereva de la tradició. L'arquitectura urbana no domèstica té un aspecte ben diferent, especialment quan s'allunya del maó, o més sovint, de la plaqueta ceràmica.

Així, i per posar un exemple: poden els edificis Trade donar lloc a alguna mena de tradició?

És possible anar més lluny d'una còpia desafortunada?

L'edifici d'oficines Nervión, als carrers Princesa, Argenteria i Via Laietana, és un còpia dels Edificis Trade de poc interès arquitectònic. L'edifici violenta la idea original dels blocs de Coderch per encaixar un edifici únic en un solar urbà amb uns requisits d'alineacions i volumetria regulades, que l'haurien de fer de tot punt inviable.

Com se li va ocórrer a l'arquitecte una solució d'aquesta mena en un entorn de tanta responsabilitat urbana? Via Laietana, Plaça de l'Àngel. Fins i tot, el veí edifici de Sindicats, on Coderch havia treballat de jove, resulta millor en el context, com a peça urbana.

L'arquitecte del Nervión, ho va fer per admiració envers Coderch?

Parlàvem abans de tanta reglamentació dels projectes arquitectònics, però al final no hi ha cap mena de capacitat de judici estètic. Algú hauria de poder estar en situació de dir: Esto no se ha de hacer.

José Antonio Coderch escriu:

Antiguamente el arquitecto tenía firmes puntos de apoyo. Existían muchas cosas que eran aceptadas por la mayoría como buenas o, en todo caso, como inevitables, y la organización de la sociedad (...) evolucionaba lentamente. Existía, por otra parte, más dedicación, menos orgullo, y una tradición viva en la que apoyarse.

Es va construir l'any 1981, quan Coderch encara era viu, però no hi ha certesa de que coneguéssim l'edifici.

Podria haver dit: Un altre cas de pèrdua de la tradició viva, en favor de l'egolatria d'un arquitecte.

Però aquí el problema estaria en que el propi Coderch era la font inspiradora, l'original que crea una còpia dolenta.

A més, un altre problema d'avaluació estètica el crea el pas del temps. A l'actualitat (2015), trenta cinc anys després, l'edifici rep una certa apreciació com a objecte estètic estrafolari. A Internet, es poden trobar imatges de diversos fotògrafs, que han fixat la seva atenció en l'edifici com a raresa.

Edifici Nervión. 1981. Via Laietana, 20. Arquitecte: Francisco Herrero Moro. [edetresde.es/es/barcelona/](http://edetresde.es/es/barcelona/) (entre d'altres pàgines web)



Edifici Nervión. 1981. Via Laietana, 20.  
Arquitecte: Francisco Herrero Moro.  
Vista des del carrer Princesa.

El personatge Coderch va ser fonamental en la influència que ha acabat tenint l'arquitecte.

Quan arribava Coderch a qualsevol lloc, sempre venia precedit de la seva fama, referida a qualsevol aspecte de la seva personalitat.

Inclús, en les darreres exposicions o homenatges que se li han fet, després de mort, és impossible obviar aquest aspecte.

No es tracta tant del conjunt de valors ètics, morals, deontològics dels que Coderch feia gala, com de la seva manera d'expressar-se al respecte.

Afegia elements misteriosos o inexplicats, anècdotes, lemes, sentències que repetia sovint. I tot això el caracteritzava, i ho segueix fent, gràcies als testimonis que han quedat.

No era una posí, era la seva manera real de ser, pel que sembla.

Algun referent, com el del comissari Maigret, li escauria perfectament:

Y supongo que todos hemos sentido alguna vez ese malestar que nos invade al ver una imagen de nosotros mismos que no es del todo exacta.

(...)

Creo que me importaría un comino que me pintaran con unos rasgos completamente diferentes de los míos, e incluso, si se quiere, que rocen la calumnia.

Pero vuelvo a la comparación con la fotografía. El objetivo de la cámara no permite una inexactitud absoluta. La imagen es diferente, y al mismo tiempo, no lo es. A menudo, cuando nos muestran una fotografía en la que aparecemos nosotros mismos, somos incapaces de señalar el detalle concreto que nos choca, incapaces de decir lo que "no" somos, lo que no reconocemos como propio.

Josep Maria Ballarin, extret del vídeo *Projecte entorn J. A. Coderch de Sentmenat*.

Era un *cristiano viejo*, era un home d'ofici, no és va posar mai galons, no va llepar mai ningú, tenia un geni del fotím, però una tendresa que superava al geni (...) i a més per a mi, era una mica entranhable, però això és a part.

(...)

Era un *hombre hecho y derecho*, que va nèixer amb unes idees i les va conservar. Es deia Coderch y de Sentmenat, família monàrquica de tota la vida, sobre tot la mare.

Pepe Coderch:

Mi padre no sabía bailar. Después de una verbena de san Juan, volvió renegando y despotricando porque todos los hombres deberíamos saber bailar: era habitual en él.

La coberta del número monogràfic de la revista *Nueva Forma*, dedicat a ell, dedica de manera molt encertada i rotunda tot l'espai al seu rostre. Coderch mostra una expressió d'admonició severa, podriem pensar que sobre l'arquitectura, però, més enllà, sobre la necessitat d'un comportament recta en la persona humana.

Té, al mateix temps, un punt de tristor, de qui no li agrada allò que veu al seu voltant, d'un món que no és el que ell hauria volgut.

La cara i l'expressió ocupen tot l'espai i desborden els seus límits, sense deixar possibilitat a l'espectador d'escapar-se, d'atendre descuidadament a la portada de la revista com qui no s'hi fixa gaire.

Tot això aquí és impossible.

Pepe Coderch:

La foto de la portada del número monogràfic que le dedicó la revista *Nueva Forma* creo que está hecha por Elvi (Elvira Coderch). Elvi era la mejor fotógrafa de mi padre.

A mí no me parece que esté enfadado. Es un estado suyo bastante normal, nada alterado.



Max Picard:

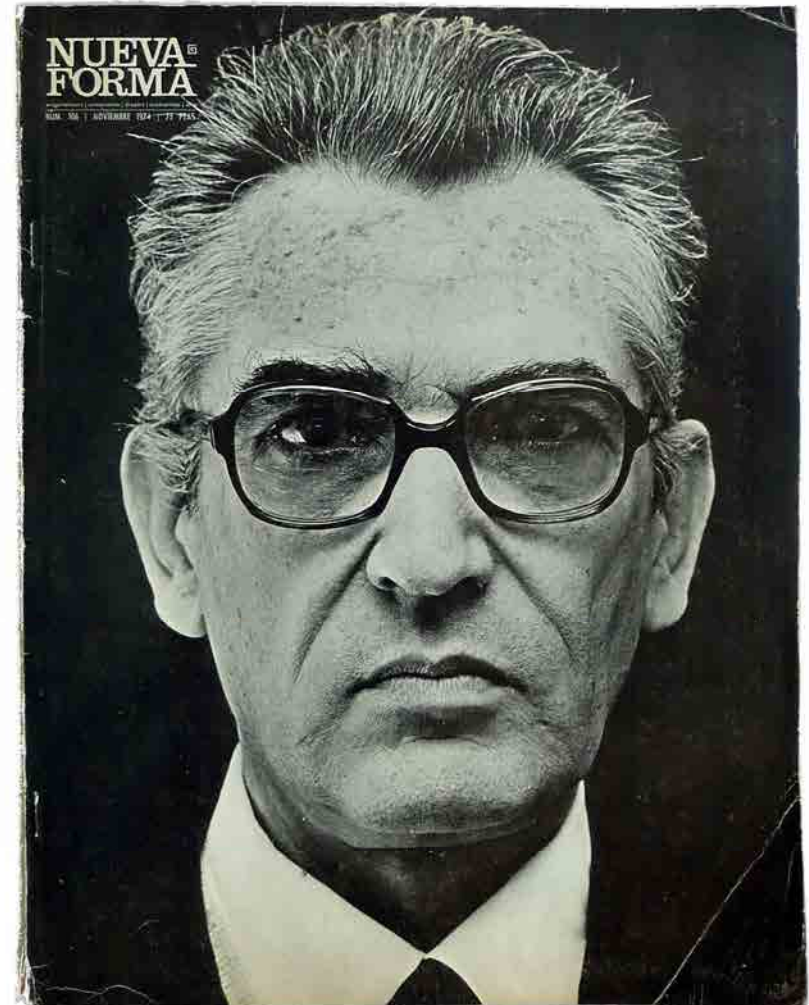
La dignidad del rostro humano consiste en que es allí donde el hombre decide si acepta lo que en silencio manifiesta la imagen del rostro. Por medio de esta decisión el hombre se sustrae del mero decurso natural de las cosas y se crea de nuevo a sí mismo a través del espíritu.

SIMENON, Georges. *Les memòries de Maigret*. 1950.

SERRA, Montse (direcció). *Projecte entorn Josep Antoni Coderch de Sentmenat*. Barcelona, BTV, 2000.

PICARD, Max: *El mundo del silencio*. 1948/1.

828



AAW (FULLAONDO, Juan Daniel ed). *José Antonio Coderch de Sentmenat*. Nueva Forma [Madrid], 106, 1974. Fotografía atribuida a Elvira Coderch.

Es pot suposar que per a Coderch va ser un problema el trastocament general de valors que s'havia començat a produir en la societat espanyola a mitjans de la dècada de 1960.

La fase anomenada d'apertura política, més que això, era d'obertura en la manera de comportar-se i viure de les persones de generacions més joves, la necessitat d'obrir-se al coneixement de tot allò que estava succeint al món.

I també l'aparcarment dels valors que havien estat en el centre del discurs coderchià.

Mentre Coderch seguia defensant tota una sèrie de valors que per a ell garantien la bona marxa de la societat: valors individuals i valors col·lectius; la societat s'interessava per altres qüestions.

L'arquitectura esdevenia una activitat divertida, estèticament interessant, revolucionària, utòpica. I inevitablement ell havia de viure aquesta sensació: els estudiants de l'escola, els ajudants del despatx, els arquitectes joves. Inclús en el Team 10 havia una manera d'enfocar la professió que no posava en el centre de les seves preocupacions l'escala de valors de Coderch.

De sobte, res era seriós.

A més, alguns arquitectes companys de generació eren *firmones*, d'altres comissionistes, i, a ulls de Coderch, la pràctica de la professió deixava molt que desitjar.

Per exemple, Coderch va perdre els estrepes quan es va assabentar que el FAD volia donar a Mitjans un premi pel conjunt de la seva carrera professional (Octubre de 1964), a qui considerava un comissionista i un caçador d'encàrrecs.

Fins i tot, va arribar a escriure una carta, que va enviar al Degà del Col·legi d'Arquitectes, aleshores Antoni de Moragas:

Disfrutamos aquí de los mediocres más listos y emprendedores del mundo, cuya eficacia se multiplica además por la natural tendencia que tienen a la confabulación.

El reciente premio concedido por el FAD, al arquitecto Francisco Mitjans y similares, cazador furtivo de proyectos y de tantos por ciento también furtivos, cuyos valores éticos y profesionales no resisten un análisis serio; el olvido de que lo más importante de los premios es la ejemplaridad, que puede ser dudosa, pero nunca negativa.

Pel que fa a l'arquitecte Mitjans, de ben segur que no era l'únic que treballava així. Era (i ho segueix sent) en força àmbits una pràctica professional del tot estesa.

Però per a Coderch, aquest i altres episodis semblants, van acabar tornant-se en una via cap a l'aïllament, el d'aquell que manté els seus principis en front de tots el que estan al seu voltant, i actuen de manera diferent.

Vist amb la perspectiva del temps, sembla més fàcil donar ara la raó a Coderch (que la tenia), però sens dubte per a ell van ser uns anys difícils.

Carta de Coderch al FAD, 9 d'octubre de 1964. *Arxiu Coderch*.

Carta de Coderch a Antoni de Moragas, Degà del COACB, 14 de desembre de 1964. Entrada per registre. *Arxiu Coderch*.

5222

El replegament cap al silenci.

Marc Aureli:

Ni actues contra tu voluntad, ni de manera insociable, ni sin reflexión, ni arrastrado en sentidos opuestos. Con la afectación del léxico no trates de decorar tu pensamiento. Ni seas extremadamente locuaz, ni polifacético. Más aún, sea el dios que en ti reside protector y guía de un hombre venerable, ciudadano, romano y jefe que a sí mismo se ha asignado un puesto, (...).

Habite en ti la serenidad, la ausencia de necesidad de ayuda externa y de la tranquilidad que procuran otros. Conviene, por consiguiente, mantenerse recto, no enderezado.

El diari de reflexions personals, anomenat "Meditacions", de Marc Aureli, era una lectura freqüent de Coderch.

832

Segons el seu fill Pepe, Coderch admirava a una persona que, en aquell moment, era la més poderosa del món, i escrivia una reflexió sobre uns patrons de comportament rectes i d'acord amb els seus principis.

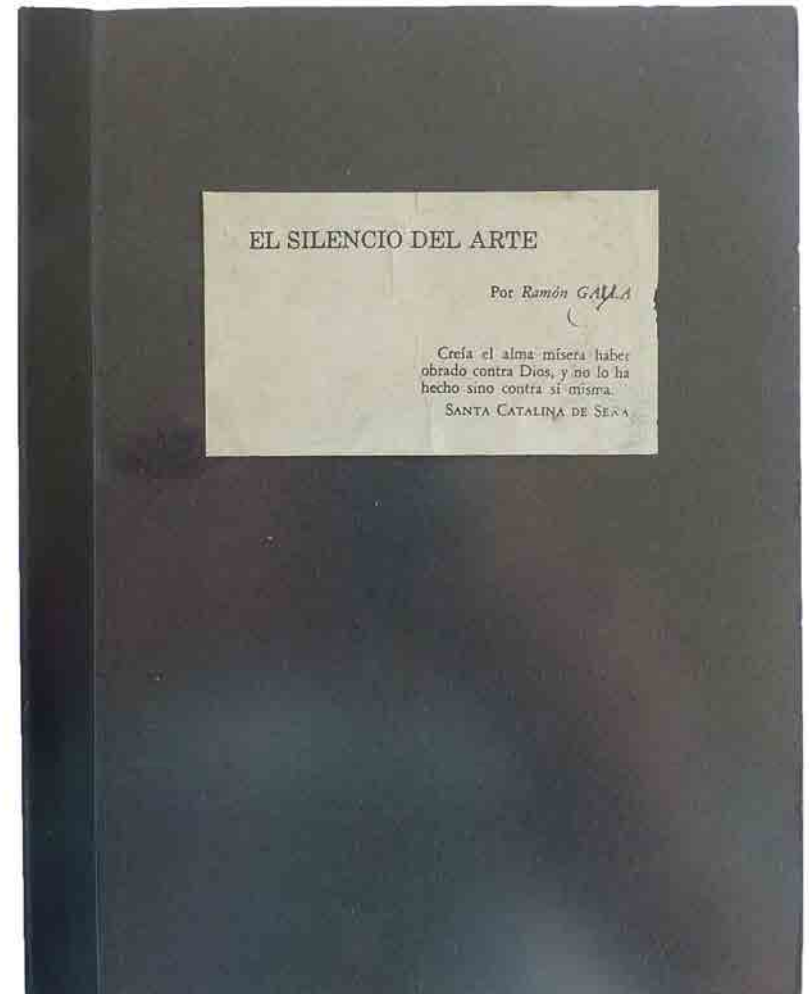
També admirava al pintor Ramón Gaya, a qui va conèixer a través de Rafael Santos Torroella, i a qui va convidar a passar dies a Espolla. D'ell va recollir un opuscle titulat "El silencio en el arte", que li va semblar fonamental com a actitud davant de la vida -i probablement davant de les circumstàncies cap a les que havia evolucionat la societat-. El va fotocopiar i va fer una tirada d'uns quants exemplars, que va regalar als amics i contertulians.

Ramón Gaya:

El creador no aspira a la palabra, es decir, al arte, a la obra, sino al silencio; claro que a un silencio vivo, a un silencio de vida, no de muerte, ni siquiera mudo, sino comunicante, a semejanza, quizá, del mismo silencio de Dios.

MARCO AURELIO. *Meditaciones*. Roma, s II. Barcelona, Gredos/ RBA, 1977/ 2008.

GAYA, Ramón. *Obra completa*. Valencia/ Madrid, Pre-Textos, 2010.



GAYA, Ramon. *El silencio en el arte*. Mèxic, 1951.  
Edició fotocopiada elaborada per José Antonio Coderch.  
*Arxiu Pepe Coderch.*

5223

Més enllà, el pessimisme.

Els comentaris que inclou Coderch sobre la seva pròpia obra en la monografia que edita Anton Capitel (1978), estan sovint tenyits de pessimisme. Narren inconvenients, dificultats i avatars, i rarament es detenen a explicar les virtuts intrínseques dels treballs. Tot i això, el lament té una certa part de *posi*, d'humilitat fingida en la manera d'explicar les seves habilitats. Un sentiment tràgic, en un moment de la seva vida en el que les circumstàncies externes s'havien anat tornant desfavorables:

Sobre el Pavelló de la Triennale de Milà:

Fue un verdadero galimatías compositivo y cromático, en parte por culpa nuestra, en parte por el tiempo de que disponíamos y, en parte también, por ciertos materiales llegados a última hora que tuvimos que aceptar. Aparte de sus grandes defectos, este pabellón me permitió conocer a Aldo van Eyck que nos ayudó mucho en los trabajos. A Max Bill le pareció bien y con este motivo nos invitó a cenar (...).

En cap moment fa esment del premi rebut.

Sobre els habitatges del carrer Compositor Bach a Barcelona:

La forma de la casa vino determinada por la del terreno edificable. En la distribución se consiguió una interrelación total de las zonas de entrada, estar, reposo y servicios. La configuración resultante y los sistemas de accesos que permitían esta interrelación, dificultaron en un principio la venta de los pisos.

Sobre la casa Coderch- Milà a Cadaqués:

Fue un arreglo de una vieja casa de pescadores hecha para mi amigo Leopoldo Milà y para mí. Tuve que desprenderme de ella con motivo de la crisis del año 60 (...).

Sobre la casa Tàpies a Barcelona:

Es una vivienda concentrada en espacios interiores de acuerdo con las necesidades del pintor Antonio Tàpies, que con su encargo y su generosa ayuda nos permitió salir de la situación en que estábamos en aquellos momentos. Nos encontrábamos entonces sin trabajo.

Jordi Viola:

El sr. Coderch més aviat es manifestava savi, saberut i contundent amb qualsevol cosa que no fos l'arquitectura. Amb l'arquitectura sempre dubtava amb frases del tipus:  
-No sé bien bien lo que quiero. Sé lo que no quiero.

CAPITEL, Antón; ORTEGA, Javier (ed). *J. A. Coderch 1945-1976*. Madrid, Xarait, 1978.

## El personatge creat. La identificació amb Maigret.

Quan Coderch s'acosta a fets i vida de persones, sempre els posa, en primer lloc, sota un judici de valor. Si s'adeqüen a uns principis que ell considera correctes, li serveixen i els troba admirables. O sinó, el contrari.

Des dels Evangelis (el de Sant Joan no li agrada gens), Sant Joan de la Creu, Santa Teresita de Lisieux, Friedrich Nietzsche, Gustave Thibon, Antoine de Saint-Exupéry... fins a Georges Simenon, o su alter ego, el comissari Maigret.

Amb Maigret (i el seu autor Simenon) es produeix una identificació que arriba a certes costums, com la de fumar en pipa, que Coderch compartia amb Santos Torroella.

El comissari Maigret:

-Yo le había hecho más o menos la misma pregunta que acaba usted de hacerme y me contestó, sacando la pipa: "Yo nunca tengo ideas".

(...)

Ambos encendieron la pipa en el fondo, y reinó un largo silencio.

(...)

O'Brien alargó a Maigret una tabaquera.

-Prefiero el mío, si no le importa.

Encendieron la pipa y enmudecieron. Era un despacho anodino y bastante desnudo. Tan sólo el humo de las dos pipas le confería cierta intimidad aparente.

I encara en un altre capítol, Simenon fa una aproximació a la manera que té Maigret, de resoldre un cas. Fent abstracció de la finalitat concreta, pel que fa al procés ¿no sembla el que el propi Coderch mantenia davant d'un problema arquitectònic?

En el Quai des Orfèvres, apenas un año atrás, cuando veían a Maigret en ese estado, decían: "Ya está el jefe en trance".

(...)

El fenómeno ocurría de un modo bastante peculiar; por otra parte, Maigret nunca había tenido la curiosidad de analizarlo, pero había acabado conociéndolo a fuerza de oírlo comentar, con múltiples detalles, por sus colegas de la Policía Judicial.

Durante días, a veces semanas, se empantanaba en un caso, hacía lo que tenía que hacer, sin más; daba órdenes, se informaba sobre unos y otros, al parecer muy poco interesado por la investigación, y a veces en absoluto.

Ello se debía a que, durante ese tiempo, el problema no se le aparecía sino bajo una forma teórica: tal hombre ha sido asesinado en tales y tales circunstancias; los sospechosos son Fulano y Mengano.

Esa gente, en el fondo, no le interesaba. No le interesaba *todavía*.

Y de pronto, en el momento en que menos se lo esperaba nadie, cuando más desanimado parecía por la complejidad de su tarea, se ponía en marcha el mecanismo.

(...) Maigret, de repente, parecía más premioso, más pesado; apretaba la pipa entre los dientes de un modo inusual, fumaba a bocanadas lentas y muy espaciadas, y miraba a su alrededor con expresión casi solapada: en realidad, estaba totalmente absorto en su actividad interior.

Ello significaba, en definitiva, que los personajes del drama ya no eran, para él, entidades, peones o marionetas; se habían convertido en hombres.

Y Maigret se metía en la piel de esos hombres; sí, se empeñaba en meterse en su piel.

Maite Bermejo, sobre l'hàbit de fumar en pipa dels dos amics:

Mi marido y él se sentaban uno enfrente del otro, mi marido se ponía a leer y él se ponía a pensar y fumar con su pipa. Los dos fumaban en pipa, y cuando hablaban se dedicaban a limpiar las pipas. Tenían un librito con la manera de cuidar las pipas, la manera de fumar, etc. Y decía que tenían que tener una pipa para cada día del mes. Y tenían la colección, había pipas por todas partes. Se entendían muy bien, aunque eran muy distintos.

Jordi Viola:

Un defecte molt gran del sr. Coderch és que era un fumador a matar. No he vist mai a ningú que fumés tant com ell. Era un tipus de fumador que li agradava tot.

De bon matí, fumava uns cigarrets que es deien Partagaz, sense filtre. Els picava per concentrar més el tabac. Després de 4 o 5, es treia un que es deia Kool, mentolat. Deia que li refrescava.

Abans de dinar, tenia uns purets petitets que li anaven molt bé. I havent dinat, una pipa on sempre feia unes barreges determinades de tabacs. I la pipa forta, al vespre.

Totes aquestes històries a l'entorn del tabac eren cada cop més sofisticades.

I intentava arrossegar a en Sanz. I ho compartia amb en Santos Torroella.

Sobre les pipes explicava que un cop has fumat amb una pipa, no pots tornar a fumar. Com que la cassoleta s'escalfa molt pel contacte amb el tabac cremant, cal esperar al menys quatre hores a que es refredi completament.

Hi havia un autor mallorquí (Joaquim Verdaguer) que va escriure un llibre que es deia 'El arte de fumar en pipa' o una cosa per l'estil (1933), que en Coderch llegia. Les pipes les demanava per correu a Londres, unes pipes que es deien Peterson, i les feien uns presos.

Però jo crec que el va matar el tabac.

5225

Mig fàbrica i mig convent.

Coderch sap de la conveniència i utilitat de crear lemes.

I d'extreure pensaments breus dels seus pensadors preferits que, en uns paperets petits, tenia sempre a l'abast. O de resumir idees en frases curtes, clares i directes.

En el cas de la casa Tàpies, el lema és un resum perfecte del projecte arquitectònic, i a més explica molt bé la manera de viure dels seus habitants, o al menys de l'habitant que dóna títol a la casa.

En el Qüestionari Marcel Proust, que l'any 1974 li van plantejar a Coderch, li van preguntar:

*¿Qué quiere ser?*

Mitad ciruelo, mitad ciprés.

Pepe Coderch:

Cuando dice que querría ser mitad ciruelo, mitad ciprés; esa frase incluso para mí es enigmática. Nunca he sabido que quería decir, pero sé que era su padre quien se la decía a él; y él la refleja.

Però no és difícil pensar en la complementarietat de les dos espècies arbòries, com dues facetes de la personalitat, que juntes, creen a un home ple.

El pruner, símbol de l'alegria de la joventut, de la felicitat, que produeix els seus fruits.

El xiprer, l'arbre capaç de mantenir-se dret davant de qualsevol ventada, que no s'inclina mai davant de l'adversitat.

Potser així va voler ser Coderch.



## La casa Tàpies i el trànsit al postmodernisme.

La casa Tàpies és un objecte situat en el moment del trànsit del modernisme al postmodernisme, entès com un pas en la cultura que, tot i ser ràpid, es va produir al llarg d'uns quants anys.

Va representar un canvi profund en la manera d'entendre i viure el món que es manifesta en qüestions que poden semblar banals, però que crec que no ho són, com l'arribada de la cultura de masses, l'aparició de la televisió a Espanya, el pas del blanc i negre al color en la fotografia, o de l'abstracció al pop en les arts plàstiques i la música, o de l'aproximació seriosa a l'art a l'aproximació irònica.

La ironia és una manera de donar respostes als problemes del món, que des d'aleshores, ens acompanya en la majoria de les manifestacions cultural i artístiques que es produeixen en el món occidental.

De tan estesa com està en el context de la producció cultural, simplement crec que hem deixat de percebre-la.

La casa Tàpies no té res d'irònica, i en tota la producció de Coderch no en trobem gaire ironia.

Però en la següent generació d'arquitectes, tots hereus intel·lectuals de les teories de Venturi i d'altres, sovint hi és present.

La casa de Robert Venturi per a la seva mare a Chestnut Hill (1964), representa un canvi de coordenades radical en les intencions que es posen dins del projecte arquitectònic. És l'inici dels temps irònics, i no es veu el final.

Coderch, a la seva manera, va formular en diverses ocasions la idea que, amb la pèrdua de la tradició i dels valors naturals, l'arquitectura passa a estar sotmesa a la moda.

Això és aplicable, en major o menor grau, a tota l'arquitectura dels segles XX i XXI, encara que cadascuna de les tendències que s'han succeït estigui fonamentada inicialment en valors ètics.

En l'esborrany de la contestació a unes preguntes del Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro, Coderch escriu (30 de juny de 1980):

Las luces del siglo XVIII han aumentado en número y en intensidad hasta nuestros días.

Al mismo tiempo nacían, crecían hasta límites insospechados la Ciencia, la Razón, las Finanzas, las Ideologías (feroces y mediocres según Albert Camus), las Modas, las Utopías, etc. etc. Mientras tanto iba disminuyendo la Sabiduría, el sentido común, las Religiones, la fé, el sentido de la dignidad humana (que ha sido sustituido por los derechos del hombre, etc, etc). (...)

También me di cuenta que las viejas corrientes artísticas, al pasar de moda, por decirlo de alguna manera no perdían su valor, ni su calidad: eran obras vivas.

La erudición y las ideas abstractas de hoy (refugio de mediocres e impotentes) y sus consecuencias, tienen preciosos muñecos artificiales, pero muy pocos hijos vivos. (...) Muchas obras de hoy son ridículas en cuanto pasan de moda.

Hace solo cien años antes no habían pueblos, ni ciudades, ni urbanizaciones, ni casas feas -horribles- como las que se hacen hoy. (Bien es verdad que tampoco tenían arquitectos).

Nos han lavado el cerebro a través de los medios de comunicación social como se dice ahora, de las universidades, etc, etc. El anatema *estás pasado de moda* es definitivo. Moda es lo que se pasa de moda, y con ello tiene mucho que ver el dinero, el terrorismo intelectual y artístico y el poder de los que quieren que todos seamos iguales. La arquitectura internacional es siempre igual y lamentable.

Esborrany de resposta a unes preguntes del Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro, adreçat en primera instància a Rafael Santos Torroella, juny de 1980.

## La ironia postmoderna.

Quan alguna idea envaeix de manera total la cultura i la societat en la que vivim, tendim a identificar-la malament. Les senyals no són prou clares per identificar-les bé. Es donen fenòmens simultanis, i sovint de signe oposat.

Això crec que li succeeix a Valeriano Bozal en el seu breu opuscle sobre la ironia en l'art, que titula *Necesidad de la ironía*. El mateix títol ja és per se confús, en tant que *strictu sensu*, la ironia és, precisament, innecessària. Fa la seva aparició sempre que les necessitats bàsiques de la persona estan cobertes.

En canvi, identifica bé el fet que la modernitat busca gaudir de la natura i promet un temps feliç, utòpic. Però els referents estètics que cita semblen confosos. Joyce, Proust, Goya, el kitsch...

Creo que quan tota la producció artística és irònica, el concepte deixa de ser útil al crític per destriar valors. I això va succeir de sobte amb l'arribada del postmodernisme.

846

Joan Brossa ho resumeix en una magnífica frase sintètica:

Què fem? On anem? D'on venim?

Però aquí tenim una caixa de llapis de colors.

BOZAL, Valeriano. *Necesidad de la ironía*.1999.



I like complexity and contradiction in architecture.

I do not like the incoherence or arbitrariness of incompetent architecture nor the precious intricacies of picturesqueness or expressionism. Instead, I speak of a complex and contradictory architecture based on the richness and ambiguity of modern experience, including that experience which is inherent in art.

El treball d'investigació de Robert Venturi que va subvencionar la Graham Foundation no va agradar gaire als que l'havien de jutjar. Resulta obvi.

Basten les dues primeres paraules del text: "M'agrada...". Vol dir que Venturi parla en primer persona, i parla dels seus gustos. No intenta establir categories universals. No intenta treure conclusions genèriques. No vol provar cap hipòtesi. No es manté en un discurs impersonal.

Simplement parla d'allò que l'interessa, que li agrada. I, com és ben sabut, la seva influència sobre l'arquitectura de les últimes dècades del segle XX va ser enorme. Si parlem d'arquitectura postmoderna, en primer lloc ens hem de referir a Venturi. És un text divertit, ple d'il·lustracions, que fa servir sense objeccions el mètode visual amb intencions intel·lectuals. No parla del paper social de l'arquitectura, ni de necessitats d'habitatge, ni de problemes urbanístics. Parla d'allò que li agrada, analitza allò que troba d'interessant en una bona col·lecció d'exemples històrics i contemporanis.

VENTURI, Robert. *Complexity and contradiction in architecture*. 1966.



David Adjaye. Elektra House. Londres. 2001.

Comparada amb la casa Tàpies, una és seriosa, l'altra és irònica. Porta al límit la incomoditat en la vida domèstica, per manifestar el rebuig al carrer, o a l'entorn, o a tot el pre existent.

## Utilitat actual del model arquitectònic de la casa Tàpies.

La utilitat actual de la casa Tàpies com a model arquitectònic és relativament poca, més excepcional que habitual. Al menys en un àmbit local o nacional.

Però el tipus d'habitatge familiar en context urbà, més o menys entre mitgeres, no ha de deixar de donar bones i agradables sorpreses. I no ha cessat de ser un camp d'investigació, que permet arribar a un pacte bastant afinat entre un grau de llibertat individual de l'habitant, i el pacte social que representa la ordenança o la planificació que defineix aquesta manera de fer ciutat.

Penso en tota l'arquitectura de grandària minúscula que s'ha produït en els darrers anys al Japó, on una generació d'arquitectes joves molt ample ha sabut fer de la necessitat virtut, i ha ofert exemples interessantíssims d'habitatges familiars, amb solucions arquitectòniques brillants.

És, definitivament, una de les aproximacions més encertades a l'arquitectura de l'habitatge, malgrat que ens sembla cosa del passat, i malgrat que la planificació urbanística i la manera d'operar del capitalisme contemporani, sempre interessat en actuacions el més grans possible, ha arraconat.

En definitiva, si el model que la casa Tàpies representa no està més estès actualment, no és per un motiu intrínsec, sinó per les circumstàncies inhòspites en les que actua l'urbanisme contemporani.

Comentarem breument dos exemples, que podríem considerar derivacions de la casa Tàpies, o d'alguns dels principis projectuals que hi eren presents.

No és estrany que el primer exemple provingui d'uns dels dos fills arquitectes del propi José Antonio Coderch.

Ja havíem vist abans la casa entre mitgeres a Cadaqués, el projecte de la qual dèiem que va ser -molt probablement- obra de Gustavo Coderch, però auxiliat a fons pel seu pare.

I aquest projecte posterior a la mort del pare, fet per Gustavo Coderch com a habitatge propi, recull moltes de les solucions que el fill havia anat aprenent en el despatx patern, i especialment hereves del projecte per a la casa Tàpies.

És com una versió simplificada, menys laberíntica, perquè en dos de les sis plantes que té la casa, la planta queda completament buida, a l'espera de veure com s'organitza un possible estudi de l'arquitecte. Aquí no hi ha edificació al fons del pati, entre d'altres coses perquè la parcel·la que hi ha dibuixada en els plànols adjunts es va partir en dos, i aleshores el pati posterior de la casa és molt més petit del que hi ha dibuixat.

Gustavo Coderch prefereix portar tota la vida domèstica a les plantes 5 i 6 de la casa, i encara aprofita la teulada com a solàrium i piscina, que gaudeix d'uns vistes espectaculars cap el Monestir de Sant Cugat.

Aquesta organització de l'habitatge és un tant escassa i comporta estretors, especialment en la planta 6, on hi ha un programa excessiu, i l'ascensor de la casa ni tan sols arriba.

Hem vist abans com la cuina ha d'utilitzar un recurs d'aprofitament d'espai que agradava molt al pare, creant una lleixa a sobre de l'escala; però fent l'ús de la cuina excessivament incòmode.

Els aspectes que fan més referència a la casa Tàpies són:

El tractament de l'accés des del carrer i la transparència cap al pati en planta baixa (que Coderch pare havia intentat sense aconseguir).

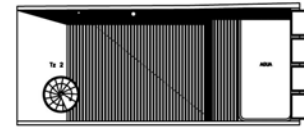
La façana a carrer coberta, en gran part, amb gelosies, creant una modulació de tota la façana.

L'aparició d'una petita piscina, que Coderch havia anotat en un croquis, per a la planta tercera de la casa Tàpies i tampoc havia pogut fer.

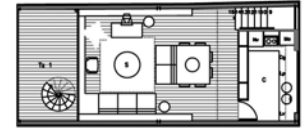
En realitat, estem davant d'una versió simplificada, que probablement podria haver evolucionat més, si no hagués succeït -en meitat del procés- la malaltia i la prematura mort del jove arquitecte.

Carles Fochs va ajudar a completar el projecte i la construcció bàsica de l'habitatge. Els acabats i organització final van ser obra d'un estudi d'interiorisme aliè.

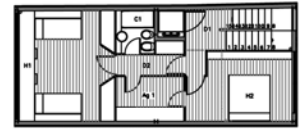
BAUDIN, Carmen. *Vivir en vertical*. El País Semanal [Madrid], 14 gener 2007.



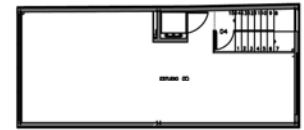
CUBERTAS



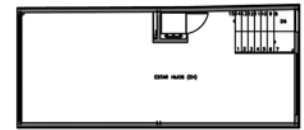
PLANTA 4 Sup. construída = 51,25 M2



PLANTA 3 Sup. construída = 51,25 M2



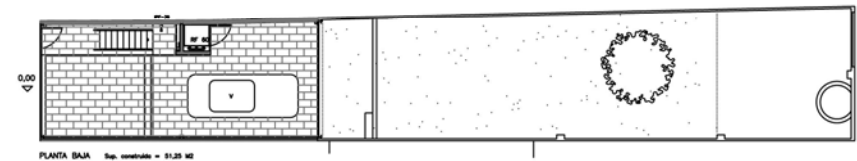
PLANTA 2 Sup. construída = 51,25 M2



PLANTA 1 Sup. construída = 51,25 M2



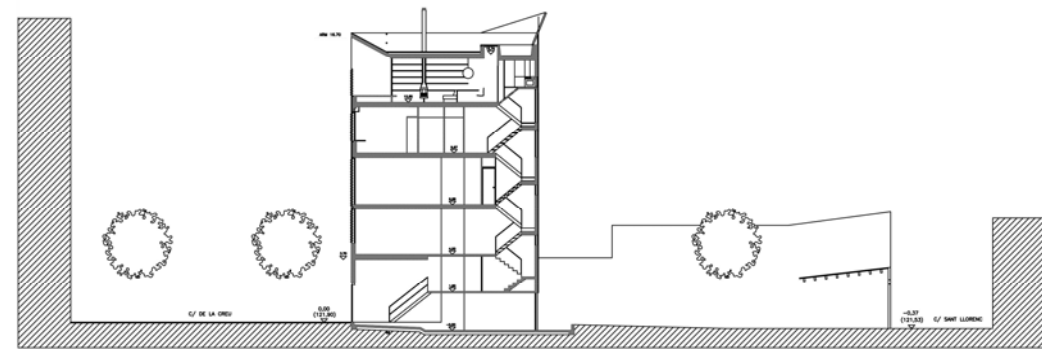
ALTILLO DE BAJA Sup. construída = 31,25 M2



PLANTA BAJA Sup. construída = 51,25 M2



Gustavo Coderch. Projecte bàsic d'habitatge familiar a Sant Cugat del Vallès.  
 1998.  
 Plantes.  
*Arxiu Carles Fochs.*



Gustavo Coderch. Projecte bàsic d'habitatge familiar a Sant Cugat del Vallès.  
1998.  
Secció longitudinal.  
*Arxiu Carles Fochs.*



Gustavo Coderch. Habitatge familiar a Sant Cugat del Vallès. 1998.  
Façana a carrer.





Gustavo Coderch. Habitatge familiar a Sant Cugat del Vallès. 1998.  
Planta baixa. Entrada des del carrer amb el pati al fons.



Gustavo Coderch. Habitatge familiar a Sant Cugat del Vallès. 1998.

Petit acudit:

Forat cilíndric a la mitgera, a l'altura de la quarta planta, dins de la cambra de bany i enfocant directament al Monestir de Sant Cugat.

El forat no té cap mena de tancament.



Gustavo Coderch. Habitatge familiar a Sant Cugat del Vallès. 1998.  
Planta 6 amb la zona de dia: cuina, menjador, sala d'estar, i terrassa amb  
escala de cargol que puja cap al terrat superior.  
Vista interior.



Gustavo Coderch. Habitatge familiar a Sant Cugat del Vallès. 1998.  
Terrat superior amb petita piscina.

Space Block, de Kazuhiro Kojima, a Hanoi. 2002.

Es tracta d'una proposta experimental d'hàbitat col·lectiu, que busca una forta densitat, i al mateix temps unes condicions higièniques acceptables per a substituir uns habitatges familiars d'una zona central de Hanoi, que degut a la massificació que havien patit s'havien degradat enormement.

La proposta és molt complicada i busca la porositat o cavernositat: es vol que l'aire circuli a través dels habitatges i hi ha patis, corredors i terrasses a l'exterior que ajuden a això.

Els arquitectes diuen:

The objective of this project was to make a low emission, 4-storey townhouse that would not rely on air conditioning. Instead of it, good natural ventilation was established within a high density environment. Were the renewal of the old city to progress in accordance with this model, our research shows that it would be possible to obtain an environmentally friendly model for a compact city. The porous layering of Space Blocks would achieve this.

(...)

The porosity ratio (exterior ratio) is 50% and the courtyards intertwine three-dimensionally with the building volume itself. The way of stacking the boxes was determined by CFD (computer fluid dynamics) analysis and by ensuring privacy between neighbours.

(...)

The wind analysis that we implemented in this project became a starting point for how we conceive of an architecture with "fluid direction". This approach seeks to design by flow, rather than by the organisation of objects in space.

De tota manera, cal dir que vuit anys després, i segurament per qüestions culturals de manera d'habitar, el projecte s'ha degradat molt i uns quants espais exteriors han estat coberts i re aprofitats pels habitants.

El projecte mostra uns quants punts de connexió amb la casa Tàpies, la idea de transpirabilitat de les façanes, la presència de patis, etcètera. I tot això en una dimensió col·lectiva.

Hi ha un exemple posterior (2003-2005), que continua amb la mateixa aproximació, aquest cop en un barri residencial tranquil de Tokió, que probablement ha donat millor resultat, en tant en quant els seus habitants deuen haver entès i acceptat la idea subjacent en l'edifici.

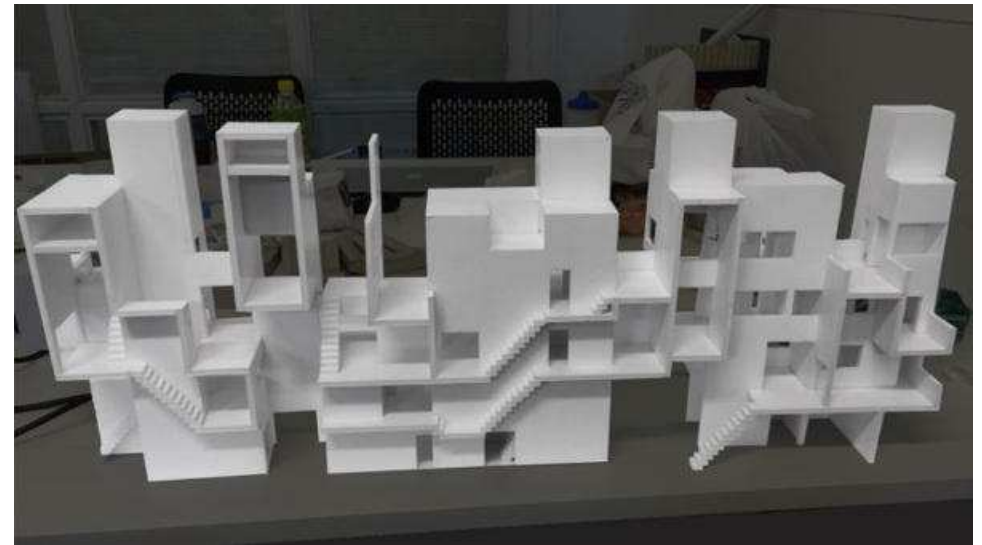
<http://architecturalgrammar.blogspot.com.es/2011/03/space-block-hanoi-by-kazuhiro-kojima.html>.



Kazuhiro Kojima. Space Block. Hanoi 2002.  
Façana davantera.  
[www.y-gsa.jp/en/studio/kojima](http://www.y-gsa.jp/en/studio/kojima).



Kazuhiro Kojima. Space Block. Hanoi 2002.  
Façana davantera.  
*2G, 43, 2007.*



Kazuhiro Kojima. Space Block. Hanoi 2002.  
Maqueta d'espais i volums .  
[www.y-gsa.jp/en/studio/kojima](http://www.y-gsa.jp/en/studio/kojima).



## La casa Tàpies, per concloure.

Respecte al projecte de la casa, es pot dir:

Crec que no es pot considerar com un projecte global, o unitari.

És aquesta falta de idea unitària el que provoca que es vegi com quelcom confús, difícil d'entendre en una primera observació ja sigui com a visitant, ja sigui llegint els plànols.

Podríem dir que és un laberint, i una casa laberíntica és enormement suggerent.

En cap moment Coderch parla de projectar voluntàriament un laberint. Però li surt així. I tampoc es pot parlar de casualitat.

La casa està mancada d'estructura, física i organitzativa. Això com la casa Senillosa té una estructura organitzativa molt clara, o els apartaments del carrer Johann Sebastian Bach també la tenen; en el cas de la casa Tàpies, l'estructura es redueix a uns punts en la planta, col·locats de manera que esdevinguin quasi invisibles, excepte a on interessa a l'arquitecte.

Si, de tota manera, hagués de trobar alguna descripció global, diria que es tracta d'un habitatge entre mitgeres, al qual se li han afegit dos espais peculiars, a doble alçada (biblioteca i estudi), separats de l'habitatge per dos coixins d'aire: els patis i la planta tercera.

Però inclús no puc dir amb total convenciment que la tercera planta de la cas no fos més un accident que una voluntat clara de Coderch. (De la mateixa manera que sí es pot dir de la utilització de l'obra vista envernissada en els murs de mitgera).

És una casa vuitcentista (d'aquí la il·lustració que hi ha a l'inici del treball, d'una casa equivalent construïda un segle abans: Anatole Jal, 1856). Tota la importància recau en els espais interiors. És un exemple de la capsa dels compassos, de la que parlava Walter Benjamin.

És un cas d'un tipus de casa obsolet, que està desapareixent si no ha desaparegut ja.

Els artistes que volen fer obres de dimensions gran van a treballar fora de la llar, i recorren a naus industrials en desús, o espais similars. A ningú se li acut plantejar-se un model de las característiques de la casa Tàpies.

Els artistes accepten -de mala gana- la falta de medis de control ambiental que sol mancar en aquests llocs.

Paradoxalment, és previsible que s'incrementi el nombre de persones que treballaran a la llar. Però en general, fent feines que es puguin resoldre amb un simple ordinador personal.

Per a aquests casos, un projecte com el de la casa Tàpies tampoc pot servir de guia.

El projecte de la casa, a mida que es van entenent els desitjos i les necessitats dels clients, cada cop sembla més obvi. Les decisions que pren Coderch, i en algun cas (però pocs) Tàpies, són perfectament raonables.

Però no són gens òbvies.

En una ocasió, vaig proposar a estudiants d'arquitectura un exercici de projectació consistent en un habitatge i estudi per a un artista en el solar del carrer Saragossa, sense donar cap referència de la casa real. L'exercici va resultar de gran dificultat pels estudiants, en general es van veure una mica desbordats. I cap dels projectes que van presentar es semblava, ni de lluny, a la solució de Coderch.

Els Tàpies volien una casa pràctica, però sense floritures arquitectòniques, que passés desapercibuda. Van acceptar a en Coderch com a arquitecte, pressuposant que la resposta seria discreta. Que quasi no seria necessari dir qui era l'arquitecte autor del projecte.

Suposo que, un cop acabada i amb el pas del temps, van veure que la casa era excessivament discreta, més del compte, i que això mateix la convertia en un habitatge singular.

Mig fàbrica mig convent.

A més, van haver d'acostumar-se a viure allà; i al cap d'un cert temps ho van acabar fent. Però com deia Tàpies, al començament va haver de lluitar contra les parets.

Les solucions constructives dels elements més delicats van donar un resultat bastant dolent. Totes les claraboies de l'estudi es van haver de canviar, i les lames de la façana també es van haver de substituir en dos ocasions.

Malgrat tot, diria que es van fer seva la casa i estaven contents.

Josep Maria Ballarín, parlant amb en Santos Torroella:

Una casa, si se hace bien, es una prolongación del vientre de la madre.

Les cases molt associades a una persona tendeixen a fer-se molt expressives. O bé manifesten les característiques de la persona, o volen explicar una història, o alguna anècdota.

Recordo que, durant els anys 1980, una revista japonesa plantejava habitualment concursos d'arquitectura de caire investigador, en els que l'enunciat era: Casa per a un músic de rock (per exemple).

També John Hejduk va fer projectes de cases o pavellons que es basaven en una història o en un personatge: Casa per a un poeta, Casa d'un suïcida i Casa de la mare del suïcida, etcètera.

878

No trobem aquesta expressivitat a la casa Tàpies, on el silenci pot portar, fins i tot, a lectures confuses o equívocues.

L'exemple similar que més ràpidament ve al cap és el conjunt de tres cases als 12, 13 i 14 de Lincoln's Inn Fields, Holborn, Londres.

Però allà l'aspecte exterior de les tres cases, precisament per no haver estat modificat en cap manera, és d'arquitectura comú i no invita a fer-se cap pregunta.

Hi ha exemples de cases basades en programes o maneres de viure un tant singulars.

Rudolph Schindler va construir una casa per a dues parelles, ells i els Chace; però que també havia de servir a quatre persones individuals: ell, Pauline Sibling, Clyde i Marian Chace (o Chase).

Era, realment, un projecte molt peculiar que intentava acomodar-se a aquesta manera de viure, tan aviat en tant que persones soles, o en parella, o compartint espais amb l'altre parella.

La casa ha arribat miraculosament fins als nostres dies, com a casa museu. Conscient de les peculiaritats de l'habitatge, quan Schindler va fer els dibuixos del projecte, també va fer un plànol en el que estudiava com el projecte es podia transformar, de manera senzilla, en un habitatge per a una família convencional. Per si calia vendre la casa.

Un aspecte que també apareix immediatament és el de la vida de la casa, comparat o simplement posat al costat del de la vida dels seus habitants.

No és gens habitual que una família ocupi la mateixa casa durant tot el seu cicle vital. I que aquesta casa hagi estat feta en el moment de la fundació de la família.

La casa Tàpies és un cas d'aquests, i no n'hi ha gaires.

També ho va ser la casa de Coderch a la Plaça Calvó.

Però només cal pensar en les vicissituds de cases com la Tugendthat o la Farnsworth, per citar dos casos sobradament coneguts.

Aquestes cases tan "personals", en tant que rara excepció, estaria bé que disposessin d'un protocol que permetés la seva conservació.

Són una font d'aprenentatge sobre la història i la manera de viure d'unes persones en un període determinat.

L'únic futur possible per a la seva salvaguarda és esdevenir una casa museu.

Per acabar aquest treball veurem quatre exemples de cases fetes per a persones específiques, i el seu devenir.

Amb aquesta reflexió acaba el treball.

5511

La casa per a la germana de Toyo Ito. 1976.

El primer exemple és força conegut, perquè el propi arquitecte l'ha explicat en detall. Però per un cert pudor, només ho ha volgut fer després de que la casa ha estat abandonada i enderrocada, i la seva història conclosa.

Es tracta d'una casa que Toyo Ito va construir per a la seva germana el 1976. Quan la casa es publica, l'arquitecte no diu per a qui és. Sembla un experiment un tant psicodèlic, amb fotografies de nenes corrent amunt i avall per un ample passadís corbat. El passadís, que dóna la volta a un pati inhòspit, és tota la casa. En un punt, una esclatxa de llum zenital il·lumina una cadira de respallier alt de Charles Rennie Mackintosh, en aquell moment objecte icònic. Les imatges són molt suggerents, un tant misterioses, i ajuden a fer que la casa esdevingui un objecte rellevant en la producció de l'arquitecte.

880

Una mica després, i en una parcel·la a continuació, l'arquitecte es fa casa seva, que sembla més convencional. Passa més desapercebuda.

Però la White U amaga una història fascinant. Després sabrem que és una història de dol. Que el marit de la germana de Ito acaba de morir de càncer. I la germana i les seves dues filles petites, es fan construir aquesta casa, que estava plantejada amb anterioritat. Però ara vol expressar l'absència del pare mort. Que la cadira de Mackintosh, buida, és l'expressió d'aquest fet.

I la casa és una història de superació del dol. Els seus habitants, la mare i les seves dues filles, es van sentint progressivament incòmodes i van abandonant, una a una, la casa.

Toyo Ito narra la història de la White U (ara anomenada Villa G) en un col·loqui organitzat per la revista *Any* a Berlín, l'any 1997. La revista *L'architecture d'aujourd'hui* recull la traducció de la conferència i altres materials.

ITO, Toyo. *La villa G. Mort d'une maison*. AA [Paris], 316, Abril 1998, p 74. També inclou: *Témoignage. Nobuko, Sachiko, Fumiko*. p 84.

Toyo Ito. Casa White U. Projecte de 1976. Demolicció l'any 1997.  
AA.



El segon cas és la casa de Georges Simenon, a Épalinges, Suïssa. De la identificació de Coderch amb Maigret (i el seu autor Simenon) hem parlat en alguns apartats del treball. Aquest cas, per si sol, mereixeria un estudi més detallat i profund.

Després d'haver habitat residències de molts tipus, algunes d'elles castells, o també una casa aïllada als Estats Units, Simenon decideix construir-se una casa a Suïssa. Els seus comptes bancaris estan replets i no té límit pressupostari. Ell mateix es farà els plànols de distribució de la casa, i manifestarà en detall com vol cada habitació, i quins aparells tècnics cal incorporar.

Paris Match, Març de 1973:

Sa mise à la retraite est récente. Elle a été décrétée par lui, un beau matin, comme ça. Georges Simenon a décidé de tuer Maigret et de ne plus jamais écrire de romans. Il a vendu ses six voitures, dont une Rolls-Royce qu'il avait achetée il y a dix ans. Il a congédié ses neuf domestiques qui étaient eux aussi depuis longtemps à son service. Et puis il a mis en vente sa maison d'Épalinges, à dix kilomètres de Lausanne, sur la route de Berne.

En ville, on s'est beaucoup moqué de cette demeure extravagante. On l'a baptisée « La laiterie ». Ou encore : « La clinique ». Il faut bien le dire, cette maison ultramoderne de vingt-cinq pièces sortait du commun. De ses fenêtres, on a une vue admirable sur les Alpes bernoises et la Savoie. Mais dans son jardin, il n'y a pas un arbre. Ils sont remplacés par dix statues : neuf de Maigret et une de Simenon lui-même.

Rien n'a été oublié, ni le groupe électrogène qui doit fonctionner en cas de panne ou de grève générale, ni la salle d'opération pour cas d'extrême urgence. Il y a même une piscine olympique dont l'eau est changée automatiquement toutes les deux heures.

Épalinges a été un rêve, le rêve des « époux Simenon ». En 1962, Georges et Denise l'ont fait bâtir avec amour en veillant sur le moindre de ses détails. Sept postes de télévision, onze téléphones, une machine à photocopier, une salle de bains par chambre, des fours électriques de différentes intensités dans la cuisine.

Mais Georges Simenon y travaillait dans une vaste bibliothèque dont tous les rayonnages étaient occupés par son œuvre traduites dans toutes les langues. Comme le romancier imagine ses œuvres enfermées dans une pièce dont il ne sort pas pendant huit jours, Denise avait même fait installer un monte-charge dont la seule mission était de monter les repas de Georges. Et puis, en 1963, Denise Simenon tomba malade. On parla de dépression nerveuse. Elle quitta Épalinges pour ne plus jamais y revenir, laissant seul Georges et ses enfants.

Des enfants, que le père de Maigret va perdre un à un. Marc, l'aîné, qui est cinéaste, a épousé Mylène Demongeot et habite dans les environs de Paris. Johnny part à son tour faire un stage dans une maison d'édition à Paris. Quelques mois plus tard, il s'envolera vers l'Amérique. Maire-Jo l'imite et va se faire inscrire au cours Simon à Paris.

Il ne reste plus à Simenon que son fils cadet, un enfant de quatorze ans. Le rêve est devenu un cauchemar concentrationnaire. La maison trop bien aménagée et trop grande ne tarde pas à excéder le romancier.

En deux jours, il confie Épalinges à une agence immobilière avec ordre de la vendre pour 450 000 000 anciens francs.

Simenon s'instal·la, aleshores en un apartament petit à Lausanne amb la seva última parella. Però la seva mala fortuna no s'acaba, quatre anys després la seva filla Marie-Jo, amb tendències depressives, es suïcida. I Simenon queda estupefacte, enfonsat del tot. La casa d'Épalinges, mentrestant, resta abandonada, i finalment, l'any 2008 es venuda a un promotor immobiliari que vol edificar un petit conjunt d'habitatges de luxe, previ enderroc de la casa.

Més recentment és ocupada per uns *squatters*, que malmeten espais interiors i exteriors.

L'aspecte de la casa, tant en les fotografies de les sales com les de l'inacabable i buit jardí, ja era trist i fred en els seus orígens. I quan darrerament s'ha anat degradant, és cada cop més sòrdid i misteriós. Escenografia ideal per a alguna de les pel·lícules del gènere de cases maleïdes, on tota mena de desgràcies succeeixen.

*Simenon sur la piste de lui-même*. Paris Match [Paris], 1243, 3 de Març de 1973.

*Inventaire avant destruction*. Libération [Paris], 22 de Març de 2013.

884



Casa de Georges Simenon a Épalinges, Suïssa. Estat el 2013.  
*Libération*.

5513

La casa de Coderch a la Plaça Calvó. 1946.

La casa de la Plaça Calvó va haver de ser venuda en els últims anys de vida de Coderch, donada la mala situació econòmica de l'arquitecte.

Aquesta casa també va acompanyar al seu propietari pràcticament des de que va fundar la seva família (3 o 4 anys després del matrimoni), fins quasi el moment de la seva mort. De fet, la casa va *morir* una mica abans, tot i que no físicament. No va ser enderrocada.

Agustí Mariné:

Els últims anys de la seva vida, Coderch estava molt apurat econòmicament. Va haver de malvendre casa seva per 25 milions de pessetes. I ara (2011) en demanaven 600 milions. Però la van destrossar tota per dins. No sé perquè ho van haver de fer, perquè era prou bonica.

886

Maite Bermejo:

La casa de Plaza Calvó está cambiadísima. La destrozaron por dentro. Ana María, que todavía vivía, un día me dice: Plaza Calvó se está vendiendo. Viene un anuncio en el periódico. Y ella era incapaz de reconocerla. Y yo le tenía que ir diciendo: Pero aquí estaban las escaleras... Estas escaleras que ahora dejan exentas, en el aire... es donde estaba un tabique con el sofá isabelino delante, y la escalera (...).

Todo el zaguán de la entrada había desaparecido.

Cuando Coderch la vendió, no creo que se reformara. Pero ahora sí.

Nosotros cometimos una equivocación tremenda. Podíamos haber comprado esa casa. Porque José Antonio hizo un mal negocio. Era muy mal negociante.

No solo por necesitar venderla, las cosas se tienen para venderlas si lo necesitas y ya está, pero es que la vendió por nada. Le dieron 30 millones de pesetas en mano, y 10 millones más después, eso antes de pagar los impuestos. Claro, la vendió rapidísimamente.

Yo le decía a mi marido: Me dan ganas de descolgar un cuadro, venderlo, y comprar esa casa.

Pero él decía: Nosotros no podemos comprar la casa de José Antonio.

Y José Antonio, de ninguna manera, quería vender la casa de Espolla. De ninguna manera.

Coderch va dir als seus fills que la casa d'Espolla mai hauria de sortir de la família.

El projecte de la casa de la Plaça Calvó no està entre les obres més importants de Coderch, però té interès per entendre la carrera professional de l'arquitecte.

Hauria d'haver tingut una certa protecció. Però la darrera reforma de la casa va arrasar amb tots els seus espais interiors.

Hi ha una creença estesa, i una línia d'actuació generalitzada, que postula que basta mantenir la façana d'un edifici a restaurar per salvar la dignitat de la intervenció.

Aquest menyspreu de l'espai interior em deixa desconcertat. En primer lloc perquè l'arquitectura que només es preocupa de l'aspecte exterior és, per definició, dolenta. Els espais i cambres interiors són extensions vitals de les persones, i hauríem de cuidar-los amb més atenció.

Però a més, en aquest cas, estem parlant d'una obra de Coderch, de l'arquitecte que començava projectant una habitació i anava cap enfora, fins arribar a definir la totalitat del projecte.

Per agreujar més la qüestió, l'autora de la reforma és Lucía Ferrater, filla i col·laboradora de Carles Ferrater, arquitecte que s'ha significat pel respecte i l'admiració cap a Coderch, i que inclús va arribar a proposar la creació d'una Fundació per mantenir la seva memòria.



José Antonio Coderch. Casa pròpia a la Plaça Calvó. Barcelona.  
Projecte de 1946.  
Reformada per Lucía Ferrater. 2010.



José Antonio Coderch. Casa pròpia a la Plaça Calvó. Barcelona.  
Projecte de 1946.

Reformada per Lucía Ferrater. 2010.

*Adéu a l'escala de doble desembarco, adéu a la sensació d'intimitat, adéu a l'habitació de Coderch. Només els llums donen una vaga senyal d'identitat a la casa, aliens al que els envolta.*

[www.greekbcn.com/project/interiorismo-y-decoracion-casa-coderech/](http://www.greekbcn.com/project/interiorismo-y-decoracion-casa-coderech/)



5514

La casa Tàpies, 2015.

La casa Tàpies va ser concebuda l'any 1960 i va néixer l'any 1963.

Ha complert cinquanta dos anys.

Ha patit algunes malalties, res greu, però han calgut algunes intervencions.

Fa temps que no és la casa que van retratar Català-Roca, Casali i els altres.

Malauradament, per a una casa així, el seu futur és difícil: una ruïna, una casa museu.

Com a la casa Gili, mentre parlem d'ella i elogiem les seves virtuts, algú se n'apodera i

892



Georges de la Tour. *La Madeleine à la veilleuse*. Aprox 1642.  
*Wikipèdia.*

6  
Fonts.

61  
Bibliografia.

Quan en les notes no s'indica la procedència de fragments de conversa, es tracta de converses amb l'autor.

894



Arxiu de clients i arxiu de treballs de l'estudi Coderch.

Alguns dels llibres inclosos no tenen res a veure directament amb José Antonio Coderch, o amb la casa Tàpies i els seus propietaris.

Es poden detectar fàcilment.

Però han servit per entendre patrons del comportament humà, individual o col·lectiu, que han resultat útils per entendre a José Antonio Coderch en les seves facetes.

D'altres, també aliens, han tingut influència formal.

AAVV. *Ateliers: l'artiste et ses lieux de création (dans les collections de la Bibliothèque Kandinsky)*. Paris, Centre Pompidou, 2006.

AAVV. *Bruxelles 1890-1972. Guide d'architecture*. Bruxelles, Ministère de la Culture Française/ Imprimerie Laconti, s/d. Edició bilingüe francès anglès.

Introducció de Dom Grégoire Wathélet.

AAVV. *Català-Roca. Obras maestras*. Madrid, La Fábrica, 2010.

AAVV. *Català-Roca*. Barcelona, Fundació CatalunyaCaixa, 2011. Textes de Chema Conesa i Enrique Granell.

AAVV. *Coderch de Sentmenat*. Madrid, Ministerio de Cultura/ Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1980. Catàleg d'exposició itinerant.

Índex de continguts:

- . Santos Torroella, Rafael. *Mi amigo José Antonio*. p 5
- . Muntañola i Thornberg, Josep. *Coderch, o la imagen transformada de la tradición*. p 10.
- . José Antonio Coderch y de Sentmenat. *Biografía*. p 13.
- . Coderch de Sentmenat, José Antonio. *"No son genios lo que necesitamos ahora"*. (*Espiritualidad de la arquitectura*). p 15.
- . Coderch de Sentmenat, José Antonio. *Conferencia dada en Amigos de la Ciudad, en el Ateneo*. Barcelona, 1960. p 19.
- . Coderch de Sentmenat, José Antonio. *Cuestionario I*. Barcelona, 1960. p 22.
- . Coderch de Sentmenat, José Antonio. *Historia de unas castañuelas*. Junio de 1967. p 24.

. Coderch de Sentmenat, José Antonio. *Carta abierta al director de "Arquitectura"*. Setiembre de 1970. p 26.

. Coderch de Sentmenat, José Antonio. *Cuestionario II*. Barcelona, 5 de Febrero de 1980. p 28.

. *Obras*. p 31.

. *Bibliografía*. p 116.

AAVV. *El Cadaqués de Peter Harnden i Lanfranco Bombelli*. Girona, Coac, 2002.

Exposició del 5 fins el 28 juliol 2002. Sala d'Exposicions i Sala La Cova del Col·legi d'Arquitectes de Girona.

AAVV. *J. A. Coderch a Sarrià- Sant Gervasi: les Cotxeres*. Barcelona, COAC, 2006.

Índex:

- . Torrents, Salvador. *Introducció*. p 11.
- . Correa, Federico. *J. A. Coderch i el Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*. p 13.
- . Rovira, Josep M. *Coderch- Cotxeres: "reculer pour ne pas sauter"*. p 23.
- . Fochs, Carles. *El Coderch del Team 10*. p 37.
- . Garnica, Julio; Maldonado, Josep (Eds). *Visite piso muestra*. p 43.

AAVV. *L'Architecture moderne à Bruxelles: guide*. Bruxelles, Éditions de l'Octogone, 1996/ 3. Col. Détours.

Exemples de casos d'habitatges entre mitgeres, de vegades per a residència i taller d'artistes:

- Cauchie, Paul. *Habitation personnelle*, 1905.
- Hamesse, Paul. *Atelier du peintre Rogiers*, 1898.
- Hankar, Paul. *Habitation personnelle*, 1893-1894.
- Horta, Victor: *Maison Van Eetvelde*, 1895-1897.
- Horta, Victor. *Maison et atelier du sculpteur F. Dubois*, 1901-1906.
- Lambot, Emile. *Atelier du peintre Emile Fabry*, 1903.
- Roosenboom, Albert. *Habitation*, 1900.
- Strauven, Gustave. *Maison de Saint-Cyr*, 1900-1903.
- Bodson, Fernand. *Atelier d'artiste et habitation*, 1930-1931.
- Boelens, Léopold. *Habitation*, ca. 1930.
- Bourgeois, Victor. *Maison Lamblot*, 1925

Bourgeois, Victor. Habitation, salle d'exposition et atelier du sculpteur Oscar Jespers, 1927-1928.

De Koninck, Louis Herman. Maison Haverbeke, 1927-1928.

De Koninck, Louis Herman. Maison Chambon, 1938.

Michel, Paul-Amaury. Habitation personnelle, 1935-1936.

Puttemans, Robert. Immeuble à appartements, 1928-29.

Puttemans, Robert. Habitation Jorez, 1929.

Courtois, Robert; Montois, Henri. Habitation personnelle de R. Courtois, 1954-56.

Delatte, Eugène. Habitation personnelle, 1953-54.

Dupuis, Jacques. Habitation Wischhoff, 1962.

Daem, Hilde; Robbrecht, Paul; Van Hee, José. Galerie Hufkens et habitation, 1991-93.

Van Hee, José. Habitation Pay, showroom et entrepôt, 1988-1991.

AAVV. *Método*. Madrid, 119 Promoción de la Escuela de Arquitectura, 1968.

AAVV. *Premis FAD 1958-2001, ARQ-INFAD, arquitectura i interiorisme: el llibre dels Premis FAD, una antologia construïda*. Barcelona, ARQ-INFAD, 2002.

A partir de 1958.

1959

Jurat: Guillem Giráldez, Josep Ma. Fargas, José Antonio Coderch de Sentmenat, Jordi Galí i Figueras (interiorista), Joan Teixidor (crític d'art), Josep Llorens-Artigas (ceramista). Premi arquitectura: Edificio de viviendas en c/ Pallars 299-317, Barcelona. Bohigas i Martorell, arqs; Joan Montaner, aparellador. Premi interiorisme: Agencia de la Caixa de Catalunya. c/ Fontanella 7. Correa i Milà, arqs. 1960

Jurat: Josep Martorell, Federico Correa, Josep Ma. Sostres, Josep A. Balcells (arqs.), Jordi Galí i Figueras (interiorista), Joan Teixidor (crític d'art), Josep Llorens-Artigas (ceramista). Premi Arquitectura: Edificio de viviendas en Johann Sebastian Bach, 7. Firmen Coderch i Valls, i Sanz. 1961

Jurado: Josep Ma. Sostres, Xavier Busquets, Manuel Valls (arqs.), Miguel Milà (interiorista), Joan Teixidor (crític d'art), Josep Llorens-Artigas (ceramista).

Obra seleccionada: Casa Paniker. Castellet 7-9, Barcelona. Joan Antoni Ballesteros, Joan Carles Cardenal, arqs.

Etc.

AAVV. *Rafael Santos Torroella. En los márgenes de la poesía y el arte*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2003. Catàleg de l'exposició. Participació de la Residencia de Estudiantes i la Generalitat de Catalunya.

AAVV. *Simenon. L'homme, l'univers, la création*. Bruselas, Ed. Complexe, 1993, 2002. Catàleg de l'exposició 'Tout Simenon'.

AAVV. *Tàpies*. Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1994. Catàleg de l'exposició, 27 setembre a 4 desembre 1994.

AAVV. *Tàpies. En perspectiva*. Barcelona, Macba/ Actar, 2004. Catàleg de l'exposició al Macba.

AAVV. *Team 10*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1964. Cuadernos del Taller 20. Versió en castellà del *Team 10 Primer 1953-62*.

AAVV (Coste, Anne; Mestre, Octavi; Maurette, Carlos; et alt.). *Slats façades. Fachadas en celosía*. Barcelona, Monsa, 2013. Editat conjuntament amb Llambí. Història de l'empresa i exemples d'aplicació contemporanis.

AAVV (Febrés, Xavier, redactor). *Història gràfica de Catalunya dia a dia. 1990*. Barcelona, Ed 62, 1991.

AAVV (Garrido, Ginés; Cánovas, Andrés; eds). *Textos de crítica de arquitectura comentados 1*. Madrid, Departamento de Proyectos ETSAM, 2003.

Continguts:

Crítica a textos de: Leopoldo Torres Balbás, José Ortega y Gasset, Fernando García-Mercadal, Eugenio d'Ors, Luis Lacasa, Josep Lluís Sert, Pedro Bidagor, Josep Maria Sostres, Fernando Chueca Goitia, Modesto López Otero, Félix Candela, Alejandro de la Sota, Carlos Flores, Luis Moya, Rafael Moneo, Oriol Bohigas, Juan Daniel Fullaondo, Tomás Llorens/ Helio Piñón, Federico Correa (Coderch), Ignasi de Solá-Morales, Antonio Fernández Alba.

AAVV (Izquierdo, Victòria, coord). *Ironía*. Barcelona, Fundació Joan Miró, 2001/ Donostia, Koldo Mitxelena Kulturunea, 2001. Catàleg de l'exposició.

AAVV (Laing, R.D.; Lovins, Amory; Illich, Ivan; Michell, John; Capra, Fritjof; De Bono, Edward). *Para Schumacher*. Madrid, H. Blume, 1980/1, 1981.

AAVV (Pallasmaa, Juhani; ed). *Hvitträsk. The home as a work of art*. Keuruu, Otava, 2003.

Descripció de la casa i estudi dels tres arquitectos, Saarinen, Gesellius, Lindgren, construïda el 1903, ara casa museu. Finlàndia.

ALDECOA, Ignacio; MASATS, Ramon (fotografies). *Neutral corner*. Barcelona, Lumen, 1961/1. Col. Palabra e imagen. Alfaguara, 1996/2. Probable inspirador del llibre 'Del toreo'. Veure també el llibre d'Ana Maria Matute.

ARMESTO, Antonio. *Edificio de viviendas en la Barceloneta, 1951-1955. José Antonio Coderch y Manuel Valls*. Almería, Colegio de Arquitectos, 1996. Col. Archivos de arquitectura. España Siglo XX, 5.

900

ARMESTO, Antonio; DIEZ, Rafael. *José Antonio Coderch*. Barcelona, Santa & Cole (Ed. de Belloch), 2008. Col. Clásicos del diseño, 10. Centrat en l'anomenat Pavelló de la Triennale de Milà de 1950, la làmpada Disa, les dos llars de foc, i la casa Tàpies, i en altres objectes dissenyats per l'arquitecte.

ASSOULINE, Pierre. *Simenon. Maigret encuentra a su autor*. Madrid, Espasa Calpe, 1992/1, 1994.

AYNSLEY, Jeremy; GRANT, Charlotte (eds). *Imagined interiors. Representing the domestic interior since the Renaissance*. London, V&A Publications, 2006.

BAL, Mieke. *Balthus. Obras/ entrevista*. Barcelona, Polígrafa, 2008.

BALLARÍN, Josep Maria. *Francesco*. Barcelona, edicions 62, 1967/1. Col·lecció Blanquerna 28. A la portada apareix un fragment del collage de Coderch i Marsans.

BALLARÍN, Josep Maria; DE LISIEUX, Teresina. *Quaderns autobiogràfics per Teresina de Lisieux. Santa Teresina per Josep M. Ballarín*. Barcelona, edicions 62, 1964. Col·lecció Blanquerna 2. En la llista de lectures preferides de Coderch, segons el seu fill Pepe.

BALTHUS (Balthasar Klossowski de Rola). *Memorias*. Barcelona, De Bolsillo, 2003.

BARRAL ALTET, Xavier. *ABeCeDari Tàpies*. Barcelona, Base, 2009.

BLOOM, Harold. *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona, Anagrama, 1994/1, 2009.

BOHIGAS, Oriol. *Combat d'incerteses. Dietari de records*. Barcelona, Edicions 62, 1989. Col. Biografies i Memòries 11. En aquest llibre, primera part d'una trilogia biogràfica voluntàriament no cronològica, Bohigas fa gal·la d'una memòria perfecte i detallista. Els seus records sovint estan tenyits d'un *parti pris*.

BOHIGAS, Oriol. *Contra una arquitectura adjetivada*. Barcelona, Seix Barral, 1969. Col. Biblioteca Breve de Bolsillo 55.

BOHIGAS, Oriol. *Dit o fet. Dietari de records II*. Barcelona, Edicions 62, 1992. Col. Biografies i Memòries 16.

Especialment:

. Barcelona, dimarts, 24-I-89. Josep M. Sostres i José A. Coderch. p 34.

. Palma de Mallorca, divendres, 24-III-89. Cap a un altre urbanisme. p 54.

. Vol Amsterdam-Barcelona, dissabte, 22-IV-89. Aldo van Eyck i Rem K. p 75.

BOHIGAS, Oriol. *Epistolario, 1951-1994*. Murcia, CAATM, 2005. Ed. de Antonio Pizza y Martha Torres.

BOHIGAS, Oriol. *Polèmica d'arquitectura catalana*. Barcelona, Edicions 62, 1970. Col. L'Escorpí 15.

BOHIGAS, Oriol. *Proceso y erótica del diseño*. Barcelona, La Gaya Ciencia, 1972.

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind E. *Formless. A user's guide*. New York, Zone Books, 1997.

BORRÀS, Maria Lluïsa. *Villèlia*. Barcelona, Edicions Polígrafa, 1974.

BOZAL, Valeriano. *Necesidad de la ironía*. Madrid, Visor, 1999, Col. La balsa de la medusa.

BUSCH, Akiko. *Geography of home. Writings on where we live*. New York, Princeton Arch Press, 1999.

Table of contents: Acknowledgements. Preface. Introduction. Front door. Kitchen. Dining room. Laundry. Closet. Home office. Library. Front porch. Bedroom. Dressing room. Bathroom. Garage. Living room. Epilog.

CAMBI, Enrico; DI CRISTINA, Benedetto; STEINER, Giovanna Balzanetti. *Tipologías residenciales en hilera*. Madrid, Xarait Ediciones, 1985.

CAMPS, Eudald; IGLÉSÍAS, Pep (fotografies). *Proyecciones. Interiors amb artista*. Girona, Fundació Caixa Girona, 2008.

Especialment la introducció:

. Vázquez, Eva: *La crida de la pols*. p 13.

902 CAPITEL, Antón; ORTEGA, Javier (ed). *J. A. Coderch 1945-1976*. Madrid, Xarait, 1978.

Ecrits:

. Antón Capitel. *José Antonio Coderch, del mar a la ciudad*.

. José Antonio Coderch y de Sentmenat. *Nota biográfica*.

. J. A. Coderch. *"No son genios lo que necesitamos ahora"*.

. *Respuestas al cuestionario "Marcel Proust", publicado en 1964*.

. Bibliografía 1. Textos de José Antonio Coderch.

. Bibliografía 2. Textos sobre José Antonio Coderch.

. Bibliografía 3. Publicaciones de las obras de J. A. Coderch.

. Bibliografía 4. Publicaciones monográficas de la obra de J. A.

Coderch.

CASALS BALAGUÉ, Albert. *El arte, la vida y el oficio de arquitecto*.

Madrid, Alianza, 2002, Ensayo 192.

Recupera un episodi sobre els habitatges del carrer Johann Sebastian Bach, de les *Conversaciones* de Enric Sòria.

CATALUCCIO, Francesco M. *Inmadurez. La enfermedad de nuestro tiempo*. Madrid, Siruela, 2006.

La manca de serietat en la civilització postmoderna.

CATALÀ-ROCA, Francesc. *Francesc Català-Roca: una nova mirada*. Barcelona, Fundació Joan Miró, 2000/ Madrid, La Fábrica, 2009.

CATALÀ-ROCA, Francesc. *Impressions d'un fotògraf. Memòries*. Barcelona, Edicions 62, 1995.

Una doble autobiografia, literària i fotogràfica.

CATALÀ-ROCA, Francesc; REVENGA, Luis. *Francesc Català-Roca: una mirada necesaria*. Madrid, La Fábrica, 2009.

CATOIR, Barbara. *Converses amb Antoni Tàpies*. Barcelona, Polígrafa, 1988.

Descripcions de la casa Tàpies.

CENTELLAS SOLER, Miguel. *Los pueblos de colonización de Fernández del Amo. Arte, arquitectura y urbanismo*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2010. Col. arquia/tesis 31.

CHERMAYEFF, Serge; ALEXANDER, Christopher. *Comunidad y privacidad. Hacia una nueva arquitectura humanista*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1963/1, 1975.

CIRICI, Alexandre. *Art i societat*. Barcelona, Edicions 62, 1964/1. Col. Llibres a l'abast 9.

Reeditat post mortem. Llibre molt interessant per la metodologia senzilla i original amb la que s'aborda el tema.

CIRICI, Alexandre (autor); SOLER, Glòria (edició). *Diari d'un funàmbul. Les llibretes d'Alexandre Cirici Pellicer*. Barcelona, Comanegra, 2014.

CODERCH, Gustau; FOCHS, Carles (eds). *Coderch. la Barceloneta*. Barcelona, COAC, 1997. Col. "Edificis emblemàtics" 2.

CONAN DOYLE, Arthur. *A Study in Scarlet*. London, Ward, Lock & Co, 1887.

CORCUERA, Antonio (ed). *Casas en la ciudad entre medianeras*. Barcelona, Monsa, 2005.

CORNOLDI, Adriano. *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento ad oggi*. Venezia, Marsilio, 2001.

També aquí es repeteix la idea que Tàpies havia pensat en encarregar casa seva a Le Corbusier.

CORREA, Federico. *Arquitecto, crítico y profesor*. Pamplona, T6 ediciones/ ETSA Navarra, 2002. Col. Lecciones/ documentos de arquitectura 7.

Petit opuscle molt interessant per la manera com Correa explica els fets, tal com els va viure. Es tracta de la transcripció d'una sèrie de conferències, i això accentua el to informal, però transpira sensació de veritat. (Encara que Correa oblida temes de forma conscient).

CURREY, Mason. *Rituales cotidianos. Cómo trabajan los artistas*. Madrid, Turner, 2014. Col. Noema.

D'ORS, Eugenio. *Tijeretas han de ser (Aforística del tesorero)*. 1937. [Página web: <http://www.unav.es/gep/dors/aforismos37.htm>] Universidad de Navarra.

DE CAMPS I ARBOIX, Joaquim; CATALÀ-ROCA, Francesc (fotografies). *Les cases pairals catalanes*. Barcelona, Destino, 1965/1, 1966.

904 DE LLANO, Pedro. *Compañeros de oficio*. A Coruña, Fundación Barrié, 2012.  
Catàleg de l'exposició.  
Parla sobre el Team 10 i la casa Ugalde.

DE NITO, Loredana; PIZZA, Antonio; SANTANGELO, Maria Rosaria. *Coderch. Un maestro dell'architettura*. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002.  
A partir de l'exposició 'A la recerca de la llar'.

DE ZAVALA, Juan: *La arquitectura*. Madrid, Pegaso, 1945.

DELL'AIRA, Paola Veronica. *Dall'uso alla forma: poetiche dello spazio domestico*. Roma, Officina, 2004.

Parla de Ponti, Mollino, Coderch...

1. El tema arquetípico- ancestral.
2. El tema biogràfic y representativo.
3. El tema paisajístico- narrativo.
4. El tema vitalista.

DELORME, Jean-Claude. *Les villas d'artistes à Paris, de Louis Süe à Le Corbusier*. París, Les Editions de Paris, 1987. Photographies de Stephane Couturier.

DIEZ BARREÑADA, Rafael. *Coderch. Variaciones sobre una casa*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2003. Col. Arquithesis 12.

DÍAZ-Y. RECASENS, Gonzalo. *Recurrencia y herencia del patio en el Movimiento Moderno*. Sevilla, Universidad de Sevilla/ Junta de Andalucía, Kora 5, 1992.

Bona col·lecció de cases pati. Es parla de la casa Tàpies.

DOMÈNECH GIRBAU, Lluís. *Alè dels déus?* Barcelona, autoedició/ ed. digital, 2013.

ENZENSBERGER, H. M. *Reflexiones del señor Z. o migajas que dejaba caer, recogidas por sus oyentes*. Barcelona, Anagrama, 2013/1, 2015.

ESPELT, Ramon. *Laberints. Llocs, textos, imatges, films*. Barcelona, Laertes, 2008.

EUSEPI, Cristiana. *Las viviendas son caminos. José Antonio Coderch case per abitanti*. Venezia, Università IUAV/ Il Poligrafo, 2014.

FISHER, Thomas. *Ethics for architects. 50 dilemmas of professional practice*. New York, Princeton Architectural Press, 2010. Col. Architecture briefs.

FOCHS, Carles. *Coderch, fotógrafo*. Barcelona, Caja de Arquitectos, 2000. Col. Arquithemas, 5.

FOCHS, Carles (ed). *J. A. Coderch de Sentmenat. 1913-1984*. Barcelona, Direcció General d'Arquitectura i Habitatge, Generalitat de Catalunya, 1988.

FONTANA, Maria Pia; MAYORGA, Miguel Y. (eds). *Luigi Cosenza. Il territorio abitabile*. Firenze, Alinea, 2007.

Inclou:

. Martí Aris, Carles. *Cosenza e il Mediterraneo*. p 127.

. Armesto, Antonio. *Cosenza, Rudofsky, Coderch: La tradizione come oggettività*. p 141.

FRANKEL, Charles. *En defensa del hombre moderno*. México, Limusa, 1962/1, 1964. Col 'El mundo de hoy'.

Temas: filosofía, pensamiento, Xx, liberalismo, modernidad.

FULLAONDO, Juan Daniel; MUÑOZ, María Teresa: Y Orfeo descende. Madrid, Kain, 1997 (Historia de la Arquitectura Contemporánea III).

FUTAGAWA, Yukio (edited and photographed). *GA Houses Special 01. Masterpieces 1945-1970*. Tokyo, A.D.A. Edita, 2001.  
Inclou: José Antonio Coderch, *Tàpies house and studio, Barcelona, Spain, 1963*.

GALLAGHER, Winifred. *House thinking. A room-by-room look at how we live*. US, Harper Perennial, 2007.

GALÍ, Beth (ed). *Correa & Milà. Arquitectura 1950-1997*. Barcelona, Publicacions del COAC/ Ministerio de Fomento, 1997. Amb texts d'Oriol Bohigas, Juli Capella, Beatriz de Moura, Rosa Regàs.

GALÍ, Jordi. *Saint-Exupéry o la llibertat de l'esperit*. Barcelona, Ed 62, 1965. Col. Blanquerna 9.  
Col·lecció dirigida per J M Ballarín. Autor germà de Raimon Galí.

GARCÍA-VENTOSA, Gerardo; LLOBET, Xavier; RUIZ CASTRILLO, Isabel. *Coderch. Torre Valentina: un proyecto de paisaje, 1959*. Madrid, Ministerio de Vivienda/ Ed. Rueda, 2004.  
Quaderns sobre l'exposició 'Arquitecturas ausentes del siglo XX'.

GAYA, Ramón. *Obra completa*. Valencia/ Madrid, Pre-Textos, 2010. Biblioteca de clásicos contemporáneos.  
Conté l'assaig *El silencio del arte*, text que en Coderch volia editar.

GONZÁLEZ DE CANALES, Francisco. *Experimentos con la vida misma. Arquitecturas domésticas radicales entre 1937 y 1959*. Barcelona, Actar, 2012.

GORLIN, Alexander. *The new American town house*. New York, Rizzoli, 1999. Pròleg de Paul Goldberger. Introducció històrica d'Alexander Gorlin: *Parallel walls: the new american town house*.

GROAT, Linda; WANG, David. *Architectural research methods*. New York, John Wiley & Sons, 2002.

GUARESCHI, Giovanni. *Don Camilo. Un mundo pequeño*. Buenos Aires, Ed. Guillermo Kraft, 1957. Col. Petrel.

GUARNERI, Andrea Bocco. *Bernard Rudofsky. A humane designer*. Wien, Springer, 2003.  
Fotografies i informació de la casa de Rudofsky a Frigiliana (Málaga), Coderch va signar el projecte a efectes legals.

GÜELL, Xavier; CASALS, Lluís (fotografies). *Casas mediterráneas. Costa Brava*. Barcelona, GG, 1986/1.  
. *Casa Ugalde, Caldes d'Estrac, Barcelona*. José Antonio Coderch. 1951-1952. p 110.  
. *Casa Sa Conca, S'Agaró, urbanización La Gavina, Girona*. Estudio Coderch de Sentmenat. 1983. p 138.  
Pepe Coderch fa esment d'aquesta casa, el seu propietari és Carlos Colomer.

HARRIES, Karsten. *The ethical function of architecture*. Cambridge, MIT Press, 1997.  
Planteja una revisió dels elements que donen valor a l'arquitectura actual des d'una crítica humanista.

HERRMANN, Ralph. *El quadre més bonic del món*. Barcelona, Timún Mas, 1970/1, 1972.  
Historia infantil al voltant de Miquel Tàpies.

HEYMANS, Vincent. *Les dimensions de l'ordinaire. La maison particulière entre mitoyens à Bruxelles. Fin XIXème - début XXème siècle*. Paris, L'Harmattan, 1998.  
Especialment el capítol *L'architecte, le client et l'habitant*.

HÜTTINGER, Edward (ed). *Case d'artista dal Rinascimento a oggi*. Torino, Bollati Boringhieri, 1992.  
Cases de: Andrea Mantegna, Piero della Francesca, Raffaello, Giulio Romano, Tintoretto, Giorgio Vasari, Zuccari, Buonarroti, Rubens, Rembrandt, Egid Quirin Asam, Soane, Goya, Hans Makart, Arnold Böcklin, Hermann Haller, Ernst Ludwig Kirchner, Ozenfant, Max Bill.

ILLESCAS, Albert. *Els espais de l'habitatge. 2: El pati*. Barcelona, Etsab, 1997/1, 2000.  
Col·lecció de casos.

ILLESCAS, Albert. *Els espais de l'habitatge. 3: Exteriors*. Barcelona, Etsab, 1997/1, 2000.  
Col·lecció de casos.



- ILLESCAS, Albert. *Els espais de l'habitatge. 4: Cuidar el cos*. Barcelona, Etsab, 2000. Col·lecció de casos.
- JACKSON, Lesley. *'Contemporary'. Architecture and interiors of the 1950s*. London, Phaidon Press, 1994, pp 240.
- JENCKS, Charles. *Architecture 2000. Predictions and methods*. London, Studio Vista, 1971.
- KENNEDY, Margaret. *La ninfa constante*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1926/1, 1941. Hi ha diverses edicions.
- KENT, Susan (ed). *Domestic architecture and the use of space. An interdisciplinary cross-cultural study*. Cambridge, Cambridge Uni Press, 1990/1, 1993.
- LA PIETRA, Ugo (ed). *Gio Ponti*. New York, Rizzoli, 1988/1, 1996.
- LAHTI, Luona. *Alvar Aalto - Ex Intimo. Alvar Aalto through the eyes of family, friends and colleagues*. Helsinki, Rakennustieto, 2001.
- LE GOFF, Jacques. *San Francisco de Asís*. Madrid, Akal, 1999/1, 2003.
- LEJEUNE, Jean-François; SABATINO, Michelangelo (eds). *Modern architecture and the Mediterranean. Vernacular dialogues and contested identities*. London, Routledge, 2010. Especialment: Capítol 3. Lejeune, Jean-François. *The modern and the Mediterranean in Spain. Sert, Coderch, Bohigas, De la Sota, Del Amo*.
- LÓPEZ MATAS, Emiliano. *6107 MSD*. Barcelona, tesi doctoral, Departament de Projectes Arquitectònics, UPC, 2012. Especialment: Encarte D. *Architecture, fashions and the people*. Conferència de Josep Lluís Sert, 1a. versió, impartida el 1959.
- LLENA, Antoni. *Per l'ull de l'art*. Barcelona, La Magrana, 2008.
- MACKAY, David. *Contradicciones en el entorno habitado: Análisis de 22 casas españolas*. Barcelona, Gustavo Gili, 1971/1, 1972.
- MARCO AURELIO. *Meditaciones*. Roma, s II. Barcelona, Gredos/ RBA, 1977/ 2008. Una de les lectures habituals de Coderch, segons el seu fill Pepe Coderch: reflexions d'un personatge que, en vida, era l'home més poderós del món.
- MARINA, José Antonio. *El misterio de la voluntad perdida*. Barcelona, Anagrama, 1997/1, 2004. Compactos.
- MARINA, José Antonio. *Elogio y refutación del ingenio*. Barcelona, Anagrama, 1992/1, 2008. Compactos.
- MARINA, José Antonio. *La inteligencia fracasada. Teoría y práctica de la estupidez*. Barcelona, Anagrama, 2004/1, 2008. Col. Quinteto.
- MARTÍNEZ FIGUEROLA, Teresa. *Alexandre Cirici Pellicer. Pionero en la dirección de arte*. Barcelona, Campgràfic, 2010.
- MARTÍNEZ GUEYRAUD, Calixto Alban. *La realidad de Antoni Tàpies 1943-1958*. Barcelona, tesi doctoral Upc, Departamento de Composición Arquitectónica, 2004.
- MASELLO, David. *Architecture without rules. The houses of Marcel Breuer and Herbert Beckhard*. New York/ London, W. W. Norton, 1993.
- MATUTE, Ana Maria; BUESA, Jaime (fotografies). *Libro de juegos para los niños de los otros*. Barcelona, Lumen, 1961. Col. Palabra e imagen. Probable inspirador del llibre 'Del toreo'. Composició general del llibre de Lluís Clotet i Oscar Tusquets.
- McCOY, Esther. *Craig Ellwood*. Hennessey & Ingalls, 1968/1, 1997. Paral·lelisme amb la monografia de Coderch de Carles Fochs i Gustavo Coderch, en tant que la selecció feta mostra una arquitectura molt coherent.
- MIRANDA, Antonio. *Un canon de arquitectura moderna (1900-2000)*. Madrid, Cátedra, 2005. Col. Grandes temas. Absència absoluta de Coderch.
- MITROVIC, Branko. *Philosophy for architects*. New York, Princeton Architectural Press, 2011. Col. Architecture briefs.

MONTANER, Josep M. (ed.). *Coderch. Casa Ugalde*. Barcelona, Coac, 1998.

MONTANER, Josep M. *Fills de Blade Runner*. Barcelona, Columna, 1991. Col. Moderna.

Diari d'activitats de l'autor, des de l'entorn íntim i familiar fins a l'esfera pública i professional. Dins d'aquest últim grup, parla de la preparació de l'Homenatge a Coderch encarregat pel Coac, que tindrà lloc el mes d'Abril de 1988.

El títol (i la portada del llibre) fa referència a l'impacte que va causar la pel·lícula *Blade Runner*, entre alguns crítics i/o intel·lectuals.

MORALES, José. *La disolución de la estancia. Transformaciones domésticas 1930-1960*. Sevilla, Rueda, 2006.

En el capítol 4, de mateix nom que el llibre, s'estudia el primer projecte de la casa Masoliver com a continuació de la manera de projectar de la casa Ugalde.

NERUDA, Pablo. *Una casa en la arena*. Barcelona, Lumen, 1966/1, 1984. Col. Palabra e imagen. Fotografías: Sergio Larrain.

NODELMAN, Sheldon. *The Rothko Chapel paintings. Origins, structure, meaning*. Austin, University of Texas Press, 1997.

OGDEN, Perry; EDWARDS, John. *7 Reece Mews Francis Bacon's Studio*. London, Thames & Hudson, 2001.

ORDINE, Nuccio. *La utilidad de lo inútil. Manifiesto*. Barcelona, Acantilado/ Quaderns Crema, 2013.

ORTEGA Y GASSET, José. *La rebelión de las masas. El tema de nuestro tiempo*. Madrid, Revista de Occidente/ Alianza, 1930/1, 2006.

PÁNIKER, Salvador. *Segunda memoria*. Barcelona, Seix Barral, 1988. Relat de l'encàrrec de casa seva a Coderch.

PÁNIKER, Salvador. *Conversaciones en Cataluña*. Barcelona, Kairós, 1966.

25 entrevistes. Fotografies: Xavier Miserachs. Casa Tàpies.

PERMANYER, Lluís; LEVICK, Melba (fotografies). *Ateliers*. Barcelona, Polígrafa, 2000.

Alguns tallers d'artistes: Arroyo, Brossa, Clavé, Corberó, Chillida, Dalí, Miró, Perejaume, Solano, Zush.

PERMANYER, Lluís. *Brossa x Brossa. Records*. Barcelona, Eds. La Campana, 1999.

PERMANYER, Lluís. *Tàpies i les civilitzacions orientals*. Barcelona, Edhasa, 1983. Col. El Mirall.

PFEIFER, Günter; BRAUNECK, Per. *Row houses. A housing typology*. Basel, Birkhäuser, 2008.

PICARD, Max. *El mundo del silencio*. Caracas, Monte Avila Editores, 1948/1, 1971.

Max Picard és un teòleg catòlic suís.

PICON, Antoine; Ponte, Alessandra (eds). *Architecture and the sciences. Exchanging metaphors*. Princeton Arch Press, 2003. Col. Papers on Architecture.

Inclou:

. Felicity D. Scott: Encounters with 'The Face of America'. (Sobre Rudofsky).

PIÑÓN, Helio. *Nacionalisme i modernitat en l'arquitectura catalana contemporània*. Barcelona, Edicions 62, 1980. Col. Llibres a l'abast 158.

PIZZA, Antonio (ed). *J. Ll. Sert y el Mediterráneo*. Barcelona, Coac, 1997 (?).

Textes de Sert.

PIZZA, Antonio; ROVIRA, Josep M. (eds). *Coderch 1940 / 1964. A la recerca de la llar*. Barcelona, Coac/ Ministerio de Fomento, 2000. Catàleg de l'exposició al Coac.

PIÑÓN, Helio. *Nacionalisme i modernitat en l'arquitectura catalana contemporània*. Barcelona, edicions 62, 1980. Col. Llibres a l'abast 158.

PONTI, Lisa Licitra. *Gio Ponti. The complete work 1923-1978*. London, Thames & Hudson, 1990.

PORCEL, Baltasar. *Grans catalans*. Barcelona, Ed. Proa, 1994. Col. Obres completes.

. Entrevista a Tàpies, amb descripció de casa seva. Original a Serra d'Or, IX/2, II/1967.

. Entrevista a Coderch (traduïda al català). Original a Destino, 1563, 22-VII-1967.

. Altres entrevistes: Josep Lluís Sert, Oriol Bohigas, Josep Maria Subirachs, Cesc, Antoni de Moragas, Modest Cuixart, Frederic Correa, Alexandre Cirici.

PORCEL, Baltasar. *Los encuentros*. Barcelona, Ed. Destino, 1969.

Primera Serie. Colección Ser o no ser.

Traducció al castellà de *Grans catalans*.

POSTIGLIONE, Gennaro (ed). *100 houses for 100 european architects of the 20th century*. Köln, Taschen, 2004.

Alguns arquitectes: Coderch, Van Eyck, Sáenz de Oiza, Ponti, Smithson.

POUS I MAS, Maria Teresa. *Mossèn Ballarín. Retrat d'una vida*.

Barcelona, Club Editor, 1993/3.

PUENTE, Moisés (ed). *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias*. Barcelona, GG, 2002.

PUENTE, Moisés (ed). *Conversaciones con Mies van der Rohe*.

*Certezas americanas*. Barcelona, GG, 2006.

PUIG-BOADA, Isidre. *El pensament de Gaudí. Compilació de textos i comentaris*. Barcelona, Coac, 1981.

Índex:

Pròleg. Portic. Escrits de Gaudí. Gaudí ens parla. Del Mediterrani. De les arts. De l'arquitectura. De l'escultura. Del color. De geometria. De l'estabilitat. De la construcció. De les qualitats de l'home. De la sanitat del cos. El temple de la Sagrada Família. De religió, de litúrgia i d'ascesi.

RACIONERO I GRAU, Lluís. *La Mediterrània i els bàrbars del Nord*.

Barcelona, Laia, 1985/1, 1986. Col. L'Entrellat.

RAY, Nicholas (ed). *Architecture and its ethical dilemmas*. London, Routledge/ Taylor & Frances, 2005.

REDÓN, Fernando. *El oficio del arquitecto*. Navarra, ETS Arquitectura/ T6 ediciones, 1999. Col. Lecciones/ documentos de arquitectura 3.

Cita sobre Coderch a l'oficina de Zuazo.

RISSELADA, Max; VAN DEN HEUVEL, Dirk (eds). *Team 10. 1953-1981. In search of a Utopia of the present*. Rotterdam, Nai Publishers, 2005.

ROBBE-GRILLET, Alain. *El mirón*. (Paris, Les Editions de Minuit, 1955). Madrid, Cátedra, 1987.

ROBBE-GRILLET, Alain. *La celosía*. (Paris, Les Editions de Minuit, 1957). Barcelona, Barral, 1970.

ROCCELLA, Graziella. *Gio Ponti 1891-1979. Maestro de la levedad*. Köln, Taschen, 2009.

RODRÍGUEZ, Carme; TORRES, Jorge. *Grup R*. Barcelona, GG, 1994. Pròleg de Josep Maria Montaner.

RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo. *Arte moderno en Cataluña*.

*Examen de qué cosa sea arte y qué cosa modernidad*. Barcelona, Planeta, 1986. Col. Ensayo 33. Pròleg de Pere Gimferrer.

RUDOFISKY, Bernard. *The unfashionable human body*. New York, Doubleday & Co., 1971/1.

Regal de Bernard Rudofsky a José Antonio Coderch, Juny de 1972.

RYBCZYNSKI, Witold. *La casa. Historia de una idea*. Madrid, Nerea, 1986/1, 1989.

SACK, Florentine. *Open house. Towards a new architecture*. Berlin, Jovis, 2006.

SANTOS TORROELLA, Rafael. *Obra poética (Antología poética)*. Madrid, Visor/ Residencia de Estudiantes, 1996.

SANTOS TORROELLA, Rafael. *Revisiones y testimonios. (Dietario artístico)*. Barcelona, Taber, 1969. Col. Grifo.

SARTI, Raffaella. *Vida en familia. Casa, comida y vestido en la Europa moderna*. Barcelona, Crítica, 1999/1, 2003.

Sobre la intimitat i la presència del servei a les cases.

SCHMITZ-MOORMANN, Karl. *Teología de la creación de un mundo en evolución*. Estella, Editorial Verbo Divino, 2005.

Capítulo 4: La evolución de la información: un sello de la creación de Dios.

Allà es parla de la immaterialitat de la informació, tipus de temes que preocuparien a Coderch, segons Agustí Mariné.

SCHOENAUER, Norbert. *6.000 años de hábitat. De los poblados primitivos a la vivienda urbana en las culturas de oriente y occidente*. Barcelona, GG, 1981/1, 1984, Col. Arquitectura/ Perspectivas. Especialment: Tercera parte. La casa urbana de Occidente.

914 SCHUMACHER, E. F. *Guía para los perplejos*. Madrid, Debate, 1977/1, 1981.

Crítica al materialisme científista.

SELLES, Narcís. *Alexandre Cirici Pellicer. Una biografía intelectual*. Barcelona, Afers, 2008. Col. Personatges 8.

Es parla en algun moment de Coderch i Chinchilla com arquitectes falangistes.

SENNETT, Richard. *El artesano*. Barcelona, Anagrama, 2009.

SILBER, John. *Architecture of the absurd. How "genius" disfigured a practical art*. New York, The Quantuck Lane Press, 2007.

SIMENON, Georges. *Las memorias de Maigret*. Barcelona, Tusquets Editores, 1950/1, 2000. Col. Maigret 35.

SIMENON, Georges. *Maigret en Nueva York*. Barcelona, Tusquets Editores, 1946/1, 1997. Col. Maigret 27.

Cites del llibre extretes per Coderch, al dors d'una felicitació nadalenca de Gio Ponti.

SIMENON, Georges. *Crimen en Holanda*. Barcelona, Tusquets Editores, 1931/1, 1994.

SIMENON, Georges. *Memorias íntimas*. Barcelona, Ediciones B, Suma de Letras, 2000. 2 vols.

SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *Cambiando el arte de habitar*. Barcelona, GG, 2001.

SOFSKY, Wolfgang. *Defensa de lo privado*. Valencia, Pre-textos, 2009.

SOLDEVILA, Alfons (ed). *Recomanacions als futurs arquitectes*. Barcelona, Edicions UPC, 2007.

Índice:

. Alfons Soldevila: *Recomanacions als futurs arquitectes*.

. Oscar Tusquets: *Salid y divertios*.

. Josep Martorell: *Reflexions temàtiques*.

. Federico Correa: *La gente necesita nuestra arquitectura*.

. Lluís Clotet: *Ho vaig fer i ho vaig comprendre*.

. Enric Sòria: *Contradictòria harmonia*.

. Albert Viaplana: *No hi ha fórmules*.

Referències a Coderch en diverses ocasions.

SÒRIA BADIA, Enric. *Coderch de Sentmenat. Conversaciones*. Barcelona, Blume, 1979. Col. Función y Forma.

SÒRIA, Enric. *Conversaciones con J. A. Coderch de Sentmenat*.

Murcia, Coaat/ Librería Yerba/ Cajamurcia, 1997/2. Col. de Arquitectura 32.

Segona edició, amb diferències respecte a la primera.

SPECTOR, Tim. *The ethical architect. The dilemma of contemporary practice*. New York, Princeton Arch Press, 2001.

SPELLMAN, Catherine; Unglaub, Karl (eds). *Peter Smithson. Conversaciones con estudiantes. Un espacio para nuestra generación*. Barcelona, GG, 2004.

SPINELLI, Luigi. *José Antonio Coderch. La cellula e la luce*. Roma, Testo & Immagine, 2003. Col. Universale di architettura 134.

SULLIVAN, Louis H. *Charlas con un arquitecto. Kindergarten chats y otros escritos*. Buenos Aires, Infinito, 1947/1, 1959.

Inclou la frase que Coderch posa a l'inici de 'No son genios lo que necesitamos ahora'.

TÀPIES, Antoni. *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*. Barcelona, Ed. Crítica, 1977/1; Ed. Empúries, 1993/2.

La versió anglesa del llibre, i una posterior catalana inclouen fotografies. *A personal memoir. Fragments for an autobiography*.

TÀPIES, Antoni. *El arte y sus lugares*. Madrid, Siruela, 1999. Existeix versió catalana.

Colecció particular d'obres d'art propietat de Tàpies, a Barcelona i Campins, de molt variada procedència i extranyament coherent.

TÁRRAGO MINGO, Jorge. *Habitar la inspiración/ construir el mito. Casas- taller de artistas en el periodo de entreguerras*. Valencia, Eds Generales de la Construcción, 2007, Memorias culturales. Anatole Jal. Casa y taller para Pierre-Jules Jolivet. Paris, 1856.

TÀVORA, Fernando; SÒRIA, Enric; CORTÉS, J. Antonio; COLL, Jaime; FOCHS, Carles; TUGORES, Jonathan. *J. A. Coderch. Torre Valentina*. Sant Cugat, Etsav/ Upc, 1999. Col. Textos i documents d'arquitectura, 6.

THOMAS, John Laurence Hylton. *En busca de la seriedad. Cuadernos filosóficos*. Madrid, Eds. Encuentro, 1998/1, 2002.

TILL, Jeremy. *Architecture depends*. Cambridge, The MIT Press, 2009. Especialment: 10 Imperfect ethics.

TSCHUMI, Bernard; CHENG, Irene (eds). *The state of architecture at the beginning of the 21st century*. New York, The Monacelli Press, 2003. Columbia Books of Architecture.

TUSQUETS, Oscar. *Amables personajes*. Barcelona, Acantilado, 2014. Articles sobre Federico Correa (p 45-62), José Antonio Coderch (p 83-88), Luis Marsans (p 251-256).

VALLET DE GOYTISOLO, Juan. *Algo sobre temas de hoy*. Madrid, Speiro, 1972. Assajos sobre cultura, masses, societat. L'autor era cosí de José Antonio Coderch de Sentmenat, i familiarment aquest l'anomenava pel seu segon nom: Berchmans.

VALVERDE, José María. *Arquitectura y moral. Pasaje autobiográfico*. Valencia, IVAM, 1992. Lecciones Alfons Roig.

VAN BOXSEL, Matthijs. *Enciclopedia de la estupidez*. Madrid, Síntesis, 2003, 1999/1.

VENTURI, Robert: *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1966/1, 1972. Introducció de Vincent Scully.

WATKIN, David. *Moral y arquitectura. Desarrollo de un tema en la historia y la teoría arquitectónicas desde el 'revival' del gótico al Movimiento Moderno*. Barcelona, Tusquets, 1977/1, 1981. Cuadernos Infimos 98.

WATSON, Peter. *Historia intelectual del siglo XX*. Barcelona, Crítica, 2006, p 1066.

WILLIAMS Goldhagen, Sarah; LEGAULT, Réjean (eds). *Anxious modernisms: experimentation in postwar architectural culture*. Montréal, Canadian Centre for Architecture/ Cambridge, Mass., The MIT Press, 2000.

WONG, Lorenzo; SALTER, Peter (selecció). *Climate register. Four works by Alison & Peter Smithson*. London, Architectural Association, 1994.

WRIGHT, Frank Lloyd. *El futuro de la arquitectura*. Barcelona, Poseidón, 1953/1, 1957/2. Coderch tenia la primera edició en castellà.

YUTANG, Lin. *Entre lágrimas y risas*. Buenos Aires, Ed Sudamericana, 1964.

YUTANG, Lin. *La importancia de vivir*. Buenos Aires, Ed Sudamericana, 1966. p 214. De tenderse en la cama.

ZUAZO UGALDE, Secundino. *Madrid y sus anhelos urbanísticos. Memorias inéditas de Secundino Zuazo, 1919-1940*. Madrid, Nerea/ Comunidad de Madrid, 2003. Introducció i edició de Carlos Sambricio.

La bibliografia concernint les obres principals de Coderch, aquelles que el propi Coderch va considerar de suficient qualitat, va ser establerta pel propi estudi.

Es troba a la monografia principal, editada per Carles Fochs i Gustavo Coderch. Intento no ser reiteratiu.

AAVV. *Arquitectura anónima de España*. Arquitectura [Madrid], 46, Octubre de 1962.

Inclou el collage que va fer Luis Marsans, amb el peu:

Esta fotografía no corresponde a ningún pueblo existente. Es una composición realizada por el arquitecto José A. Coderch utilizando fotografías repetidas que hizo de barracas de los suburbios madrileños.

918

AAVV. *Arquitectura para después de una guerra 1939-1949. Catálogo de la exposición organizada por el Coacb*. Cuadernos [Barcelona], 121, 1977.

AAVV. *Art i arquitectura*. DAU [Lleida], 11, Estiu de 2000.

Inclou, entre d'altres:

Escultura a la teulada de la Fundació Tàpies. Artista: Antoni Tàpies.  
Espai de meditació a la Universitat Pompeu Fabra. Artista: Antoni Tàpies.

AAVV. *Coderch*. Arquitectura [Madrid], 268, Setembre-October de 1987.

Índex:

- . Carvajal, Javier. *José Antonio Coderch de Sentmenat*. p 20.
- . Domènech, Luis. *La célula y el organismo*. p 22.
- . Blanco, Manuel. *El otro Coderch*. p 34.
- . Mestre, Octavio. *Apuntes para una arquitectura residencial*. p 40.
- . *Viviendas en la calle Compositor Bach*. p 44.
- . *Casa Tapies*. p 52. Alguns dibuixos refets per Octavio Mestre.
- . *Casa Uriach*. p 60. Alguns dibuixos refets per Octavio Mestre.
- . *Casa Gili*. p 70. Alguns dibuixos refets per R. Muñoz Jordán.
- . *Viviendas Banco Urquijo*. p 80.
- . Pizza, Antonio. *El diagrama de una soledad. J. A. Coderch y el entorno de su arquitectura*. p 90.

. Coderch, José Antonio. *Historia de unas castañuelas*. p 102.

Escrit al juny de 1967, com comunicació al 75è Anniversari de l'Associació d'Arquitectes Finlandesos.

. Barreiros, Paloma. *J.A. Coderch y el Grupo R*. p 104.

. De la Mata, Sara; Lampreave, Ricardo S. *Entrevista a Federico Correa*. p 114.

AAVV. *Entretiens sur l'architecture à Royaumont*. Le Carré Bleu [Paris], 4, 1962.

AAVV. *Focus. Architetti del dopoguerra: un panorama. (IV) Coderch & Valls. Jan de Swert. Pierre Koenig. Chen Kuen Lee. Mangiarotti & Morassutti. Eduardo Vittoria*. Zodiac [Milano], 5, Desembre de 1959.

AAVV. *Glenn Murcutt*. Area, 107, Novembre-Desembre de 2009.

Inclou:

Entrevista, per Simone Corda. Parla de la visita de Murcutt a Coderch el 1973.

AAVV. *gR. Una revisió de la modernitat. 1951-1961*. Barcelona, CCCB, 1997.

AAVV. *Kazuhiro Kojima/ CAAt. 2G* [Barcelona], 43, 2007.

Inclou: *Viviendas Space Block, Hanoi. 199-2003*. Texts de Peter Ebner, Toto Ito.

AAVV. *Los años 60*. DC [Barcelona], 8, Novembre de 2002. Revista del Departament de Composició Arquitectònica.

AAVV. *Mediterráneo*. DC [Barcelona], 9-10, Octubre de 2003. Revista del Departament de Composició Arquitectònica.

AAVV. *Projectar entre mitgeres*. Dau [Lleida], 26, 2006.

Inclou l'article:

. Soldevila, Alfons. *La casa entre mitgeres*.

AAVV. *Sede social del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares*. Cuadernos [Barcelona], num. especial, 1958.

AAVV. *Team 10 at Royaumont 1962*. Architectural Design [London], 11, Novembre de 1975.

Inclou una transcripció sintètica de les intervencions dels membres del Team 10, entre ells, Coderch. Hi ha unes breus introduccions d'Alison i Peter Smithson.

AAVV. *Team 10 Primer. 1953-62*. Architectural Design [London], 12, Desembre de 1962.

Inclou una versió abreujada en anglés del text "No son genios...". Segons Coderch, versió censurada.

AAVV (BRACE TAYLOR, Brian intr.). *team 10+20*. L'architecture d'aujourd'hui [Paris], 177, 1975.

AAVV (CHUECA, Fernando et al): *El arquitecto Alvar Aalto, en Madrid*. Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura [Madrid], 2 trimestre de 1951.

AAVV (DIEZ, Rafael ed). *José Antonio Coderch. Casas*. 2G [Barcelona], 33, 2005.

Publica algunes cases menys conegudes: Casa Biosca, Igualada, 1961. Casa Rovira, Canet de Mar, 1967. Casa Soler-Badía, Igualada, 1969-1971.

Textes de: Kenneth Frampton, Rafael Díez, José Antonio Coderch, Oriol Bohigas, Elías Torres.

AAVV (FULLAONDO, Juan Daniel ed). *José Antonio Coderch de Sentmenat*. Nueva Forma [Madrid], 106, Novembre de 1974.

Monogràfic dedicat a Coderch.

Inclou 'Notas de sociedad', de Juan Daniel Fullaondo, p 2.

ABALLANET, Albert; CASTIÑEIRA, Isabel; MONTEYS, Xavier; PARICIO, Antonio. *Residencia urbana a Barcelona. 1945-1970. L'àrea de La Bonanova (Sarrià- Sant Gervasi)*. Sant Cugat del Vallès, Upc/ Etsav, 2000. Textos i documents d'arquitectura, 9.

Casas de Coderch, Valls y Coderch/ Valls en calle Johann Sebastian Bach.

BASSEGODA NONELL, Juan. *La arquitectura moderna ante la típica regional. 1a. ponencia en el III Congreso de arquitectura típica regional. Córdoba, 24-28 de octubre de 1967*. Barcelona, 1967. Separata.

BASSETS, Lluís. *El camelo de los Edificios Trade*. Tele/Exprés [Barcelona], 11 de Maig de 1974.

BAUDIN, Carmen. *Vivir en vertical*. El País Semanal [Madrid], 14 de Gener de 2007, p 88.

Sobre la casa de Gustavo Coderch a Sant Cugat del Vallès, amb interiorisme de La Granja Design.

BOHIGAS, Oriol. *Una possible "Escola de Barcelona"*. 1969.

Recollit i traduït a: BOHIGAS, Oriol. *Polèmica d'arquitectura catalana*. Barcelona, Edicions 62, 1970. Col. L'Escorpí 15.

També a: DC [Barcelona], 8, Novembre de 2002, p 11. Revista del Departament de Composició Arquitectònica.

BORRÀS, Maria Lluïsa. *Premios FAD: polémica abierta*. Destino [Barcelona], 28 de Juny de 1969.

CATALÀ-ROCA, Francesc. *Coderch fotógrafo*. Quaderns [Barcelona], 174, Juliol-Setembre de 1987, p 46.

CODERCH DE SENTMENAT, José Antonio. *Aclaración al problema de las Tarifas*. Temas de Arquitectura [Madrid], 29, 1961.

CODERCH DE SENTMENAT, José Antonio. *Una encuesta sobre la pintura de Tàpies*. El Noticiero Universal [Barcelona], ? 1961.

CODERCH DE SENTMENAT, José Antonio. *Carta de José A. Coderch de Sentmenat*. Quaderns [Barcelona], 150, 1982, p 71.

Carta publicada inicialment a la revista Arquitectura, 141, dedicada a Secundino Zuazo.

CODERCH DE SENTMENAT, José Antonio; VALLS, Manuel. *Carta als arquitectes joves*. Quaderns [Barcelona], 174, Juliol-Setembre 1987, p 40.

Extracte de *Points de vue sur la situation des jeunes architectes en Espagne*, Architecture d'Auhourd'hui, num. 73, Setembre de 1957.

CRUZ, Juan. *Todo lo que Tàpies quiso*. El País Semanal [Madrid], 14 de Juny de 2013. Fotografies de Caterina Barjau.

DONATO, Emili. *Jose Antonio Coderch 1913-1984*. Moniteur architecture AMC, 3, Juliol-Agost de 1989, p 46-49.  
Aquí es diu que Tàpies dubtava entre Le Corbusier i Coderch com a arquitecte per a la seva casa.

D'ORS, Eugenio. *'Ethice, Riparógrafo y Grilo' o los enemigos de la belleza*. La Vanguardia [Barcelona], 28 de Desembre de 1943, p 9.

FÁBREGAS, A. (annotacions). *Vivienda-estudio para J. Subirachs, escultor*. Hogares Modernos [Barcelona], 1, 1966.  
Fotografia: Enrique Puigdemolas.

GUERRERO YESTE, Alicia; MASSAD, Fredy. *Timeless commitment. Tapiés House, Barcelona, Spain*. Oris [Zagreb], 92, 2015.

ITO, Toyo. *La villa G. Mort d'une maison*. AA [Paris], 316, Abril de 1998, p 74.  
També inclou: *Témoignage. Nobuko, Sachiko, Fumiko*. p 84.

922 LAHUERTA, Juan José. *Sobre la exposición Coderch de Sentmenat*. El Noticiero Universal [Barcelona], 10 de Març de 1981.

LAQUÉ, Juan (annotacions). *Viviendas destacadas: Vivienda de pisos para Antonio Tapiés*. Hogares Modernos [Barcelona], 2, Juliol de 1966.  
S'hi publica la casa Tàpies, fotografiada per Enrique Puigdemolas i amb unes notes de Juan Laqué. La publicació no està gaire cuidada: algunes fotografies de la casa apareixen en un altre article, dedicat a una obra de Ricardo Bofill, l'edifici d'habitatges del carrer Nicaràgua de Barcelona.

MALDONADO, Tomás. *Espana: un concurso per Vitoria*. Casabella [Milano], 453, Desembre de 1979.

MARÍ, Antoni. *La tradició com a permanència i com a canvi*. Quaderns [Barcelona], 150, 1982, p 14.

MESTRE, Octavio. *Guía para ver una exposición*. AB [Barcelona], 13, Abril de 1988. Encart *Espai Obert*.

MOLDOVEANU, Mihail (fotografies). *Edificio de viviendas del Instituto de la Marina, de Coderch*. AA [Paris], 370, 2007. Arquitecturas revisitadas.

MONEO, Rafael. *La llamada "Escuela de Barcelona"*. Arquitectura [Madrid], 121, Gener de 1969, p 1-5.  
També a: DC [Barcelona], 8, Novembre de 2002, p 21. Revista del Departament de Composició Arquitectònica.

PALENCIA, Florencio. *Vivir el mar. Una casa del Arquitecto Coderch en Tamariu*. La Vanguardia Mujer [Barcelona], Novembre de 1988, p 51.

PANCORBO, Maria; TWOSE, Pablo. *Al lado del mar. Viviendas en Salou de Manuel Valls Vergés*. DC [Barcelona], 9-10, Octubre de 2003, p 176. Revista del Departament de Composició Arquitectònica.

PIERINI, Simona. *Amigos de Coderch*. Circo Boletín técnico [Madrid], 110, 2003.

PIÑÓN, Helio. *Tres décadas en la obra de José Antonio Coderch*. Arquitecturas Bis [Barcelona], 11, Gener de 1976, p 6-14.

PIZZA, Antonio. *Entrevista pòstuma a Coderch. Una conversa rica i sàvia plena de suggerències per la vida*. Butlletí de la UPC [Barcelona], 7, Desembre de 1984. Encart *Comunicacions*.

PIZZA, Antonio. *Espai Obert. Dos exposiciones sobre J. A. Coderch*. AB [Barcelona], 13, Abril de 1988. Encart *Espai Obert*.

PIZZA, Antonio. *José Antonio Coderch de Sentmenat o las coincidencias imposibles*. Annals [Barcelona], 3, 1984, p 97 (Annexe).  
Numero dedicat a: *25 anys d'arquitectura catalana*.

PLAYÀ MASET, Josep. *Santos Torroella i Cirici, dos crítics indispensables i antagònics*. La Vanguardia [Barcelona], 7 de Maig de 2014, p 32.

QUETGLAS, José. *El miedo a Coderch*. Carrer de la Ciutat [Barcelona], 6, Gener de 1979.

RAHOLA, Victor; CORTELLARO, Stephano. *Variaciones de la persiana de librillo en la obra de Coderch*. Quaderns [Barcelona], 253, 2007, p 78-81.



RAHOLA, Victor. *Coderch*. Hora Zutz [Barcelona], 3, Desembre de 1992, p 20-23.

Hi descriu el mètode de treball de l'arquitecte.

RAMON, Artur (ed). *Luis Marsans*. Artur Ramon Art [Barcelona], 2009. Catàleg de l'exposició.

RODRÍGUEZ BOSCH, Marta. *Construir sin destruir. Tifnit, Marruecos*. Culturas [Barcelona], 374, 19 d'Agost de 2009, p 26.

Proposta d'intervenció de l'arquitecta Ana Noguera per encàrrec de Tourism & Leisure - Europraxis. Pla lligat a la construcció d'un complex turístic a 600 m. del poble.

ROMEU, Jordi. *J.A. Coderch. La casa de la playa*. De Diseño [Madrid], 7, 1986, p 62.

RUIZ CABRERO, Gabriel. *Una larga conversación y un regalo*. Arquitectura [Madrid], 294, Desembre de 1992, p 105.

924 SANTOS TORROELLA, Rafael. *José Antonio Coderch y la arquitectura como vida*. AB [Barcelona], 13, Abril de 1988, p 24.

SCHAFER, Uli. *On architecture: report from Barcelona*. Bauen und Wohnen, vol 33, 1, Gener de 1978, p 9.

Inclou entrevistes de Uli Schafar amb José Antonio Coderch Giménez, Oriol Bohigas, Anna Bofill, Cristian Cirici, Oscar Tusquets i David Ferrer.

SCHOSZBERGER, Hans. *Estado actual de la arquitectura. Una ojeada a través de las fronteras*. Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento [Madrid], 108, Juny de 1952. Separata.

SESÉ, Teresa. *El eslabón perdido del arte catalán. El Museu Víctor Balaguer ecoca y muestra los fondos del primer Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona*. La Vanguardia [Barcelona], 22 de Juliol de 2015.

SOLAGUREN- BEASCOA, Felix. *Francesc Mitjans. Entrevista*. Visions [Barcelona], 6, 2006, p 152. Revista de l'ETSAB.

SUÁREZ, Alicia; VIDAL, Mercè. *Vint-i-cinc anys d'art als Països Catalans. Una cronologia*. Serra d'Or [Barcelona], 301, 1 d'Octubre de 1984.

TAGLIABUE, Benedetta. *Tres visitas a la casa Tàpies... más otra con el libro*. Cultura/s La Vanguardia [Barcelona], 10 de Desembre de 2003, p 22.

TÀPIES, Antoni. *La nueva cultura*. La Vanguardia [Barcelona], 14 d'Agost de 1984.

UBIETO, José R. *El jo a cel obert*. Cultura/s La Vanguardia [Barcelona], 621, 14 de Maig de 2014, p 2.

VARGAS LLOSA, Mario. *El dato escondido*. Aberrante [Perú], 2, Agost de 2000.

VIDAL, Mercè. *L'àmplia projecció d'Alexandre Cirici*. Serra d'Or [Barcelona], 578, 2008.

WEBSTER, Justin. *House of Spirits*. ArtNews [New York], Novembre de 1999, p 120-122.

Antoni Tàpies has assembled mystical art from across continents and civilizations in his Barcelona home.

*A Barcellona, la casa di Tapiés. José Antonio Coderch, arch*. Domus [Milano], 420, Novembre de 1964, p 26.

*Casa de Marcelo Leonori, interiorista*. Arte y Hogar [Madrid], 241, Maig de 1965.

*Casa del pintor Tapiés. Arquitectos: J. Coderch de Sentmenat y M. Valls Vergés*. Cuadernos de Arquitectura [Barcelona], 58, 4t trimestre de 1964, p 9.

Inclou la següent nota a peu de pàgina:

Por razones personales y por un tiempo indeterminado el Arquitecto Sr. Coderch no podrá seguir colaborando en esta revista.

*Casa entre medianeras. Cadaqués*. On [Barcelona], 13, 1979, p 8. Projecte de Gustavo Coderch, 1977 1979.

En la mateixa revista, i a continuació es publica un altre projecte del mateix arquitecte: *En el casco antiguo de Tossa*. p 11.

La diferència entre un i altre projecte podria crear dubtes sobre l'autoria del primer treball.

*Concurso de Muebles H*. Arquitectura [Madrid], 1960, IX, p 54.

*Entretiens sur l'architecture à Royaumont. Le Carré Bleu* [Paris], 4, 1962.

*La IX Triennale de Milan. Architecture d'Aujourd'hui* [France], 35, Maig de 1951.

Il microfono del Papa.

*Lessons from Bernard Rudofsky. JSAH*, 67/2, Juny de 2008, p 277.  
Cita publicacions sobre arquitectura vernàcula de meitats del segle XX.

*Perfil. Manuel Valls, el treball solidari amb Coderch. AB* [Barcelona], 13, Abril de 1988, p 22.

*Sala de Reflexión en la Universidad Pompeu Fabra. Barcelona. Antoni Tàpies. On Diseño* [Barcelona], 180, 1987, p 90.

*Terrazas y jardines. Nuevo Ambiente* [Barcelona], 15, 1969. Cuadernos monográficos sobre decoración.

Es publica l'estar i terrassa adjunta de la casa Tàpies, fotografiada per Enrique Puigdemolas.

*Young architects. (4), Coderch & Walls, Jan de Swart, Pierre Koenig, Chen Kuon Lee, Mangiarotti and Morassutti, Eduardo Vittoria. Zodiac* [Milano], 5, 1959, p 137-189.

Figures que es consideren coetànies i properes a Coderch & Valls.

ALONSO DEL VAL, Miguel Ángel. *Tradición y heterodoxia: Claves para una arquitectura enraizada*. Tesis doctoral, Departamento de Projectos, etc. Universidad de Navarra, 1983. Director: Javier Carvajal Ferrer.

DE RENTERIA, Isabel. *Detalles en la arquitectura de J. A. Coderch*. Tesis doctoral. Barcelona, Escuela de arquitectura La Salle, URL, s/d (2013).

DIEZ BARREÑADA, Rafael. *Coderch: Variaciones sobre una casa*. Tesis doctoral. Barcelona, Departament de Projectes Arquitectònics, Upc, 2001.

FERNÁNDEZ SALAS, Elena. *Mecenas de la Modernidad. El encargo arquitectónico como condicionante de la experimentación proyectual*. Tesis doctoral. Barcelona, Departament de Projectes Arquitectònics, Upc, 2008.

FIGA Vaello, Jordi. *José Antonio Coderch entre medianeras*. Tesina final de Màster. Intensificació 'La forma moderna'. Barcelona, Etsab, Upc, 2013.

MARTÍNEZ GUEYRAUD, Calixto Alban. *La realidad de Antoni Tàpies*. Tesis doctoral. Barcelona, Departament de Composició Arquitectònica, Upc, 2004.

ROMERA DURÀ, Alba. *Recerca sobre la casa d'un arquitecte del segle XX. Casa a Espolla (1964) de José Antonio Coderch de Sentmenat*. Sant Cugat del Vallès, Etsab, Upc, Octubre 2006.

TERRADAS, Esteve. *Cadaqués: Laboratorio del realismo doméstico en Cataluña*. Tesis doctoral. Barcelona, Etsab, Upc, 1993.

614

Enregistraments.

6141

Converses (enregistraments de so).

Enregistraments fets per l'autor. Per ordre cronològic.

5 de Setembre de 1988. Gustavo Coderch Giménez (+), al seu estudi.  
(Només transcripció).

6 de Febrer de 2001. Antoni Tàpies Puig (+) i Teresa Barba Fàbregas, a casa seva del carrer Saragossa.

7 i 8 de Març de 2001. Miquel Tàpies Barba (+), al seu despatx de Direcció de la Fundació Tàpies.

14 de Juliol de 2001. Jaume Freixa Janáriz, al seu estudi.

21 de Gener de 2009. Josep Maria Ballarín Monset, a casa seva de Berga.

930

3 de Juny de 2009. Pepe Coderch Giménez, a casa seva de Santa Maria de Palautordera.

17 de Juny de 2009. Pepe Coderch Giménez, a casa seva de Santa Maria de Palautordera.

1 de Juliol de 2009. Antoni Paricio Larrea, a la seu de l'Editorial Omega.

10 de Juliol de 2009. Pepe Coderch Giménez, a casa seva de Santa Maria de Palautordera.

19 d'Agost de 2009. Ana Coderch Giménez, a la casa pairal d'Espolla.

3 de Novembre de 2009. Maite Bermejo Hernández (+), a casa seva.

12 de Novembre de 2009. Xavier Perxas del Cerro, al seu estudi.

27 de Novembre de 2009. Luis Marsans Julià (+), a casa seva.

10 de Febrer de 2010. Jesús Sanz Luengo, a l'estudi de l'autor.

11 de Març de 2010. Jesús Sanz Luengo, a l'estudi de l'autor.

21 d'Abril de 2010. Jordi Viola Garriga, al seu despatx de Direcció de la Cooperativa Jordi Capell.

29 d'Abril de 2010. Jesús Sanz Luengo, a l'estudi de l'autor.

15 de Juny de 2010. Enric Sòria Badia, al seu estudi.

27 de Setembre de 2010. Pepe Coderch Giménez, al seu estudi a Sant Celoni.

11 de Juliol de 2011. Agustí Mariné Cunill, al seu despatx de treball.

També he mantingut converses informals amb altres clients de l'arquitecte, familiars i habitants d'algunes cases.

6142

Conferències (enregistraments d'imatge i/o so).

AAVV. *L'obra de J. A. Coderch vista per les posteriors generacions d'arquitectes.*

Taula rodona moderada per Emili Donato. Participants: Enric Sòria, Josep Llinàs, Enric Miralles, Josep Quetglas, Octavi Mestre, Anton Salvador. [Enregistrament vídeo]. Dins del cicle de conferències *Homenatge a J. A. Coderch de Sentmenat*, organitzat per Josep Maria Montaner i Xavier Fabré. Barcelona, COAC, 7 d'Abril de 1988.

AAVV. *La obra de Coderch dentro de la arquitectura, arte y cultura en la España de los años cincuenta y sesenta.* Taula rodona moderada per Josep Corredor-Matheos. Participants: Federico Correa, Antón G. Capitel, Daniel Giralt-Miracle, Lluís Nadal. [Enregistrament vídeo]. Dins del cicle de conferències *Homenatge a J. A. Coderch de Sentmenat*, organitzat per Josep Maria Montaner i Xavier Fabré. Barcelona, COAC, 6 d'Abril de 1988.

BOHIGAS, Oriol; SÁENZ DE OIZA, F. J. *Conversación sobre la obra de J. A. Coderch y la arquitectura española.* [Enregistrament vídeo]. Dins del cicle de conferències *Homenatge a J. A. Coderch de Sentmenat*, organitzat per Josep Maria Montaner i Xavier Fabré. Barcelona, COAC, 8 d'Abril de 1988.

CORREA, Federico. *Coderch i el COAC.* [Enregistrament àudio]. Cicle de conferències organitzat per Marta Pessarrodona. Barcelona, CSIC, 22 de Maig de 2001.

DE SOLÀ-MORALES, Ignasi. *L'arquitectura de J. A. Coderch.* [Enregistrament vídeo]. Dins del cicle de conferències *Homenatge a J. A. Coderch de Sentmenat*, organitzat per Josep Maria Montaner i Xavier Fabré. Barcelona, COAC, 6 d'Abril de 1988.

DONATO, Emili (amb la col·laboració de Núria Cusell): *J. A. Coderch 1983.* [dvd]. Barcelona, COAC, 2004 (?).

RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo. *El contexto artístico y cultural en Cataluña durante los años cuarenta y cincuenta.* [Enregistrament vídeo]. Dins del cicle de conferències *Homenatge a J. A. Coderch de Sentmenat*, organitzat per Josep Maria Montaner i Xavier Fabré. Barcelona, COAC, 5 d'Abril de 1988.

SANTOS TORROELLA, Rafael; BALLARÍN, Josep Ma. *Aproximació a la personalitat de J. A. Coderch.* [Enregistrament vídeo]. Dins del cicle de conferències *Homenatge a J. A. Coderch de Sentmenat*, organitzat per Josep Maria Montaner i Xavier Fabré. Barcelona, COAC, 5 d'Abril de 1988.

6143

Cinema i vídeo (documental i ficció).

DEAN, Basil (direcció). *The constant nymph*. [Cinema]. EEUU, 1934.  
Intèrprets: Victoria Hopper, Brian Aherne, Leonora Corbett.

DONATO, Emili (direcció i guió); CUSELL, Núria (col·laboració). *José Antonio Coderch. Conversa amb Emili Donato*. [Enregistrament vídeo]. Barcelona, COAC, 1988/1, 2004, 73'. Col·lecció 'Sis arquitectes'.

Video realitzat amb motiu de l'exposició J.A. Coderch i de Sentmenat Coderch llegeix i comenta l'article 'No son genios lo que necesitamos ahora', escrit el 1961, i conversa amb Emili Donato i Rafael Santos Torroella. Es mostra la seva obra així com fotografies retrospectives de la seva vida i les realitzades per l'arquitecte. Antoni Tàpies comenta els motius de l'encàrrec de la seva casa a Coderch.

934

LABARTHE, André S. (direcció). *Tàpies*. [Enregistrament vídeo]. Paris, Antenne 2 per a RM Arts, 1985, 52'.

El documental descriu el procés de creació d'una obra de Tàpies titulada 'El gran nus', de 1982.

SERRA, Montse (direcció). *Projecte entorn Josep Antoni Coderch de Sentmenat*. [Enregistrament vídeo]. Barcelona, BTV, 2000, 72'.

El documental es va emetre els dies 10 de Maig i 9 d'Agost de 2000.

SCHON, Jeffrey (direcció). *American cinema. Film noir*. [Enregistrament vídeo]. EEUU, 1994, 56'. PBS Series.

TUBAU, Carolina Tubau (direcció). *T de Tàpies*. [Enregistrament vídeo]. Barcelona, 2004, 64'.

Les referències a pàgines web són problemàtiques.

No sé si té cap utilitat incloure-les, ni la data concreta en que han estat consultades. És absolutament freqüent la rapidesa amb que pàgines web desapareixen sense deixar rastre evident.

Per contra, també hi ha molta informació repetida, copiada o enllaçada; sent de vegades difícil trobar la font original.

AAVV. *Inventaire du patrimoine architectural Bruxellois: Méthodologie.*

Bruxelles, Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale. Direction des Monuments et Sites, 2010. Diverses pàgines web.

<http://www.irisonument.be>

BALIGHI, Marzieh. *L'étude de l'espace dans La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet.*

Tabriz University, Recherches en Langue et Littérature Françaises, Revue de la Faculté des Lettres, 10, 2013.

[http://france.tabrizu.ac.ir/article\\_262\\_0.html](http://france.tabrizu.ac.ir/article_262_0.html)

*Georges Simenon, Biografía.*

[http://www.tusquets-editores.es/especiales/Centenario\\_Simenon/Biografia.htm](http://www.tusquets-editores.es/especiales/Centenario_Simenon/Biografia.htm)

*La casa familiar de Coderch . Greek BCN*

[www.greekbcn.com/project/la-casa-familiar-de-coderch-2/](http://www.greekbcn.com/project/la-casa-familiar-de-coderch-2/)

"Uno de los proyectos más especiales de Greek fue la intervención en la vivienda del arquitecto José Antonio Coderch, situada en la Plaza Calvó de Barcelona".

VARGAS LLOSA, Mario. *El dato escondido.* 4 juny 2005.

<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/vargas1.htm>

Recerques comparades fetes a Google, a l'inici i al final d'aquest treball: l'any 2001 i l'any 2015.

La quantitat de resultats obtinguts, segons els termes de recerca entrats, és la següent:

"Coderch": de 3.100 resultats (any 2001) a 407.000 (any 2015).

"Coderch de Sentmenat": de 61 a 9.260 resultats.

"Coderch" + "arquitecto": de 137 a 49.100 resultats.

"Coderch" + "arquitecte": de 56 a 11.200 resultats.

"Coderch" + "architect": de 78 a 45.700 resultats.

Una cerca sobre Casa Tàpies mostra l'enorme quantitat d'informació que es pot trobar a Internet, informació de vegades de baixa qualitat, absurda, reiterativa i copiada sense més.

Aquí es recullen les primeres pàgines de resultats.

*Archivo Corderch - EAV - Obra 7: Casa Tàpies*

[www-etsav.upc.edu/arxcoderch/es-f07.htm](http://www-etsav.upc.edu/arxcoderch/es-f07.htm)

CASA TÀPIES Barcelona, 1960. Situada en una calle del casco antiguo del Putxet, la opción radical de su tratamiento visual al exterior va acompañada de un ...

*Casa-Estudio Tàpies // Coderch 1960-1963 Barcelona / La ...*

[tallerlacasa.wordpress.com/.../casa-estudio-tapies-coderch-1960-1963-ba...](http://tallerlacasa.wordpress.com/.../casa-estudio-tapies-coderch-1960-1963-ba...)

7/2/2013 - José Luis Toral Fajardo Esta casa ocupa una parcela muy profunda entre paredes medianeras, en la calle Zaragoza del barrio de Sant ...

(Recreació virtual fantasmagòrica. ETSA Sevilla).

*[PDF] Casa del pintor Tapies - RACO*

[www.raco.cat/index.php/CuadernosArquitectura/article/.../163175](http://www.raco.cat/index.php/CuadernosArquitectura/article/.../163175)

Biblioteca con pequeño altillo. La chimenea es diseño del Arquitecto Coderch. Casa del pintor Tapies. Arquitectos: J. Coderch de Sentrenat y M. Valls VergBs.

*Casa Tàpies - Guia de Barcelona*

[guia.bcn.cat/casa-tapies\\_92086027908.html](http://guia.bcn.cat/casa-tapies_92086027908.html)

Traducir esta página

Casa Tàpies Saragossa 0057, Sarrià-Sant Gervasi.

*Casa estudio Tàpies - Docomomo*

[www.docomomoiberico.com/index.php?option=com\\_k2...casa...t](http://www.docomomoiberico.com/index.php?option=com_k2...casa...t)

La casa estudio del pintor Tapies es una vivienda entre medianeras que está situada en un solar alargado y estrecho del barrio de San Gervasio. La normativa ...

*proyectos23g+d: Casa Tàpies de JOSÉ ANTONIO CODERCH*

[proyectos23g.blogspot.com/.../casa-tapies-de-jose-antonio-coderch.html](http://proyectos23g.blogspot.com/.../casa-tapies-de-jose-antonio-coderch.html)

18/11/2011 - Casa Tàpies de JOSÉ ANTONIO CODERCH ... fachada; que permite a su vez que la casa parezca más baja, recuperando la escala del barrio.

*Casa Tàpies: José Antonio Coderch entre medianeras*

[upcommons.upc.edu/pfc/handle/2099.1/18240](http://upcommons.upc.edu/pfc/handle/2099.1/18240)

de J Figa Vaello

Títol: Casa Tàpies: José Antonio Coderch entre medianeras. Autor:

Figa Vaello, Jordi. Correu electrònic de l'autor: [jordifiga@coac.net](mailto:jordifiga@coac.net).

Tutor/director/avaluador Cristina Gastón Guirao.

(Trellall de fi de Màster en teoria i pràctica del projecte d'arquitectura, UPC).

*Arxiu Coderch - EAV - Obra 7: Casa Tàpies*

[www-etsav.upc.edu/arxcoderch/ct-f07.htm](http://www-etsav.upc.edu/arxcoderch/ct-f07.htm)

CASA TÀPIES Barcelona, 1960. Situada en un carrer del casc antic del Putget, l'opció radical del seu tractament visual a l'exterior va acompanyada d'un ...

*Academia ARQsite Madrid: Arquitectura al día. Casa Tapies.*

[arqsiteMadrid.blogspot.com/2012/02/arquitectura-al-dia-casa-tapies.html](http://arqsiteMadrid.blogspot.com/2012/02/arquitectura-al-dia-casa-tapies.html)

27/2/2012 - A la casa Tàpies se accede por el garaje-zaguán-cámara de descompresión. ... (Casa Catasús, Ballvé, un año más tarde en la casa Uriach...).

(Lectura superficial amb errors repetits).

*Pepe Martínez: Tapies Coderch*

[pepinomartini.blogspot.com/2012/02/tapies-coderch.html](http://pepinomartini.blogspot.com/2012/02/tapies-coderch.html)

7/2/2012 - En 1960, el mejor arquitecto catalán (y español probablemente) de entonces, le hizo su casa estudio a Tapies. En otoño de 1987 (estaba yo ...

(Interpretació superficial i comentari amb errors).

*Fundació Antoni Tàpies. Fundació Antoni Tàpies - Turisme ...*

[www.barcelonaturisme.com/.../\\_3Ngb8YjSpL3IOAs7oO2GTUo2MLOwt...](http://www.barcelonaturisme.com/.../_3Ngb8YjSpL3IOAs7oO2GTUo2MLOwt...)

Conoced a Barcelona la Fundació Antoni Tàpies, un edificio que contiene las principales obras ... Barcelona Bus Turístico: parada Casa Batlló-Fundació Tapies.



*antoni tàpies - Revista Dharma*

[www.revistadharm.com/tapies.htm](http://www.revistadharm.com/tapies.htm)

Estamos en una de las catedrales del arte contemporáneo. Antoni Tàpies y su esposa Teresa nos reciben en su casa de Barcelona, donde viven desde hace ...

(Conversa al voltant de l'interès de Tàpies pel budisme. Revista Dharma, sense data de publicació, num 6).

*Recurrencia y herencia del patio en el movimiento moderno*

[books.google.es/books?isbn=8474059828](http://books.google.es/books?isbn=8474059828)

Gonzalo Díaz-Y. Recasens - 1992 - ?Architecture, Domestic casa tradicional de la que no sabemos si como remodelación son asumidas del edificio ... 24 Según J.A. Coderch en la casa de Tapies «he provocado hacer un ...

*ArchMaps: Casa Tàpies / José Antonio Coderch*

[archmaps.blogspot.com/2011/06/casa-tapies-jose-antonio-coderch.html](http://archmaps.blogspot.com/2011/06/casa-tapies-jose-antonio-coderch.html)

Usuarios de lectores de pantallas: haz clic aquí para acceder a la versión HTML simplificada. Lo lamentamos, pero no disponemos de mapas de esta región ...

*Edificio - Fundació Antoni Tàpies*

[www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique15](http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique15)

La Fundació Antoni Tàpies abrió sus puertas en junio de 1990 en la sede de la ... La Editorial Montaner y Simón es junto con la casa Vicens de Antoni Gaudí, ...

*Material educativo en nuestra tienda - Fundació Antoni Tàpies*

[www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article5843](http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article5843)

Libro Infantil Pequeña historia de Antoni Tàpies, Antoni Tàpies. ... Recortable de la fachada de la Fundación Antoni Tàpies. Casa Montaner i Simon, 1884.

*Planos Casa Tàpies (BCN) de Coderch / Foros Sólo Arquitectura*

[www.soloarquitectura.com](http://www.soloarquitectura.com) › ... › Historia, arquitectos y edificios

22/4/2008 - 4 entradas - ?3 autores

Hola, soy estudiante de interiorismo y tengo que realizar un proyecto sobre la Casa Tàpies de Coderch en la calle Saragossa de Barcelona,

...

*Casa Asia acerca el arte zen y la obra de Antoni Tàpies en ...*

[www.casaasia.es/.../212452-casa-asia-acerca-el-arte-zen-y-la-obra-de-ant...](http://www.casaasia.es/.../212452-casa-asia-acerca-el-arte-zen-y-la-obra-de-ant...)

27/11/2013 - El fin de semana del 26 y el 27 de octubre, Casa Asia y la Fundación Antoni Tàpies hicieron una nueva edición del taller creativo "Poesía de ...

*ANTONI TAPIES - Casa del Libro*

[www.casadellibro.com](http://www.casadellibro.com) › Autores

Comprar libros y eBooks de ANTONI TAPIES en tu librería online [casadellibro.com](http://casadellibro.com).

*Fundación Antoni Tàpies - Wikipedia, la enciclopedia libre*

[es.wikipedia.org/wiki/Fundaci3n\\_Antoni\\_Tapies](http://es.wikipedia.org/wiki/Fundaci3n_Antoni_Tapies)

Domènech.i.Montaner.Editorial.Montaner.i.Sim3n.1. Edificio sede de la Fundación Tàpies. En la parte superior se aprecia la escultura Núvol i cadira de Tàpies.

*Guía de arquitectura de Barcelona*

[books.google.es/books?isbn=8496241645](http://books.google.es/books?isbn=8496241645)

Llorenç Bonet - 2004 - ?Architecture

190. Casa. taller. Antoni. Tapies. La vivienda se sitúa en un largo y estrecho solar típico de los pueblos del llano de Barcelona, en el antiguo pueblo de Sant ...

*Villa en alquiler en Moraira, Alicante - Casa Tapies (Ref ...*

[www.katzgrau-villas.com/index.asp?menu=casa&id=368](http://www.katzgrau-villas.com/index.asp?menu=casa&id=368)

Descripción. Casa de vacaciones con piscina privada de 130cm de profundidad, ideal para niños pequeños. La terraza cubierta esta en la primera planta, ...

*Casa Tapies. Barcelona, 1962 - Dialnet*

[dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2628241](http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2628241)

Información del artículo Casa Tapies. Barcelona, 1962.

*'Imprescindibles' se introduce el universo creativo de Antoni ...*

[www.rtve.es/television/20110521/...se-introduce...tapies/434117.shtml](http://www.rtve.es/television/20110521/...se-introduce...tapies/434117.shtml)

21/5/2011 - En este documental, Antoni Tàpies abre las puertas de la intimidad de su casa y de su estudio. El artista nos cuenta su propia obra, descifra ...

*MIL ANUNCIOS.COM - Antonio tapies. Casa y Jardín ...*  
[www.milanuncios.com/casa-y-jardin/antonio-tapies.htm](http://www.milanuncios.com/casa-y-jardin/antonio-tapies.htm)  
Sección dedicada a la compraventa de útiles para el hogar y jardín antonio tapies. Decoración, muebles, herramientas de jardinería, al mejor precio.

*Casa tapies - Trovit*  
[casas.trovit.es/casa-tapies](http://casas.trovit.es/casa-tapies)  
Encuentra viviendas en venta al mejor precio. Tenemos 6 viviendas en venta para tu búsqueda casa tapies, con precios desde 75.000€

*Casa pareada en venta en calle Antonio Tapies, N° 4 en La ...*  
[www.pisos.com/.../casa\\_pareada-la\\_florida\\_la\\_chismosa\\_los\\_altos03189...](http://www.pisos.com/.../casa_pareada-la_florida_la_chismosa_los_altos03189...)  
28/5/2014 - Sin comisiones. Casa pareada en zona de la florida, cuenta con dos dormitorios, un baño, salón-comedor y cocina. Tiene solarium, terraza y ...

*Hotel Villas Katzgrau - Casa Tapies, Moraira - trivago.es*  
[www.trivago.es/moraira-32055/.../villas-katzgrau---casa-tapies-2269684](http://www.trivago.es/moraira-32055/.../villas-katzgrau---casa-tapies-2269684)  
Casa / Apartamento Villas Katzgrau - Casa Tapies, Moraira - Comparación de precios? Valoraciones de Hotel? Información sobre el hotel? Haz la búsqueda ...

*El tesoro de Tàpies sale a la luz | El País Semanal | EL PAÍS*  
[elpais.com/elpais/2013/06/13/eps/1371149613\\_096172.html](http://elpais.com/elpais/2013/06/13/eps/1371149613_096172.html)  
16/6/2013 - Y sobre todo porque la obra sobre la que ha lanzado su mirada Todolí es la que Tàpies quiso para sí, la que guardó en su casa, en su taller y ...

*Tàpies sale de casa- Ocio y Cultura- El Periódico*  
[www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y.../tapies-sale-casa-2429076](http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y.../tapies-sale-casa-2429076)  
21/6/2013 - El MNAC y la Fundació Tàpies reúnen 134 obras provenientes de la colección del artista.

*casa o chalet independiente en venta en calle tapies, 7 ...*  
[www.idealista.com/inmueble/1973090/](http://www.idealista.com/inmueble/1973090/)  
casa o chalet independiente en venta en calle tapies, 7. sant mateu. 128.000 € 145 m². 5 dorm. hipoteca 462 eur - calcular hipoteca. guardar favorito no ver ...

*Prorrogada un mes más la exposición "Antoni Tàpies: obra ...*  
[museocasaibanez.org/.../prorrogada-un-mes-mas-la-exposicion-antoni-ta...](http://museocasaibanez.org/.../prorrogada-un-mes-mas-la-exposicion-antoni-ta...)  
1/4/2013 - Gracias a las inmejorables relaciones establecidas entre el Museo Casa Ibáñez y la Galería KartON de Huércal-Overa –cuyo gerente ha ...

*Casa Montaner i Simó–Fundació Tàpies Barcelona Review ...*  
[www.fodors.com](http://www.fodors.com) › ... › Spain › Barcelona › Sights  
10/3/2014 - Casa Montaner i Simó–Fundació Tàpies Review. This former publishing house—and the city's first building to incorporate iron supports, built in ...

*Tapies | La Casa Encendida*  
[blog.lacasaencendida.es/tag/tapies/](http://blog.lacasaencendida.es/tag/tapies/)  
24/2/2012 - El fallecimiento de Antoni Tàpies deja un enorme vacío en el mundo del arte y la cultura como nos comentaba el lunes en este blog el director ...

*Casa Tàpies : tomaspardo.com*  
[tomaspardo.com/index.php?/projects/casa-tapies/](http://tomaspardo.com/index.php?/projects/casa-tapies/)  
DESCRIPCIÓ:Recreació Virtual del Pavelló de l'Edifici Casa Tàpies, de l'arquitecte José Antonio Coderch, realitzat a l'assignatura de Tècniques de ...  
(Recreació virtual fantasmagòrica amb Archicad i Artlantis).

*Antoni Tàpies: En la cocina del genio - La Voz de Galicia*  
[www.lavozdegalicia.es/...tapies.../00031386891303553274894.htm](http://www.lavozdegalicia.es/...tapies.../00031386891303553274894.htm)  
13/12/2013 - La casa de Antoni Tàpies (Barcelona, 1923-2012) en su ciudad natal ofrecía una fachada tan hermética como a veces podía resultar su arte: ...  
(Algunes aportacions originals).

*Ad infinitum...*

Obres i projectes referenciats en aquest treball, segons numeració d'expedients a l'Arxiu Coderch.

008 Pavelló Obra Sindical d'Artesania. Fira de Mostres, Barcelona. 1943-1944.  
 012 Reforma de casa per sr. Manuel Aracil. Sitges. 1941.  
 030 Reforma façana i ampliació de casa per a sr. Robert Salzbrenner. Sitges. 1942.  
 124 Ampliació de casa i taller per a sr. Farrarons i sra. Eulàlia Minguella. Sitges. 1945.  
 129 Casa num. 2 per a sra. Josefa Casacuberta. Sitges. 1945.  
 147 Casa pròpia José Antonio Coderch de Sentmenat. Plaza Calvo, Barcelona. 1946.  
 158 Casa i garatge per a srs. Rita i Luis Cardona. Prat de la Riba, Sitges. 1948.  
 171 Habitatge ultrabarat. Sense emplaçament. 1945.  
 206 Casa per a sr. Luís Pérez-Mañanet. Sitges. 1946.  
 226 Casa per a srs. Ferrer Vidal. Cala d'Or, Mallorca. 1946-1947.  
 246 Dues cases de classe mitjana per a sr. Eustaquio Ugalde. Pedralbes, Barcelona. 1944-1947.  
 279 Casa per a sr. Garriga Nogués. Sitges. 1947.  
 373 Reforma i ampliació de casa per a sr. Francisco Vila. Sitges. 1949.  
 388 C. N. S. Concurs per a Casa Sindical. Madrid. 1949.  
 438 Casa per a sr. José Mirabent Magrans. Sitges. 1950.  
 416 Reforma de casa de pisos per a sr. Marcelo Leonori. Muntaner cant. Londres, Barcelona, 1951.  
 456 Correspondència particular amb Giò Ponti, 'Domus'. Studio a Via Dezza 49, Milano.  
 457 Nona Triennale di Milano. Palazzo dell'Arte al Parco, Milano, Italia. 1952.  
 485 Edifici d'habitatges per a "Instituto Social de la Marina". Barceloneta, Barcelona. 1951.  
 506 Caricatures. 1951.  
 534 Casa per a sr. Eustaquio Ugalde. Caldetes. 1951.  
 548 Casa per a sr. Narciso Masoliver. Calvià, Mallorca. 1953.  
 563 Reforma de casa per a sr. Miquel Pujol. Cabrera de Mataró. 1952.  
 569 Reforma i ampliació casa per a sr. Federico Kurtzisch. Salou. 1952.

571 Barraques. Habitatges ultrabarats. Sense emplaçament. 1952.  
 578 Ampliació de casa per a sra. Mercedes Margarit i sr. Juan Garriga Nogués. Sector de Terramar, Sitges. 1952-1953.  
 615 Projecte de casa per a sr. Juan Vallet de Goytisolo. Madrid. 1955.  
 627 Casa per a sr. Manuel de Senillosa. Cadaqués. 1956.  
 641 Habitatge per a sr. Antoni Tàpies. c/ Saragossa 57, Barcelona. 1960.  
 645 Ampliació d'edifici d'oficines per a Almacenes Capitolio. Barcelona. Pça. Castilla. 1961.  
 647 Casa per a sr. Juan Biosca. Igualada. 1961.  
 659 Casa pairal Coderch. Espolla. 1963.  
 673 Casa per a sr. Juan Entrecanales. La Moraleja, Madrid. 1966.  
 684 Casa per a sr. Víctor Sagi. Av Pearson, Barcelona. 1966-1967.  
 689 Casa per a sr. Víctor Sagi. Cadaqués. 1966.  
 690 Casa per a sr. José Llorens Baulés. Barri St Roc, Calella de Palafrugell. 1967-1968.  
 709 Habitatges per a colons i centre cultural, per a sr. Agustín Mariné. Ariestolas, Monzón, Huesca. 1968.  
 721 Edifici d'oficines per International Business Machines. I.B.M. Via Augusta, Barcelona. 1969-1972.  
 742 Casa per a Gustavo Coderch i Rafael Santos Torroella. Cadaqués. 1971.  
 768 Casa per a sr. Luís Aguado. Urbanització Hoyo de Monterrey, Madrid. 1973.  
 778 Ingrés a la Real Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona. 1977.  
 787 Laboratori de fotografia per a ús propi. Plaça Calvo, Barcelona. 1975.  
 796 Documentació sobre el llibre 'El toreo'. Barcelona. 1977.  
 849 Casa entre mitgeres per a sr. Antoni Paricio. Tamariu. 1978.  
 855 Ampliació de l'Escola d'Arquitectura. Barcelona. 1978.  
 881 Sistema de plantes articulades Coderch de Sentmenat. Sense emplaçament. 1980.  
 P 026 Articles i texts escrits per Coderch de Sentmenat. Dates diverses.

## Agraïments.

En ordre alfabètic:

Josep Maria Ballarín Monset.

Teresa Barba Fàbregas.

Maite Bermejo Hernández (+).

Martí Català Pedersen.

Ana Coderch Giménez.

Gustavo Coderch Giménez (+).

Pepe Coderch Giménez.

Graciela de Urrutia de Lambarri (+).

Carles Fochs Álvarez.

Jaume Freixa Janáriz.

Pere Fuertes Pérez.

Santi Giró Gili.

Emiliano López Matas.

Agustí Mariné Cunill.

Luis Marsans Julià (+).

Antoni Paricio Larrea.

Rita Pérez Pons.

Xavier Perxas del Cerro.

Montse Pons Navarro (+).

Gloria Ponsà Fontanals.

Jesús Sanz Luengo.

José Ángel Sanz Esquide.

Enric Sòria Badia.

Antoni Tàpies Puig (+).

Miquel Tàpies Barba (+).

Jordi Viola Garriga.

Agraïments, també:

Companys del Departament de Projectes, de l'Escola d'Arquitectura de St Cugat i de l'Escola Massana, que han mostrat interès pel desenvolupament del treball.

Persones de l'Arxiu Coderch. (El seu cap, mentre l'Arxiu ha estat dipositat a l'Escola d'Arquitectura de St Cugat, ha estat Carles Fochs Álvarez).

I a la meva família (Mònica, Rita i Lucas) especialment.



*Reglilla* de José Antonio Coderch.

