

L'EDUCACIO DE LA INVENTIVA

Tesi doctoral

Escola Tècnica Superior  
d'Arquitectura de Barcelona  
Universitat Politècnica de Catalunya

Director de la Tesi  
Dr. ORIOL BOHIGAS

JORDI GARCES i BRUSES  
Arquitecte

Barcelona 1986

Al meu pare,  
a Federico Correa,  
a Oriol Bohigas,  
mestres.

## INDEX

1- PROEMI.....	6
2- TEXTES.....	11
Joaquim Ruyra.....	11
Antonio López.....	14
María Curcio.....	15
Isaac Stern.....	16
Toni Pascual.....	17
Francesc Parcerisas.....	17
Aristides Maillol.....	18
Philip Johnson.....	21
Kevin Roche.....	22
Bertrand Golberg.....	22
Louis Kahn.....	23
Charles Moore.....	24
Robert Venturi.....	24
Antoni Marí.....	26
Diccionaris.....	28
Cites non-nades.....	31
Paul K. Feyerabend.....	31
Joan Vinyoli.....	32
3- NOTES SOBRE L'ENSENYAMENT.....	34
4- CINQUANTA PROJECTES PROPIS.....	39
PUNTS DE PARTIDA ARGUMENTALS.....	41
5- UNA DOTZENA DE PROJECTES ESCOLARS.....	141
(Projectes V, 6 curs. 1985-86)	
6- SIS PROJECTES EXEMPLARS.....	173
Adalberto Libera (Casa Curzio Malaparte).....	175
Alvar Aalto (Dormitoris M.I.T.).....	177
José Antonio Coderch de Sentmenat (Casa Ugalde).....	179
Robert Venturi (Facultad Matemáticas Yale).....	181
Gabetti-Isola (Edifici en el centre històric Torino)..	183

Alvaro Siza Vieira (Banc Borges-Irmao).....	185
7- CONCLUSIONS.....	187
BIBLIOGRAFIA.....	192



Agraïments, a:

Enric Sòria, soci en els cinquanta projectes propis.

Els professors Josep Lluís Canosa, Carles Ferrater, Joan Pascual i Robert Terradas que compartiren el curs de projectes ressenyat.

Els alumnes autors de la dotzena de projectes escolars:

Glòria Druguet, Jorge Julián, Josep M. Forcada, Montserrat Bou, Josep M. Torra, M. Jesús Vives, Jesús Santacruz, José Alberto Fuster, Pablo Jansá, Dolors Sayeras i Antoni Casas.

Antonio Giménez, Alicia Giménez i Marina Garcés per la seva ajuda en la confecció material d'aquest volum.

Antoni Mari per la seva atenció a les meves consultes.

Oriol Bohigas per la seva direcció.

Barcelona, Tots Sants de 1986

Fa temps que m'interessa el tema que està al darrera del títol que encapçala aquest treball.

Surt a les converses que tinc amb els amics arquitectes i amb els amics pintors, escultors i escriptors.

La creació, la inventiva, la inspiració, el geni... i l'educació de la inventiva. Es lògic que aquestes qüestions ocupin les nostres converses. Són els punts crucials que estructuraran les activitats creadores, les activitats artístiques. Estàn, activament, en el seu origen.

Quan, a més a més, a la fonamental i primera dedicació professional a un d'aquests camps artístics, si afegeix l'activitat de l'ensenyament, aleshores la necessitat i naturalitat amb que es reflexiona sobre aquests temes és encara més evident.

A partir d'aquí, em declaro amb un interès per la meva professió, l'arquitectura, cada vegada més gran en intensitat, però també, espero, en amplitud de plantejament, per tant sense gens d'actitut d'especialista i amb un sentit, diguem-ne, cada vegada més "ecumènic" i integrador de les activitats artístiques, no amb un criteri interdisciplinar, sinó en el de les relacions conceptuals i profundes que estàn en el seu origen.

Aquestes coses i algunes més, són les que, amb una actitut de màxima llibertat, he decidit deixar córrer al llarg d'aquest treball. A on el que és personal-creatiu es dobla constantment del que és pedagògic. Frontera, per altre banda, que jo crec molt prima, inclús en els professionals-artistes que no exerceixen en absolut l'ensenyança.

El treball, penso que inevitablement, es mou en forma totalment heterodoxa. L'heterodòxia acadèmica és l'única forma adequada, corresponent a les característiques d'una reflexió d'aquest tipus feta en les meves circumstàncies personals-professionals-acadèmiques.

El treball fuig de qualsevol tentació de disfressar de manera erudita i a posteriori la seva estructura més autèntica. El que acaba tenint interès és el que és vertader i còmode al

autor. El rigor, tant imprescindible, solament pot tenir lloc en una situació d'autenticitat com la que ara anunciem. Demano, doncs, disculpes de les naturals imprecissions de concepte, d'idioma i acadèmiques.

Per tant, en aquesta línia i direcció, que el lector ja deu endevinar per on va, m'hi deixo anar tot seguit. L'index reflexa, també, aquest desenvolupament lineal que he volgut donar a la exposició del tema. M'interessa que surti solt, clar, lliure, còmode per mi, sense renunciar a l'exigència, que solament exercint-la en un marc i condicions adequades pot donar lloc al rigor del resultat. Vaig posant sobre la taula fets, records, reflexions, que són com proves, dades, mesures, privades o públiques, però que defineixen quin és el meu "estat de la qüestió" sobre aquest tema.

Es com intentar mostrar els meus arxius particulars o ensenyar el meu "sumari instruit" sobre tot això. Però no instruit voluntariament, ex-professo, sinó de manera quasi automàtica al fil de la inevitable reflexió desordenadament acumulada al llarg de l'exercici de la professió, complementada per l'exercici de l'ensenyament.

Naturalment, no estic fent un elogi del desordre, de l'improvització, i de la peresa metodològica. Em manifestaré amb el màxim d'ordre possible i ambició de pensament, dintre de les característiques que són pròpies de la meua manera d'actuar. Espero que el treball sigui entès, si ho mereix, com una aportació d'ordre intel·lectual i no com un producte lacrimosament autobiogràfic, en una època a on abundan tant. El treball l'he estructurat, com es reflexa en l'Index, com una sèrie d'escenaris que van sent destapats i posats a la contemplació del públic. Això, més o menys, constitueix el meu equipatge reflexionat sobre el tema. La seva procedència, com veuràn, és molt diversa, però són coses, totes elles, capturades gràcies a un estat d'atenció especial al servei d'un objectiu determinat. És una cacera de sensacions no indiscriminada sinó seleccionada i al mateix temps totalment oberta. La selecció és de concepte no de matèries. Aspiro a que els objectius i sentit últim d'aquest escrit es vagi descobrint i entenent d'una manera còmode i fluida al llarg de la seva lectura. Solament l'últim capítol provarà, a partir

del material aportat, extreure'n algunes conseqüències.

Encara que confio en que això es demostrï una mica ocios, al portar, el material presentat, incorporades, amb naturalitat, les seves corresponents racions de conclusions.

He estat tentat de donar al treball un sentit o interpretació pedagògica, com si fos exclusivament una explicació sobre el que penso de com ensenyar projectes. Això és veritat, s'hi acostava molt, però penso que també té un camp més ampli d'acció, de reflexió general, al que no és bo renunciar-hi i que a més a més, així es reflexa molt més fidelment la meua doble condició: de professional lliberal, sobretot, continuat i prolongat per l'actuació en el camp de l'ensenyament.

Tot el treball es basa en la confiança de que el fet artístic es conseqüència del que és nou, del que és innovador i que aquesta circumstància és de fonamental importància per l'obtenció d'un producte final d'interès. L'arquitectura és considerada sota punts de vista pròxims en aquesta actitud: Artisticidad, intuïció, emoció, invenció.

En les pàgines que segueixen he anat desgranant el material acumulat, fins el moment, respecte al tema que dona títol al treball.

Treball, que espero que quedi clar, s'ha mogut exclusivament en els límits de la primera fase del doble estadi: inspiració (inici del projecte) i final (la seva materialització per mitjà de la composició).

Es un material que té diverses procedències. Aquest és el material que constitueix en aquest moment el meu estat de la qüestió sobre el tema creatiu i de reflexió sobre l'estadi inicial dels projectes arquitectònics. Crec que l'intent d'incrementar el nombre d'aquests papers cauria en l'artificialitat doncs hauria de fer incursions en terrenys bibliogràfics i literaris que no són els meus i l'estudi quedaria immediatament mixtificat pels aires del no autènticament sentit i pensat. Aquests materials aportats s'incrementaràn, però no com a resultat d'una búsqueda o treball urgentment organitzat, sinó en una relació tranquil·la i dilatada amb el temps, doncs no hi ha altre forma de confeccionar uns escrits viscuts d'aquest tipus.

Pensant, una vegada recopilats i transcrits, en el conjunt

d'aquests escrits tinc la impressió de que tenen un caràcter marcadament pedagògic, encara que no van ser fets del tot amb aquesta intenció. Em fa l'efecte que de no haver estat donant classe de Projectes aquests punts no s'haurien recollit ni les explicacions dels projectes no s'haurien fet de manera que s'han fet ni, en fim el conjunt hagués pres forma.

En algun moment afirmo que tota conversa establerta entre dos creadors d'oficis artístics intentant de perfilar el contingut últim de la seva feina era ja un acte de resonància didàctica, doncs establia, ja, el valor d'intercanvi d'experiències, el valor de l'exemple explicat i tot això al voltant del valor social de la conversa, al convertir en públiques actituds i fenòmens que fins el moment havien estat recluïts en l'esfera del privat. Encara amb més motiu, doncs, això s'extén al conjunt d'aquests escrits.

Tots aquests papers estan al servei d'un objectiu que és l'ensenyament de l'exercici de la fase inicial dels projectes i potser encara fóra millor i més exacte usar, en lloc de la paraula ensenyament, la de foment que s'ajusta més a les característiques de tot plegat.

Foment, ensenyament de la fase inicial dels projectes, educació de la inventiva, preparació per copsar el sentit de la inspiració, estimul, entusiasme.... aquestes i altres proximes, són les expressions que sovintegen al llarg d'aquestes pàgines i que poden resumir el seu contingut.

Després d'aquest proemi d'introducció i declaració de principis el lector trobarà primer el capítol "Textes" a on es fa, amb una col·lecció de fragments comentats, una primera aproximació, el més universal possible, al fenomen creatiu. El fet de que siguin manifestacions de personatges pertanyents a camps molt diversos augmenta les possibilitats de comprensió i exemplifica l'existència d'un nucli conceptual comú a l'origen de les diverses disciplines artístiques. S'han ordenat els textos per criteris d'eficàcia temàtica i literària. Les "Notes sobre l'Ensenyament" donen precisions de caire pedagògic sobre l'assumpte general del treball.

En els "Cinquanta projectes propis. Punts de partida argumentals", "Una dotzena de projectes escolars" i "Sis projectes exemplars" a través de variades posicions es delimita i acota

el tema, utilitzant, ja, instruments arquitectònics.  
En últim lloc, en les "Conclusions" hi ha un resum dels principals punts conceptuals escampats en el conjunt del treball. Això es fa primer des d'un punt de vista general, després es recullen els aspectes més pedagògics, per acabar finalment amb algunes puntualitzacions específicament arquitectòniques.

## 2- TEXTES

A continuació i sense proleg, transcripció la sèrie de textos que m'ajudan en la meua labor. La procedència és molt variada i les coincidències notables. El tema es quasi únic i tots des de la seua soledat fan de la reflexió una companyia.

En l'entrevista amb l'escriptor Joaquim Ruyra realitzada el 1926 pel meu pare, el poeta Tomàs Garcés, publicada a la "Revista de Catalunya" i integrada en el llibre "Cinc Converses" editat el 1985 per Columna Edicions S.A. Joaquim Ruyra diu dintre de l'apartat de la "Teoria de la Inspiració":

- "El país de pler" és, potser, el meu llibre més inspirat. En el proleg expressava amb prou deteniment les circumstàncies que presidiren la seua naixença i el meu concepte de la inspiració; els personatges del poema, Joan Barrufet i Pere Escampa, aparegueren de cop a la meua imaginació, com creats per altre. Els vaig veure: tot el poema de la seua vida va passar davant dels meus ulls en visió destravada, incoherent i deliciosa, com els versos de què venia acompanyada.

Per mi, aquell poema vivent era la cosa principal. De l'al·legoria que pogués encloure no me'n vaig preocupar poc ni molt; la sentia tot sota a sota i quan, a la fi, vaig voler recollir-la, gairabé em féu l'efecte d'una troballa.

L'acció, el drama, l'ambient musical, s'emportaven el meu cor i em sostenien en mig de les dificultats de la composició. Si un home tingués força traça per expressar i comunicar el que ha rebut. Es un punt on sempre en trobo petit, petit i desmanyotat. Tot un mes vaig treballant per encarnar en el llenguatge groller dels homes el que havia vist i sentit en algunes hores.

Heus ací la gran angúnia de l'artista: saltar l'enorme espai que separa la inspiració de l'obra. Només una educació persistent dels mitjans expressius pot alleugerir el salt.

Els poetes, els que en són de vocació, s'haurien d'educar assajant-se (no en el moments de la inspiració, sinó fora d'ells) a vèncer les dificultats i a refinar el sentit harmònic per mitjà de versos de mecànica. Així com un que aprèn de dibuix comença a educar-se fent ratlles rectes, corbades i

circulars, i copia de primer coses senzilles i d'altres de més i més difícils després, per què el poeta no s'hauria d'ensinistrar pel mateix estil? D'aquesta manera, quan passaria la inspiració, trobaria en nosaltres un instrument més afinat i apte per recollir-la i expressar-la.

Aquesta nova teoria providencialista i lliure-arbitrista ensems de la inspiració, ha estat superada pel meu estudi sobre "L'educació de la inventiva", publicat en el primer volum de la Miscel·lània Prat de la Riba. Si abans m'havia acontentat d'esguardar des d'un punt de vista místic el fenomen complex de la creació artística, en aquest treball provo de descobrir el funcionament natural del fenomen. Com vostè recordarà, jo especulo partint de la teoria del "jo subliminal" de Poincaré. En "L'educació de la inventiva" he tingut ocasió de recordar els procediments i els estats d'esperit diversos que dictaren algunes de les meves obres. Forçosament, en investigar sobre la creació artística, he hagut de pendre'm jo mateix com a camp experimental".

Senyalo en aquest text els següents punts:

- . Caràcter d'aparició, en la imaginació del autor, dels personatges com si fóssin creacions d'un altre. Caràcter gratuït del fet.
- . La primera visió és destravada, incoherent i deliciosa, dos adjectius aspres complementats per un tercer de caràcter amable.
- . L'entusiasme de la troballa el sosté enmig de les dificultats de la composició. Dificultat del treball artístic.
- . Constatació de la gran distància que separa la inspiració de l'obra. L'educació dels mitjans expressius fa més fàcil el salt.
- . Preparació de l'instrument per quan passi la inspiració.
- . Necessitat de pendre's a un mateix com a camp experimental al investigar sobre la creació artística.

Com a conseqüència de l'anterior lectura vaig buscar i llegir l'estudi "L'educació de la inventiva" en el primer volum de la "Miscel·lània Prat de la Riba" del mateix Joaquim Ruyra. En vaig anotar els següents fragments, que ara transcric:

"Els artistes anem al fet concret, el fenomen amb tots els seus accidents, amb totes les seves formes, tal com és en la



realitat percebuda o tal com el dona la imaginació, que és una altra realitat, també amable. Més que analitzar-lo, l'observem atentament, el recullen i el reproduïen amb la calor i el relleu de la paraula, de la pintura ó d'alguna matèria plàstica.

Com a procediment intel·lectual, els artistes s'acontenten amb el judici sensible i àdhuc el prefereixen a qualsevol altre. Les aficions i procediments dels filòsofs són ben diferents. Els filòsofs amen les lleis de la naturalesa. El fet concret, el fenomen en si mateix no els interessa sinó en tant que fa relació a la llei que estudien. La metàfora científicament es un disbarat. Els filòsofs no admenten el judici sensible sinó voltan-lo de tota mena de precaucions i procuren de fugir-lo tant com poden.

Són diferents els artistes i els filòsofs com són diferents el camp de l'Art i el de la Ciència.

Peró per damunt d'aquests camps, es pot establir una divisió transversal i dues categories: la categoria dels inventors i la dels tècnics ó pràctics. Tant inventor es l'artista que troba una bellesa nova com l'home de ciència que descobreix una veritat inconeguda i tant tècnic és l'artista que coneix i posa en joc a benefici de la seva obra els recursos de la Gramàtica, de la Retòrica i de la Lògica, com el filòsof que tresoreja i aplica les riqueses de la seva ciència.

No hi ha dubte que l'inventor té una preeminència sobre el pràctic. Solament es nostre allò que es original. L'originalitat i el mèrit es mesuren un per l'altre.

L'aspiració dels artistes forts no ha de consistir a ésser eures, sinó a ésser arbres.

La inventiva és doncs, la gran virtut dels intel·lectuals, la primera de totes. Jo crec molt necessari que es fomenti dintre el nostre país la inventiva. Es una virtut susceptible d'educació?

Els artistes antics i moderns (darrerament Wagner) han proclamat repetidament que devien en bona part llurs invencions a la inspiració considerada des d'un punt de mira místic i misteriós que mai pot descobrir-nos llur funcionament natural.

El qui primerament ha vingut a donar-nos claricies sobre

aquest punt és estat un savi matemàtic francès. Henri Poincaré, en l'obra Science et Méthode (1908). Henri Poincaré (Nancy 1854- Paris 1912).

Poincaré cita encara dos o tres altres casos en què una investigació científica treballada conscientment sense resultat se li havia solucionat de cop i volta per una mena d'il·luminació inesperada després de dies de no pensar en la qüestió. Aquestes il·luminacions de que parla Poincaré no són exclusivament pròpies de la invenció matemàtica. Els artistes recordaran haver-se'ls donat d'una manera consemblant moltes troballes de bellesa.

La consciència ha començat per establir un problema indeterminat dintre certs límits i amb els seus esforços, per a determinar-lo, ha impressionat profundament l'esperit. La solució ha vingut d'una manera inesperada, després de llarg temps. En molts altres casos de la invenció artística sembla que el problema és tan aviat plantejat com resolt perquè la consciència i la inspiració treballen alhora.... Tot d'una, com un esclat de llum, salta a la ment una imatge brillant, inesperada i ja tot canvia d'aspecte; la intel·ligència s'omple de vigor i cobra mou delit.... i aquesta activitat mental i aquest amor sembla que evoquin noves il·luminacions, les quals sovintegen més i més, fent que la tasca sigui deliciosa i fàcil."

M'interessen especialment, d'aquestes transcripcions, els següents conceptes:

- . El fet artístic com a fet concret. No abstracte.
- . Establiment de la categoria dels inventors i la dels tècnics.
- . Preeminència de l'inventor sobre el pràctic.
- . L'originalitat i el mèrit es mesuren un per l'altre.
- . La inventiva es la gran virtut dels intel·lectuals.
- . La il·luminació inesperada ve després d'una llarga investigació científica treballada conscientment. Son mecanismes paral·lels.

Reescric de memòria a partir de la lectura feta d'una entrevista al pintor Antonio López, publicada a La Vanguardia el

25 d'Agost de 1985:

"Ensenyança.... quins són els criteris?

N'hi ha varios, entre altres:

- Estimular l'espontaneïtat.
- Posar l'accent en la tècnica.
- Ensenyar un vano de procediments.
- Orientar en una determinada direcció.

Jo crec, que no hi ha procediment ideal. L'important és que cada u trobi el seu propi terreny.

No hi ha fórmules que serveixin per tots. La realitat no és res sinó hi ha un desig de penetrar en ella.

En quant a les regles elementals, sinó se li ensenyen a un estudiant, quan les necessiti ja les aprendrà.

Jo he pintat la realitat després de molts anys d'estar pintant altres coses. Abans hi ha hagut molts anys d'esforç, d'observació i instint. Potser convindria que els estudiants comencessin per l'últim, la transvanguàrdia per exemple. La realitat estarà sempre allà, hi serà sempre, ningú se l'emportarà. Per pintar-la s'ha de creure en ella, només aleshores té sentit.

Tot val, per què no poden apreciar a una Raquel Meller, per què sub-estimar-la comparant-la amb Mahler? Està bé que hagin existit els dos.

En quant a l'ensenyança, el millor és prendre com a punt de partida les ultimes tendències. Que no hi hagi cap complexe d'inferioritat i que després l'experiència vital porti a cada u a on l'hagi de portar. És impensable negar un llenguatge. S'ha de ser obert. En l'art tot és possible."

Destaco: La idea de realitat i enfront l'artista amb el seu desig.

- . Les regles elementals, l'estudiant, quan les necessiti ja les aprendrà. S'ha d'ensenyar, per tant, un altre cosa anterior, mes profunda i original. L'instint?
- . Sentit de l'obertura. Tot val en art.

D'una entrevista de Jordi Llovet amb la professora de piano Maria Curcio (La Vanguardia 17 Setembre 85)

(Traduit del castellà)

"Ara tinc, per fi, una idea psicològica de l'ensenyança. No m'importa tant ensenyar la tècnica del instrument com fer que els alumnes descobreixin en si mateixos i per si sols, tot el que són capaços de fer. La tècnica del piano sols és el punt de partida per convertir-se en un bon pianista. Després s'hi ha de posar l'ànima, el cos sencer: la intel·ligència però també, la sensualitat, l'amor. Per poder ensenyar alguna cosa s'ha d'estimar el que s'ensenya. Ja sé que és una teoria de l'ensenyament passada de moda però he descobert amb els anys que aquí radica el secret de tota ensenyança perdurable.

No m'agrada crear alumnes depenents de mi, vull que es convencin de que depenen de la seva pròpia voluntat. Un alumne no ha de copiar al seu mestre. Jo em limito a insinuar als alumnes les portes obertes que tenen al davant seu."

Evidentment, que tot aquest text té a veure amb la inspiració, la invenció, el que és autèntic, l'actitut del professor i el sentiment artístic.

Encara que no puc citar-ho literalment, per tractar-se d'un document cinematogràfic, no puc menys que relacionar en aquestes cites suggerents el film "De Mao a Mozart", documental filmat sobre la gira com a professor de violí del norteamericà Isaac Stern per la Xina. La pel·lícula és reveladora i a més a més ho fa d'una manera bastant emocionant, dels més profunds continguts de l'experiència artística, en aquest cas l'execució musical, i de la seva transmissió i ensenyament, i comportant-se tothom en l'acord més total sobre els punts previs d'entusiasme, confiança, donat el fi comú que els uneix a tots, i simpatia doblada d'esforç i perseverància en l'aprenentatge. La lliçó, a més a més d'absolutament tècnica, dirigida a obtenir uns resultats immediats en l'acció de tocar el violí, èxit que cal intercalar en l'aprenentatge per que l'alumne mantingui els ànims, era molt més fonda, anava al concepte més total de la musicalitat, i curiosament en aquesta intenció es quand es tornava una lliçó d'àmbit molt més universal. Era com si ensenyés el que tot professor, d'una activitat artística ha d'ensenyar, i per tant es torna-

va il·lustradorament profunda per el públic sensible en general i d'un interès vital per un professor de qualsevol disciplina.

Del proleg de Toni Pascual al llibre "Contes d'hivern" de Isak Dinesen, transcripció: "Els conceptes d'artista i imaginació són indestruïbles."

I del proleg de Francesc Parcerisas al llibre "Passeig d'aniversari" del poeta Joan Vinyoli faig còpia dels següents fragments:

"S'ha dit sovint, però sempre és útil de repetir-ho, que la poesia, com a formalització lingüística que és d'una experiència (real o fantàstica, biogràfica o inventada, i tant se val que es tracti d'un cas com de l'altre perquè allò que en definitiva ens interessa com a lectors és molt més la plasma-  
ció poètica davant la nostra sensibilitat que no pas els seus orígens, orígens que algunes voltes potser caldria cercar en els fons, diàfens o tènubs, de la consciència del poeta, tant si aquest parla en favor de la felicitat general dels homes com si ho fa cercant la seva expiació individual i desolada), s'ha dit sovint, doncs, que la poesia, en tota la grandesa abstracta del terme, equival, o quasi a la seva formulació en termes de continguts de llenguatge. O dit en expressió molt més planera, que, espero, no haurà d'esverar ningú, que no hi ha més cera que la que crema.

En efecte, ara més que mai, sobretot davant alguns judicis que considero un xic agosarats, em sembla necessari de defensar la "materialitat" del fet poètic i de subratllar, tants de cops com calgui que és el poeta, amb el seu entramat de mots, de ritmes, de cadències, d'imatges, d'associacions -és a dir, amb les eines del ofici que li és propi- qui otorga una virtualitat a allò que es trobava mancat d'existència."

Parcerisas, aquí, tot senyalant els aspectes d'ofici del fet poètic, com a única possibilitat de materialització i per tant com a única possibilitat de fer-ho arribar al lector, parla, també, però, dels seus orígens i en senyala una carac-

terística important i es que diu que ens interessar menys els orígens que no pas la seva plasmació. Per tant, pot existir un origen memorable i important, però pot quedar en la rera-guardia del autor com a episodi íntim i personal per falta de materialització.

També destaco el concepte d'otorgar virtualitat a allò que es trobava mancat d'existència. Idea de la creació, del nou, de l'inèdit.

Segueix en el mateix proleg:

".... si que podem admetre, tanmateix, que el poeta és, almenys, mèdium de si mateix perquè, quan arriba a reixir en el seu comès -i sols si hi reix- fa d'ínterpret ó mitjancer, més que pas de pur oracle, entre dos mons: el de la emoció poètica que l'ha esperonat, sigui somni o sigui seny, i el del criteri amb què vol, subtilment i per l'ofici, que aquella emoció sigui, al més exactament o el més vagament i insinuatorament possible, reduïda a paraules i recreada amb paraules. Dos mons aquests que, val a dir-ho, no constitueixen cap mena d'ordre de prioritats; perquè ni l'emoció sola es poesia sense els mots que la virtualitzin -de visions i cànctics tots n'anem plens però els bons poemes escassegen- ni els mots sols no són, tampoc, cap recurs màgic, creador de continguts excelso- i per aixó ens toca patir diàriament en la nostra carn de lectors una considerable embalum de versots confegits amb diversos graus de competència lèxico-mètrica i una total i descarada absència de com-moció."

Aquí trobem, exactament descrits, els dos mons paral·lels sempre presents en qualsevol treball de creació artística, el de l'emoció inicial i la seva traducció a través de la feina del autor, en un producte reconeixible i transmissible.

Aquests dos nivells actuen simultàneament i sense ordre i la falta d'algun d'ells fa inviable o inclús inexistent el producte final.

Del llibre "Conversations de Maillol" de Henri Frère editat per Pierre Cailler Editeur. Genève. 1956.

(Traduït del francès)

'Després del meu retorn d'Algèria, febrer de 1931, vaig anar

a Banyuls. Hi vaig trobar Maillol sol en el seu gran taller pròxim al poble. Una estàtua de tamany natural, d'argila, la figura central de les Tres Ninfes, plena de senyals després del modelatge, es mantenia suspesa amb fil-ferros. Era tard. Per la vidriera oberta es veien les muntanyes en ombra, i en el crepuscle, dreta al mig del taller, la estàtua s'animava dolçament. Maillol havia encès el foc. Asseguts, cada ù, a un costat de la xemeneia, ell m'explicava fins a quin punt es bo seguir la naturalesa i quan és convenient apartar-se'n. Em parlava de l'harmonia i d'aquest sentiment del conjunt que possibilita l'unitat -jo acabava de dir: la simplicitat i ell rectificava: l'unitat- i la gran expressió d'una estàtua. Ell evocava aquesta cosa que és comú a l'arquitectura, a la poesia, a la música i que no està ni en el model, ni en les mides i que constitueix la bellesa superior d'una obra."

Exemple evocador d'una conversa confortable, vora el foc precedida per la bella i suggerent imatge de l'estàtua suspesa amb fil-ferros i animada, subtilment per la llum del vespre. Relació viva entre art i naturalesa. Harmonia-conjunt-unitat que no simplicitat. Concepte de la "gran expressió" d'una estàtua que també és aplicable a les altres arts. Relació entre unitat, idea, i gran expressió i que és una cosa que no està en el model ni en les mides. Està a on? Crec que està, sempre, per inventar i quan es troba constitueix la bellesa superior d'una obra.

Segueixo transcribint del mateix llibre.

"L'endemà 1er gener 1933, vaig dinar a ca'n Maillol. A la terrassa hi havia una petita estàtua dreta, de guix, amb un braç alçat:

- Jo ja l'havia fet en fusta en els meus primers anys d'escultor. Era la meva segona estàtua. Ara jo faig un treball epidèrmic per a preparar el bronze.

Jo fullejava el seu petit bloc de notes. La major part dels dibuixos eran idees, imaginacions sensuals, d'una poesia càlida i directa: las tres Gràcies, una dona sobre un dofí, parelles enllaçades, les figures de l'Amistat, l'Amor i Psique, banyistes en les onades, una dona amb un cérvol, nusos entre el verd i per últim alguns croquis de platja dels que Maillol em va dir:

- Això és el que cal fer sempre. S'ha de dibuixar fora. Miri: s'entén el gest d'aquestes caderes. A fora es veu la forma sintètica, sols es posa allò que és essencial: amb tres cops de llàpis jo tinc totes les indicacions que em fan falta; amb això jo puc fer una escultura. En canvi, en aquest altre dibuix va posar una dona magnífica i jo no he fet més que una vulgaritat. A fora es veu la forma dins l'aire, es veu la forma exacte. S'ha de dibuixar sempre. I després és necessari combinar les formes, s'han de buscar les combinacions d'esculptor. S'han de tenir idees d'esculptor, això és el més difícil. Sempre s'ha de buscar. I s'ha de fer modern. Bourdelle confeccionava Minerves, aquest animal! Es que estem a Grècia per fer Minerves? S'han de fer coses del nostre temps. Sempre serà vigent fer dones nues."

En aquest fragment destaco el concepte d'acció repetida dins el conjunt de l'obra d'un autor amb variacions circumstancials, pero que poden ser molt significatives com és aquí la del material. El material pot estar a l'origen d'una figuració.

També és remarcable la claretat amb què explica el valor del dibuix previ i preparatori en la recerca de la "combinació de formes pròpia de l'esculptor" doncs s'han de tenir "idees d'esculptor", el valor del camp específic en el que es treballa, i a més a més com a tals idees han de ser "modernes" han de ser noves sinó no mereixen el qualificatiu de idees, sembla que ens digui Aristides Maillol per mitjà de las seves converses amb Henri Frère.

Forma sintètica, el que és essencial, les indicacions que fan falta per fer una escultura.... Estem de plè en les consideracions d'un artista dedicat a la reflexió sobre l'estadi inicial d'un procés de configuració estètica.

Del llibre "Questions aux Architectes" de John W. Cook et Heinrich Klotz. (Edició original en anglès "Conversations with Architects").

P. Mardaga, éditeur. 1974.



Encara que coincidents, en general, en subratllar els aspectes creatius i artístics de l'arquitectura, recullo, una mica a l'atzar, petits fragments d'aquestes converses en les que els arquitectes entrevistats reflexen opinions, preses de posició i preferències que clarament influïren i determinaren les idees i arguments inicials d'uns projectes. Són reflexions d'ordre molt divers, però que precisament per això, són molt il·lustradores dels diversos estats d'ànim que poden estar a l'origen d'un projecte o al darrera d'una concepció global sobre l'arquitectura.

(Traduït del francès)

"J. Cook: sota quin angle aborda el problema de l'habitatge, vostè, en tant que esteta?" li pregunta a Philip Johnson, que contesta el següent:

"P. Johnson: Jo m'imagino com ha de ser un carrer. El més simple és pensar el contrari de Le Corbusier. El bloc isolat al mig d'un parc, quin absurd! Quan vostè surt d'un edifici de Le Corbusier, L'Unitat d'Habitació o qualsevol altre, que fa? Això és l'important! Vostè no en surt més que mort i això és tot. Jo vull tornar a l'escala humana.

J.C.: Troba que l'Unitat no és humana?

P.J.: Jo penso que inclús es anti-arquitectònica, és una arquitectura anti carrer. No es pot negligir el carrer." Aquí tenim el problema de l'habitatge enfocat a partir del carrer com a idea.

"J.C.: Vostè presta molta atenció als efectes formals?

P.J.: Molta. Per mi, al contrari de Mies, l'arquitectura es sempre un assumpte de formes.

H.K.: Vostè considera que l'arquitecte és un artista?. Molta gent pensa el contrari. Amb que es relliga l'arquitectura? Sembla que vostè afirma que no té gaire cosa a veure amb la tècnica o les ciències aplicades?

P.J.: Un s'ha de preocupar molt de les tècniques. Al projectar una casa s'ha de projectar una cuina, però això no és un tema de discussió, doncs disposem de tècnics de cuines que ho faràn millor que els arquitectes. Parlar d'arquitectura com d'un tema tècnic o social, o de participació democràtica, no és assumpte meu."

"H.K.: Prefereix construir per un dictador ò per una democrà-

cia?

P.J.: Jo prefereixo la democràcia doncs és tot més fàcil. Un hi pot córrer més fàcilment la seva sort. Es més fàcil trobar un suport en un sistema pluralista. Un dictador diu si o no. Si estàs entre els exclusits, quedes fora de circulació. Per què Mies va abandonar Alemanya?. Ell no va criticar els que governaven. Però a Hitler li agradaven els sostres inclinats. Heus aquí perquè va abandonar el país."

Fins aquí, inclús en el terreny polític, segueixen presents els problemes formals.

Dins l'entrevista a Kevin Roche, trobem:

"J.C.: Sembla que li repugni el fer una anàlisi formal de la seva obra. Faré la pregunta d'una altra manera. Quan comença l'estètica en els seus edificis?

K.R.: No ho sé, perquè jo no penso pas en aquest termes. Penso que no es poden separar els diferents aspectes. Es té la responsabilitat de moltes coses i la pretensió de ser capaç d'exercir un control formal del edifici una vegada que determinades directrius han estat donades.

J.C.: Això vol dir que vostè no es preocupa de la textura dels materials, de la relació entre els colors....?

K.R.: Sí que me'n preocupo, però no pas abans que la raó fonamental de ser de l'edifici no s'hagi convertit en evident."

Formant part d'elentrevista a Bertrand Golberg aquest explica a propòsit de la relació-rivalitat Wright-Mies un comentari sobre l'exposició de Mies al Museu d'Art Modern a N.Y. el 1950, de Klaus Grabe, vell amic de Bauhaus i dissenyador de mobiliari força conegut, que va dir: "Quan jo miro una planta de Mies, puc imaginar l'edifici, sé a què s'assemblarà. Quan observo una planta de Wright no se mai a què s'assemblarà l'edifici."

Louis Khan contesta d'aquesta forma a la clàssica pregunta sobre els orígens de la vocació.

"H.K.: Abans de convertir-se en arquitecte, havia destijjat fer alguna altre cosa?"

L.K.: He sigut arquitecte d'una manera fortuita. No hi cap dubte que jo hagués pogut ser pintor, escultor, músic o arquitecte, a causa del meu gust per el que no existeix encara. Si hagués d'explicar el sentit de la meua decisió diria que concerneix molt directament al que està en qüestió, el que encara no hi és. Com veu no es tracta de necessitats. Estem parlant de desitjos."

I més endavant trobem, en el transcurs de la mateixa entrevista

"H.K.: Però L'Arquitectura no construeix mai res en funció exclusivament de les necessitats?"

L.K.: No. Mai es construeix al servei de las necessitats. En tant que és Art, un espai ha d'estar fet d'un punt determinat. Penso que un espai evoca el seu ús. Transcendeix el programa. Si no ho fa ha fracassat. Es pot dir que l'arquitectura està condicionada per la funció més que no la pintura. Una pintura està feta perquè més enllà de la vista es noti la seva motivació, igual que un espai es crea per inspirar la seva utilització. Hi ha una cosa que diferencia un edifici d'una pintura: quan un edifici s'està construint, s'està impacient d'acabar-lo. Res us pot distreure d'aquesta activitat. Mireu un edifici acabat. Cada part del que ha estat construït amb tanta angoixa, de joia i voluntat, s'esforça per dir al visitant: Jo us explicaré com he estat fet. Ningú ho escolta perquè en aquell moment l'edifici satisfà una necessitat. El desig que ha dirigit la realització no és evident. A mida que el temps passa, quan es converteix en una ruïna, l'esperit que ha presidit la seva creació ressurgeix. Acull el verd que l'abraça i el dissimula. Qualsevol pot sentir l'història que explica sobre la seva creació. Ja no està en servei; l'esperit ha tornat."

Sobre aquest mateix tipus de questions llegim la contesta de Charles Moore.

'J.C.: Un arquitecte ha de ser un artista?

C.M.: Jo penso que sí. He dedicat una comunicació en aquest tema recentment en un curs titulat "Advanced Fenestration". Es basava en una cita de T.S. Eliot sobre l'art i els artistes. Parla d'autors teatrals i afirma que la funció de l'artista és de donar a l'orient una senyal de l'ordre existent en la realitat, perquè així tingui ocasió de desenvolupar ell mateix una determinada percepció de l'ordre de la realitat. Això em sembla un punt de partida interessant, perquè parla de l'ordre de la manera en què en parlen els arquitectes sense mai acabar, però parlant també de la realitat de la que els arquitectes no en fan quasi mai menció. Jo sostinc que fer triomfar l'ordre, a la manera en què els arquitectes ho han fet en la primera meitat del segle, és córrer el risc de ser desplaçat com ho és l'autor dramàtic que s'enreda a escriure comedies lleugeres en una època de crisi social. L'ordre no és interessant en ell mateix a no ser que dedueixi l'ordre d'una certa realitat que sembli important. D'aquí jo extrapolo per dir que les construccions són com obres teatrals, objectes narratius que poden tenir la mateixa varietat de papers que tenen les primeres. Això vol dir que els edificis poden concentrar l'atenció sobre la situació, el seu entorn, el problema de separar interior de exterior, el problema de la seva construcció, etc.... totes aquestes coses siguin divertides, tristes o estúpides, silencioses o idiotes. Jo mantinc que tot això és el domini legítim dels edificis i que els arquitectes que han intentat d'alcançar el sublim, d'una per totes, han fet el mateix que l'autor de comedies de boulevard i han perdut l'atenció del públic."

Per últim en la conversa amb Robert Venturi senyalem.

"J.C.: Quina seria, de les seves preses de posició, la que

més irrita als arquitectes?

R.V.: Per exemple, ens agrada mirar el paisatge existent i partir d'ell, considerant-lo, primer, sense idees preconcebudes. Això horripila a molts arquitectes, perquè sempre han dit que tot era dolent, amb la seva actitud reformista....

J.C.: Paul Rudolph, per exemple, ha dit que l'arquitectura de Venturi estava ja construïda, que ja hi era. Si Venturi accepta el paisatge urbà existent, no té necessitat de construir-lo.

R.V.: Sí.

J.C.: Sí "tot es quasi perfecte" per citar la seva célebre frase, aleshores per què continuar?

R.V.: Evidentment jo mai he dit això. He declarat "El gran carrer és quasi perfecte" insistint cuidadosament sobre el quasi. A més tot això és la retòrica, no s'ha de prendre al peu de la lletra. Diem que els nostres edificis són ordinaris, però, ben entès, en un altre sentit els nostres edificis són extraordinaris. Els crítics literaris ja coneixen això des de ja molt de temps. Es a dir l'ús de clixés, l'utilització del llenguatge de tots els dies que fa la literatura d'Eliot i de Joyce per exemple, és extra-ordinària. És un mètode abundantment utilitzat en tot l'art i és ben conegut, excepte, aparentment entre els arquitectes.

Enllaçant amb l'última part de la cita anterior a on es recullen opinions de Robert Venturi, seguim una altra cita recollida del mateix autor del llibre "Complejidad y Contradicción en la Arquitectura" Ed. Gustavo Gili, pag. 141 "El compromiso con el difícil conjunto".

(Traduït del castellà)

"Una arquitectura de complexitat i adaptació no deixa de banda el conjunt. Em refereixo al compromís especial que tenim amb el conjunt perquè és molt difícil d'obtenir. I accentuo l'objectiu de la unitat més que el de la simplificació. La unitat obtinguda amb la inclusió, en lloc de la fàcil unitat aconseguïda amb l'exclusió. La psicologia de la Gestalt con-

sidera el conjunt perceptiu com el resultat, i encara més, de la suma de les seves parts. Un sistema complex, segons la definició de Herbert A. Simon, inclou un gran nombre de parts que s'interrelacionen d'una manera no simple. El difícil conjunt en una arquitectura de complexitat i de contradicció inclou una gran quantitat i varietat d'elements amb relacions que són irregulars o es veuen molt dèbilment".

Penso que és un escrit exemplar de defensa d'un objectiu artístic major: el conjunt que fa identificable una obra d'art, però aconsellant-ne uns camins determinats per arribar-hi: Unitat més que simplificació, inclusió i no exclusió. I integració d'un gran nombre de parts amb relacions irregulars o que es veuen molt dèbilment. Tot al servei del conjunt, però sense renunciar a cap registre intermig.

Antoni Marí en el llibre "L'home de geni" n. 193 de llibres a l'abast d'Edicions 62. Barcelona 1984.

En el punt 2 "L'entusiasme, el furor, la inspiració" del apartat IV "El geni i la poètica de l'entusiasme" del capítol "La concepció del geni en el pensament de Denis Diderot", escriu el que ara segueix:

"El volum V de l'Encyclopédie (Do-Esy) fou publicat el novembre de 1755. En aquest volum, i en els articles Eclectisme i Encyclopédie, Diderot descriu l'efecte de l'entusiasme i que consisteix a "fer-li veure entre éssers allunyats relacions que ningú mai no ha vist ni ha suposat". En la concepció del geni en Diderot, l'entusiasme té un valor preeminent. És l'entusiasme el que ofereix aquest poder exclusiu de l'home genial, pel qual percep els "rapports secrets" que relacionen totes les figures de l'univers; el que otorga la facultat de donar vida i ànima a tot el que descriu; i el que permet a l'home que posseix aquesta qualitat d'endinsar-se en el si de l'objecte que observa.

Podem afirmar, sense témer l'error, que les facultats que defineixen el geni recolzen sobre la presència i els efectes de l'entusiasme. La conseqüència d'aquesta afirmació ens portarà, a partir de la filosofia de la natura, a una poètica de l'entusiasme....

....Els dos articles del volum V de l'Encyclopèdia, Eclectisme i Encyclopédie, inauguren, quasi diria sobtadament, aquesta poètica de l'entusiasme. Vegem el primer article.

"Si l'entusiasme predomina en una obre, escampa en totes les seves pàgines un no-sé-qué de gegantí, d'increïble i d'enorme (....). L'entusiasme pren mil formes diverses: l'un veu els cels oberts sobre el seu cap, l'altre obrir-se els inferns sota els seus peus, aquest és creu enmig dels esperits celestis, i en sent els divins concerts, i és transportat; aquell s'adreça a les fúries, i en veu les torxes il·luminades, és copejat per llurs crits; elles el persegueixen; i en queda horroritzat."

Aquest article que data del principi del 1755, afirma les tesis que l'autor sostindrà en "l'Entretien sur le fils naturel", "Sur le poésie dramatique" i en la nota de "Sur le génie", en les quals, per mitjà de la figura del geni, otorga a l'entusiasme la facultat de donar vida a tot allò que el poeta imagina i que descriu....

....A partir d'aquesta fita, la poètica de l'entusiasme anirà perfilant-se subtilment, i pendrà l'accepció original que tenia en les teories tradicionals de l'entusiasme -com a inspiració, "furor poètic", etc....- des de Píndar i Plató, fins a Shaftesbury, passant per tots els filòsofs del Renaixement; i que en tots sempre està relacionat amb el geni."

Aquests texts són especialment esclaridors i adequats per aquest treball doncs introdueixen expressions i matissos nous en l'aproximació sensible, que s'està portant a terme en aquestes cites, cap a l'element inicial dels processos creatius artístics.

L'entusiasme com a poder de l'home genial per percebre els "rapports secrets" que relacionen entre si, les figures de l'univers. Veure relacions que ningú mai no havia vist, però que hi eren. Per tant l'art com a desvetellador d'existències ocultes. La novetat altre vegada. L'entusiasme escampa virtuts gegantines, increïbles i enormes i sempre sota formes molt diverses, recordant-nos la plural existència dels resultats artístics, i dóna vida a allò que el poeta imagina. Entusiasme-Furor-Inspiració.

Ha constituït, per mi, també una cita suggerent les imprescindibles consultes a Diccionaris que he tingut de fer vista l'alarmant abundància i proliferació de termes que haurien de ser usats amb gran precisió i que tinc l'impressió han anat sortint, amb molta lleugeresa, al voltant del nucli central de màxima intensitat de concepte del treball.

Els Diccionaris consultats han estat el Diccionari de la Llengua Catalana de l'Enciclopèdia Catalana. 1982 i el Diccionario Ideológico de la Lengua Española de Julio Casares. Gustavo Gilí 1985.

El resultat ha estat el següent, ordenats alfabèticament els dos diccionaris i agafant de cada u la variant de la veu que em semblava més útil. S'ha transcrit en el seu idioma original.

Inventiva -> Facultat d'inventar.

Inventiva -> Facultad y disposición para inventar.

Inventar -> Trobar, descobrir, a força d'estudi, d'enginy, alguna cosa nova, no coneguda d'abans

Inventar -> Hallar o descubrir una cosa nueva o no conocida. Imaginar, crear su obra el poeta o el artista.

Inspirar -> Fer concebre a algu un determinat sentiment. Il·luminar Déu l'enteniment, moure la voluntat d'algu.

Fer que algu concebi una idea, un propòsit, suggerir. Fer concebre, sorgir una creació intel·lectual.

Inspiración -> Efecto de sentir el escritor, el orador o el artista un interior estímulo que le hace producir con facilidad y fortuna.

Imaginar -> Concebre, inventar alguna cosa. Formar-se noció d'una cosa sense base suficient, suposar, pensar.

Imaginar -> Representar idealmente una cosa; crearla en la imaginación.



- Imaginació -> Facultat d'organitzar d'una manera nova, en forma d'imatges, els materials procedents de l'experiència perceptiva anterior.
- Imaginación -> Facultad del alma, que representa las imágenes de las cosas reales o ideales.
- Crear -> Fer (una cosa) de no res. Compondre una obra intel.lectual o artística.
- Crear -> Producir algo de la nada. Establecer, fundar.
- Creador -> Que es autor d'una cosa nova. Que crea, que inventa.
- Creació -> En una perspectiva científico-positiva, producció natural d'un ésser a partir d'elements preexistents originalment combinats.
- Original -> Dicese de toda producción humana que no es copia o imitación de otra.  
Dicese igualmente de lo que se distingue por cierto carácter de novedad, fruto de la creación espontánea.
- Novetat -> Cosa nova, pel fet de constituir una innovació, una invenció, un esdeveniment extraordinari, etc....
- Novedad -> Innovar.
- Innovar -> Introduir novetats en alguna cosa.
- Innovar -> Mudar las cosas introduciendo novedades.
- Il.luminar -> Donar visió de la veritat, coneixença.  
Il.luminar l'enteniment.
- Iluminar -> Il·lustrar el entendimiento por medio de la enseñanza.

Art                   -> Belles arts. Tradicionalment, arts que tenen per objecte l'expressió de la bellesa mitjançant el color, la forma, el so, el llenguatge, el moviment (pintura, escultura, arquitectura, música, poesia, dansa).

Fins aquí les veus transcrits i en les acepcions que m'éren més útils. Encara que és una aproximació molt d'amateur utilitzant diccionaris d'ús corrent, sense entrar en la consulta dels corresponents diccionaris filosòfics i artístics com fóra necessari per un altre tipus de treball de més precisió terminològica. La consulta em deixa bastant tranquil doncs sembla que "autoritza" l'ús literari, indiscriminat i aproximatiu que he anat fent d'aquestes expressions per anar delimitant, cercant i donant forma literària al nucli central i conceptual d'aquest treball. Les definicions s'encadenen i els termes es creuen.

## CITES NON-NADES

He de fer referència a dos tipus de cites no fetes i que per tant no constitueixen part d'aquest capítol.

Per una banda em refereixo a tota la sèrie, important i abundantíssima, de llibres de caire més científic i filosòfic sobre aquests temes generals d'ordre artístic. Crec que la seva inclusió fóra difícil, tant per mi, per no ser el tipus de text que em sigui més comode, com per la discordància que podria suposar respecte al gros dels llibres usats en les cites precedents. Ja explicava que eren cites al atzar de lectures que m'havien suggerit coses al respecte. Començar una inclusió d'un altre tipus de textos m'obligaria, per altre banda, a iniciar una recerca de títols crítics-filosòfics per a fer-ho, per necessitat de la pròpia matèria començada a tocar, més sistemàtic. Em refereixo a llibres del tipus "La lògica de la investigació científica" de Karl R. Popper i "Contre el mètode" de Paul K. Feyerabend.

L'altre tipus d'obres sobre la matèria, voluntàriament no examinades són tota la sèrie d'escrits de tratadistes, artistes, arquitectes, etc.... que suposadament podem representar postures radicalment diferents de la línia general que es sosté en aquest treball. Fóra molt interessant incloure-ho, però seria entrar en un treball absolutament diferent, doblat de treball crític, polemista i amb pretensions de constituir un resum complet sobre la qüestió. I tot això està molt lluny de l'objectiu d'aquest treball que vol moure's en uns terrenys exclusivament personals i afirmatius fugint de qualsevol tasca general de refutació. En refereixo a llibres consultats com "De l'imitation" de Quatremère de Quincy i "La Arquitectura de la Ciudad" de Aldo Rossi.

De totes maneres no resisteixo a la tentació de citar el text corresponent al capítol XV. "Conclusió" del llibre "Contre el mètode" de Paul K. Feyerabend doncs el trobo extraordinàriament clarivident i optimista i per tant de útil presència en aquest sac de textos estimulants.

(Traduït del castellà)

'La idea de que la ciència pot i ha de regir-se segons unes regles fixes i de que la seva racionalitat consisteix en un acord amb les citades regles no és realista i està viciada. No és realista, doncs té una visió massa simple del talent dels homes i de les circumstàncies que animen, o causen el seu desenvolupament. I està viciada, perquè l'intent d'enfortir les regles aixecarà sens dubte barreres que impediran que els homes siguin el que haguessin pogut ser, i reduirà la nostra humanitat incrementant les nostres qualificacions professionals. Podent lliurar-nos de aquesta idea i del poder que té sobre nosaltres (a) mitjançant un detallat estudi de l'obra de revolucionaris com Galileo, Lutero, Marx o Lenin; (b) per mitjà d'alguna familiaritat amb la filosofia hegeliana i amb l'alternativa que suministra Kierkegaard; (c) recordant que la separació existent entre les ciències i les arts és artificial, que és l'efecte lateral d'una idea de professionalisme que hauríem d'eliminar, que un poema o una peça teatral poden ser intel·ligents al mateix temps que informatives (Aristofanes, Hochhuth, Brecht), i una teoria científica agradable de contemplar (Galileo, Dirac), i que podem canviar la ciència i fer que estigui d'acord amb els nostres desitjos. Podem fer que la ciència passi, de ser una matrona inflexible i exigent, a ser una atractiva i condescendent cortesana que intenta anticipar-se a cada desig del seu amant. Evidentment, és assumpte nostre elegir un dragó o una gateta per companyia. Fins ara l'humanitat sembla haver preferit la segona alternativa: "Quan més sòlid, ben definit i esplèndid és l'edifici construït per l'enteniment, més imperiós és el desig de la vida (...) per fugir d'ell cap a la llibertat'. Hem de procurar no perdre la nostra capacitat de fer aquesta elecció."

Afegiré, per últim com a final d'aquest capítol dos fragments de la poesia de Joan Vinyoli especialment il·lustradors en aquestes matèries. En el primer, l'elogi de la creació i el seu poder, en fer-se, és eloquent i en el segon l'ofici-trapezi és una imatge clara i suggerent.

"I doncs, és falsa  
tota queixa que digui, tot gemec que faci,  
tot ploricó:  
que el que, però, perdura  
ho funden els poetes  
Tant es així que l'àrid  
hivern amb que s'obria aquest poema  
ha esdevingut, en fer-lo, fèrtil juny  
feliç, afirmatiu, il·limitat,  
i tot el blat es torna pa de vida"

(Final de part VII d'Elegia de Vallvidrera)

"Ajunto mots per fer-me un  
trampolí vers l'àmbit líric  
i assejar al trapezi  
de la metàfora, en el buit, un salt mortal  
per assolir una mica de realitat  
fora del temps...."

(Començament de part IV de Sense mans).

Els dos fragments són del llibre "Passeig d'Aniversari" de  
Joan Vinyoli.

### 3-NOTES SOBRE L'ENSENYAMENT

Les coses relacionades amb un tema que t'interessa, en el què, a vegades amb aspectes diferents, hi exerceixes, et salten a la vista, les detectes, les captes, quan les llegeixes, les veus, te les expliquen o les comentes i al fer-ho s'et tornen clares idees no formulades anteriorment. Tot això passa quan hi ha una sensibilitat preparada per a recollir determinades coses que passen en un camp concret de l'activitat cultural. Per tenir aquesta especial disponibilitat s'ha d'estar atent i l'atenció, crec jo, sols pot venir de la prèvia comprensió conceptual i profunda del mecanisme original. En un aprenentatge de l'arquitectura a través de les incidències exteriors rebudes, després de buscades, és del tot imprescindible haver previament captat i comprès aquest sentit últim i profund que explica "tout court" el que és l'arquitectura. Però el que és l'arquitectura per a cada ú, no l'establiment de definicions acadèmiques més o menys definitives. Els camins per arribar-hi son variats i el professor hi ha d'incidir procurant transmetre a través de les seves experiències i coneixements aquesta comprensió global. El seu èxit dependrà de la seva capacitat d'infondre entusiasme.

La conversa sobre temes literaris de dos escriptors, pot girar sobre termes d'ofici però crec que o bé deriven ràpidament cap a regions més conceptuals o ja, més sovint, comencen així. Es tracten els conceptes, les idees, els arguments, les intuïcions, es tracta de l'inspiració.... naturalment això es sol fer no escuetament, doncs ens trobariem en el terreny filosòfic, sinó al voltant de la pròpia experiència, al record d'episodis professionals, històrics etc....

Solen parlar de la creació. De l'art com a superació de la vida natural, l'art com a invenció. L'activitat literària, té en comú amb l'activitat arquitectònica, la component creativa, entenen l'arquitectura com a proposta cultural i artística. Aquest paral·lelisme el podem establir amb qualsevol de les múltiples activitats artístiques. La pintura, la música, la escultura, amb independència de les relacions de lligam i coincidència, establertes amb la comunitat de postures al

volt d'una tendència artística en concret. Com pot ser les coincidències formals entre la pintura cubista i una determinada arquitectura.

Que fan dos professionals d'una activitat creadora quan es posen a parlar dels temes comuns?

Jo crec, que automàticament queden englobats en una certa actitud pedagògica molt genèrica. La creació és un acte personal, silenciós i íntim, però la conversa ho converteix en públic. Està al servei, la conversa, de difondre idees, transmetre experiències. Es creu en el valor de l'exemple i de la ensenyança a través del raonament tranquil, optimista i simpàtic sobre una experiència personal i intransferible però feta pensant en un cert sentit col·lectiu, no sé de quin ordre, però que supera l'esfera personal. Per altre banda, si això no fós així, seria bastant incomprendible la tossuderia, la insistència del creador. Hi ha d'haver alguna cosa, a més a més de les ànsies d'èxit personal, de caràcter bastant misteriós o màgic per entendre tant d'esforç.

Hem parlat de creació, de l'explicació dels seus mecanismes i de pedagogia. Aquests són punts primordials en tota la estructura desordenada d'aquest treball.

En la meua activitat com a professor de projectes a l'Escola d'Arquitectura de Barcelona, sempre m'han preocupat d'una manera exclusiva aquests temes. Insisteixo en dir que exclusivament, però puntualitzant que a mi, per a desfer qualsevol dubte de dogmatisme i desqualificació per altres actituds al respecte.

Per tant, tot el meu respecte i interès per actituds diverses davant del problema de l'ensenyament de Projectes, i tot el meu entusiasme per la molt probable coincidència de punts de vista amb la majoria de professors de projectes, donada la, molt probable obvietat del que estic explicant. No em preocupa l'originalitat, sinó la reflexió, el més sincera possible sobre uns temes, i la seva transmissió al públic pròxim.

Què trobo vital, imprescindible i important d'ensenyar? He tingut, sempre, l'inquietut per ensenyar com fer-se amo, com controlar un procés creatiu, com dirigir-lo, modestament o genialment cap el terreny del que és original, cap el terreny de la inventiva. M'interessa el problema de la inspiració i

del estar preparat per el pas de la inspiració. El de l'ambientació cultural dintre un projecte global de mes àmplies resonàncies. La consciència de la invenció. Les comprovacions d'ordre mecànic i funcional del treball arquitectònic, fetes, però, al servei d'una idea arquitectònica creativa o artística d'ordre superior.

Tot això són els terrenys a on m'interessa moure'm, en la meua reflexió actual, en la meua activitat general, en l'ensenyament.

Els professors és millor que es manifestin en el que de veritat els preocupa i que és, per tant, del que és possible que n'arribin a saber alguna cosa.

Tot l'altre, seràn, crec, mitges paraules, esforços tebis, faltats d'autenticitat i interès i que tendeixen, inevitablement a uniformitzar.

Les maneres diferents de discórrer sobre els fets fonamentals, constitueixen la suma a on radica el concepte de cultura global integrada per diversos coneixements, aptituds, aficions i dèries.

Crec que el mecanisme de la invenció és transmissible, és ensenyable i a més a més, fent-ho des del ofici comú, l'Arquitectura. Això dona punts de suport, un textit bàsic i un camí més curt per arribar al final. Es crea un escenari, un contexte comú i es fuig del camp mes alt de l'especulació filosòfica.

D'aquestes coses conceptuals i primeres, i solament així des d'aquest punt de vista és com tenen sentit, és del que parlàren, en conferències memorables celebrades a Barcelona, els arquitectes Neutra i Kant quan ens il.lustraven sobre la seva arquitectura. Com s'explica, si no un Kant explicant la seva arquitectura al voltant de la idea de confort, a través del record de la seva mare explicant, que si, als EEUU, també eren bones, però que, les maduixes de bosc del seu país d'origen, centre-europeu, eren molt millors?

O Magistretti, en un altre conferència, aquesta més recent, explicant la seva obra, però començant amb un emocionat record i homenatge a Passolini, assassinat feia pocs mesos i que era citat com a exemple, impuls i company en tota una línia creadora, per altre banda portada a terme en terrenys



tant diversos.

Aqueste fets de memòria sentimental, en un auditori professional i atent, es tornaven reveladors i importants per la comprensió dels conceptes més profunds de la creació i de l'ofici.

Sempre es tracta de transmetre un cert entusiasme, i l'entusiasme no pot venir més que del coneixement i per tant de l'experiència asumida i reflexionada. Crec que això és ensenyable, d'una manera directa i agafant el toro per les banyes. Personalment, no sóc partidari de sistemes indirectes, aproximats, elíptics, de l'ensenyament. La gent i en particular els estudiants d'Arquitectura, entenen molt més del que ens pensem. No cal baixar el llistó, en una actitud que pot ser antipàticament paternalista. S'ha d'anar endavant. S'ha de conquerir, per el servei d'una empresa, a l'auditori. Amb això, a més a més, no hi ha dubtes ni enganys. El que escolta detecta el que és autèntic i aleshores hi posa tota l'atenció possible.

Desvetllar els secrets o alguns secrets de la inventiva, els ressorts de la inspiració, infondre entusiasme per una feina, en aquest cas l'Arquitectura, i per tant, en definitiva suministrar la manera de tenir control del obscur mecanisme de la creació, crec que això és fer arquitectes. Sols es pot progressar en un procés d'aprenentatge, quan inicialment hi hagué una certa pressa de possessió d'allò a través d'una primera comprensió profunda de la naturalesa del que fem.

Un es converteix, en aquest moment, en arquitecte, amb independència de l'edat real o acadèmica. A partir d'aquí podrà ser un mal arquitecte, o n'anirà aprenent amb l'exercici de la professió, però haurà començat, ja, a ser arquitecte.

Tot això s'ensenyava acumulant, en públic, aquest tipus de reflexions. Reconeixent, a priori, el paper artístic, en una comparació històrica, de l'arquitectura al costat de la música, literatura, pintura, etc.... Això pot ser, contestat per teòrics del estat actual de l'arquitectura, que afirmen que ara això no és veritat. No és el moment de discutir-ho. Les contribucions a un debat són múltiples i sempre, cada una d'elles, és puntual.

Per altre banda el contacte amb visions determinades, si són

sentides i amb una certa profunditat, són reveladores encara que amb posterioritat no hi hagi continuïtat en la dedicació. Per exemple, pot ser important en la vida intel·lectual de qualsevol, la manera profunda i rigorosa d'explicar-se d'un professor de Química encara que després el contacte i ús d'aquesta disciplina sigui nul.

Un bon professor d'Arquitectura Legal pot ser útil a un futur arquitecte integrat en la més selecta arquitectura d'autor. Li pot ser font, inclús, d'imatges i actituds formals. O aquest discurs es pot fer a l'inversa, amb un professor de projectes útil a un futur especialista en Arquitectura Legal. Per últim, en Arquitectura, hi ha uns aspectes complementaris que ho compliquen tot. S'ha de procurar que els aspectes funcionals, de programa, tècnics, econòmics.... presents d'una manera tant important en el seu procés, no enmescarin els aspectes conceptuals profunds de cultura i artísticitat, tot i que han de ser comprovats, introduïts en el procés, i aprofitats com a elements creadors, com a qualsevol element més, i poden estar, inclús, a l'origen de la creació.

#### 4-CINQUANTA PROJECTES PROPIS. PUNTS DE PARTIDA ARGUMENTALS.

A continuació explicaré de manera breu, 50 projectes propis (del despatx compartit amb Enric Sòria) en els seus inicis, a base de les seves primeres imatges, els primers dibuixos, croquis o esquemes, quan hi són i quan falten utilitzant alguna fotografia especialment representativa des del punt de vista conceptual. Aquesta imatge, que en general és una sola, s'acompanya d'un breu text que intenta explicar sintèticament el planteig del projecte i d'una manera adequada a l'objectiu d'aquest treball.

Parlant de la invenció, arriba el moment, en què em resulta inexcusable, en aquesta aportació de "proves" o matèries sobre l'assumpte, referir-me a la pròpia experiència, demanant-ne excuses i recordant altre vegada, com a descàrrec, les paraules de Ruyra, recollides abans i pronunciades en aquest mateix sentit.

Aquestes explicacions dels inicis del projecte, curiosament em resulten ser, una vegada escrites, les vertaderes explicacions conceptuals o més últimes, mes sèries, dels projectes. En el planteig, en l'argument, en l'idea, està el projecte i en això inclueixo, perquè temàticament les entenc i anexiono a l'inici, les modificacions que per múltiples causes es produeixen en el temps de la confecció.

Tot el que recullo està ple de coses casuals, hi són perquè sí, també podrien no ser-hi, però tot intenta a partir del primer inici casual, traduir-se en maneres el més plenes possible de rigor, raons i racionalitat a on tinguin satisfacció i comprovació tots els aspectes funcionals i "científics" del projecte: programa, estructura, construcció, etc.... i que és evident que aquestes fases tornen a suministrar graciosament, altre cop, invencions i troballes pròpies de la primera fase de concepció.

S'ha de precisar, també, que allò de la primera fase que anomeno casual en la que es produeix l'inspiració, aquest fet màgic i mai igual que caracteritza els processos artístics, sempre ve precedit d'un procés del que no parlem tant, per l'obvi i particular que és de cada projecte i que consisteix

en l'examen minuciós de les condicions de l'encàrrec en tots els seus aspectes per obtenir-ne el mínim domini del problema. Això es fa així en particular o bé d'una manera més general en un coneixement dels problemes obtingut per l'experiència. A partir, doncs, d'aquest coneixement mínim es quan es posa a funcionar en paral·lel aquest altre mecanisme inconscient que és el que facilita les invencions, estant a la caça i espera de la inspiració que passa, a vegades, quan es preparen les coses i no es deixa perdre l'ocasió.

Aquesta relació dels 50 inicis no ha de ser entesa com un repertori sistemàtic de "les 50 maneres possibles" de començar un projecte doncs ens hem de donar compte que no hi ha inici igual i que per tant qualsevol intenció de reduir-los a tipus comptats està condemnat al fracàs per la seva pròpia condició.

El que si són i així és correcte entendre-ho, un vano, relativament extens i explicat molt de dintre, molt de prop, per un dels autors, d'inicis, conceptes, de diferents projectes i això s'embla que pot ser un material d'imprescindible presentació en un treball d'aquest tipus, en el que s'intenta treure'n una mica l'entrellat d'aquestes qüestions tant fonamentals, però tant ocultes al mateix temps, dels moments creatius en els projectes arquitectònics.

En la tria, o irrupció involuntaria del tema central d'un projecte, és probable o segur, que ja hi juga fortament la personalitat de l'autor, que tindrà inclinació, conscient o no, per uns determinats temes. De totes maneres, jo crec que la personalitat de l'autor a on es manifesta encara més és en la manera de resoldre formalment i estilísticament aquells temes inicials. Per tant poden trobar més repeticions en diferents autors, inclús de diferents èpoques, dels temes inicials, que no pas en el que continua i que és el que acaba conformant l'obra. De totes maneres això és tot un tema diferent i el que si és segur és que no hi ha projecte sense inici i posterior confecció. Emoció i composició.

Els projectes que venen a continuació s'han ordenat cronològicament.

## REFORMA PLANTA BAIXA. CASA MUNTADES (de PUIG i CADAVALCH)

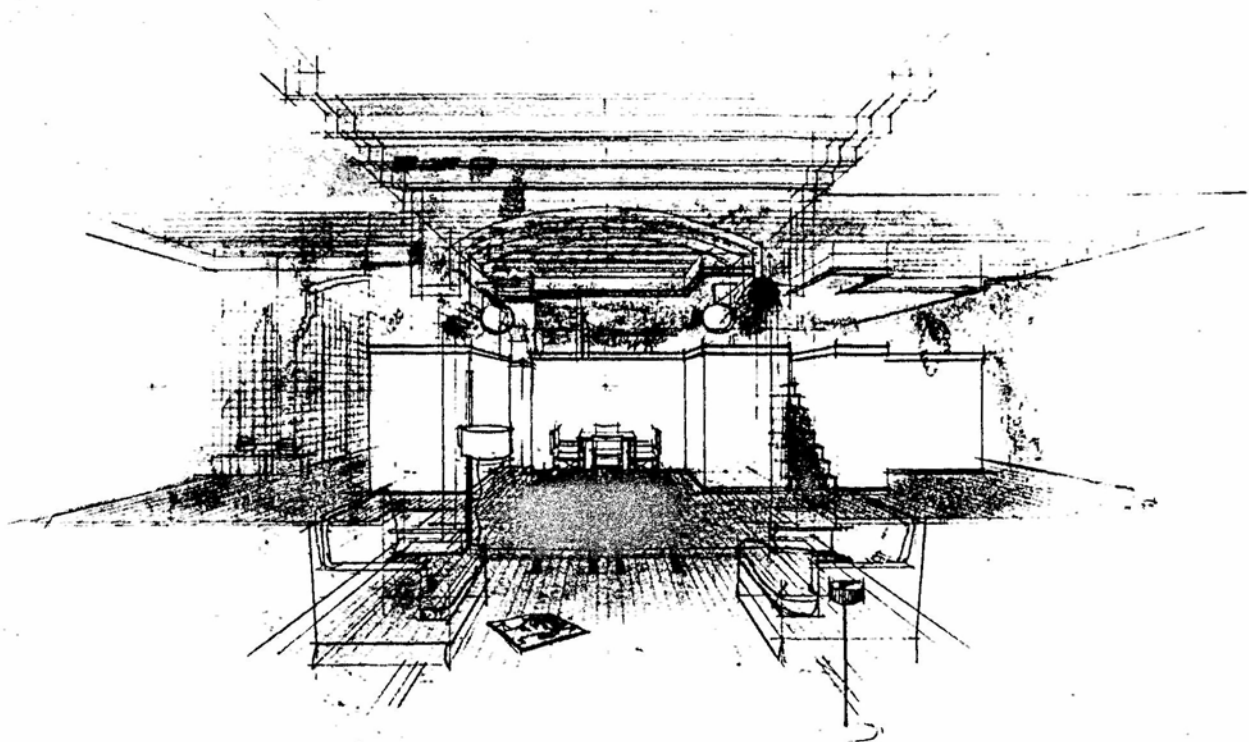
1971

En una casa aïllada de l'arquitecte Puig i Cadafalch, de tres plantes i concebuda originàriament com un habitatge únic, s'havia d'adequar la planta baixa per a ser utilitzada com un habitatge complet.

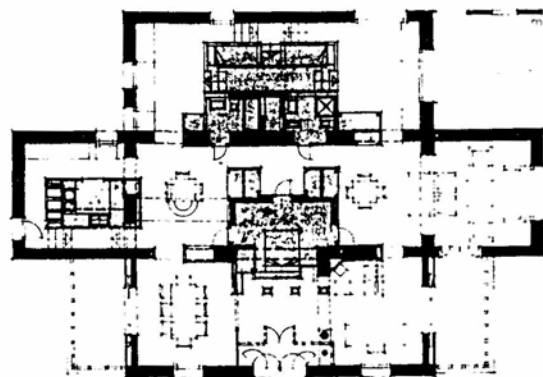
Aquesta planta baixa allotjava, en l'esquema primitiu, les peces nobles del conjunt de l'habitatge, menjador, sales i saletes i era estructurada com un encadenat d'espais sense interrupcions. Una altra característica important, en aquesta distribució, era el contacte intens de cada una de les peces amb l'exterior ajardinat. I com a característica de disseny s'ha de senyalar la homogeneïtat en el tractament de gran escala de cada un dels elements que composaven el conjunt. Tot era de gran mida.

El projecte resol el problema d'incloure en aquest continuum d'espais, els reductes útils tancats, imprescindibles, per l'ús habitual d'un habitatge, procurant que no es perdin les característiques originals de l'edifici, doncs això seria malmetre dotacions existents.

Els espais tancats es concentren al mig, sense arribar al sostre. L'espai, així, segueix continuu, no es perd el sentit de sales encadenades, es té una visió clara del contacte interior-exterior i s'introdueix en l'objecte arquitectònic original, la casa de Puig i Cadafalch, un nou concepte artístic: El del objecte dintre d'un contexte més gran.

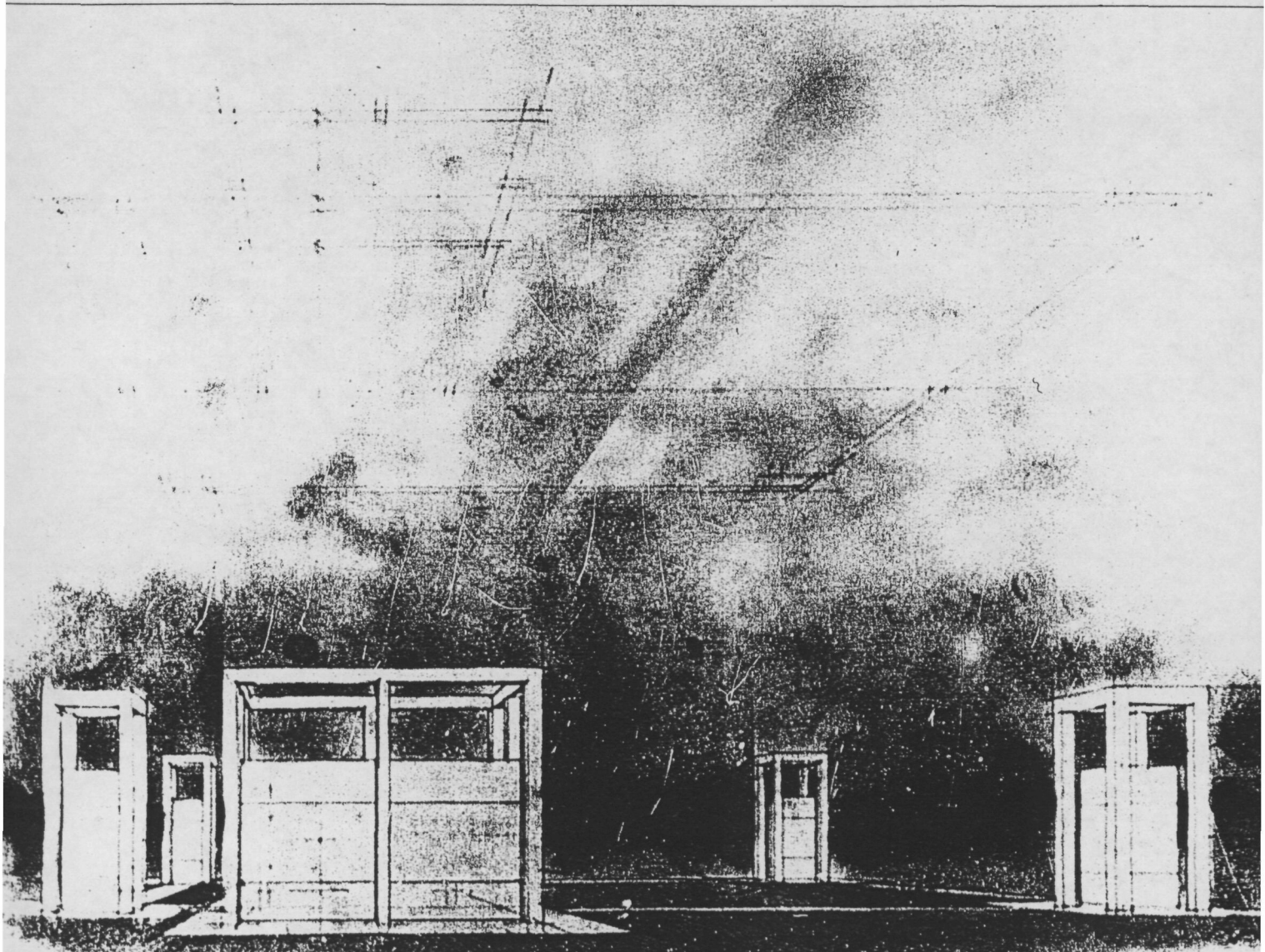


REFORMA VIVIENDA PB TORRA MILITADES DE JOAQUIM NADAL / ARQUITECTOS: JORDI BARCELÓ I ENRIQUE XARJA / GENER 1971



Sobre un dipòsit subterrani de planta rectangular, s'eleven cinc torretes; les quatre petites, en els quatre vèrtics, asseguren la ventilació del dipòsit. Per la de més gran tama-ny, recolzada en un dels costats, s'accedeix a la maquinària i a l'interior del dipòsit. La seva situació dintre del paisatge general, en una muntanyeta, permet l'observació del conjunt des de diferents punts de vista, quasi sempre allunyats. D'aquí l'interès en augmentar artificiosament les seves dimensions per fer-los més aparents i a més relacionar entre si tots els elements del conjunt, donant-los-hi una mateixa sol.lució formal molt clara, perquè tots junts constituïssin una unitat formal superior. Aquest doble objectiu està encomenat als pòrtics envolvents.

Paradoxalment, per a subratllar el paper purament formal d'aquests pòrtics, s'ha utilitzat un llenguatge d'apariència totalment estructural, amb el que es consegueix un impacte visual més fort que si, donat el seu caràcter "ornamental" haguessin estat resolts en l'ús de llenguatges "decoratius".



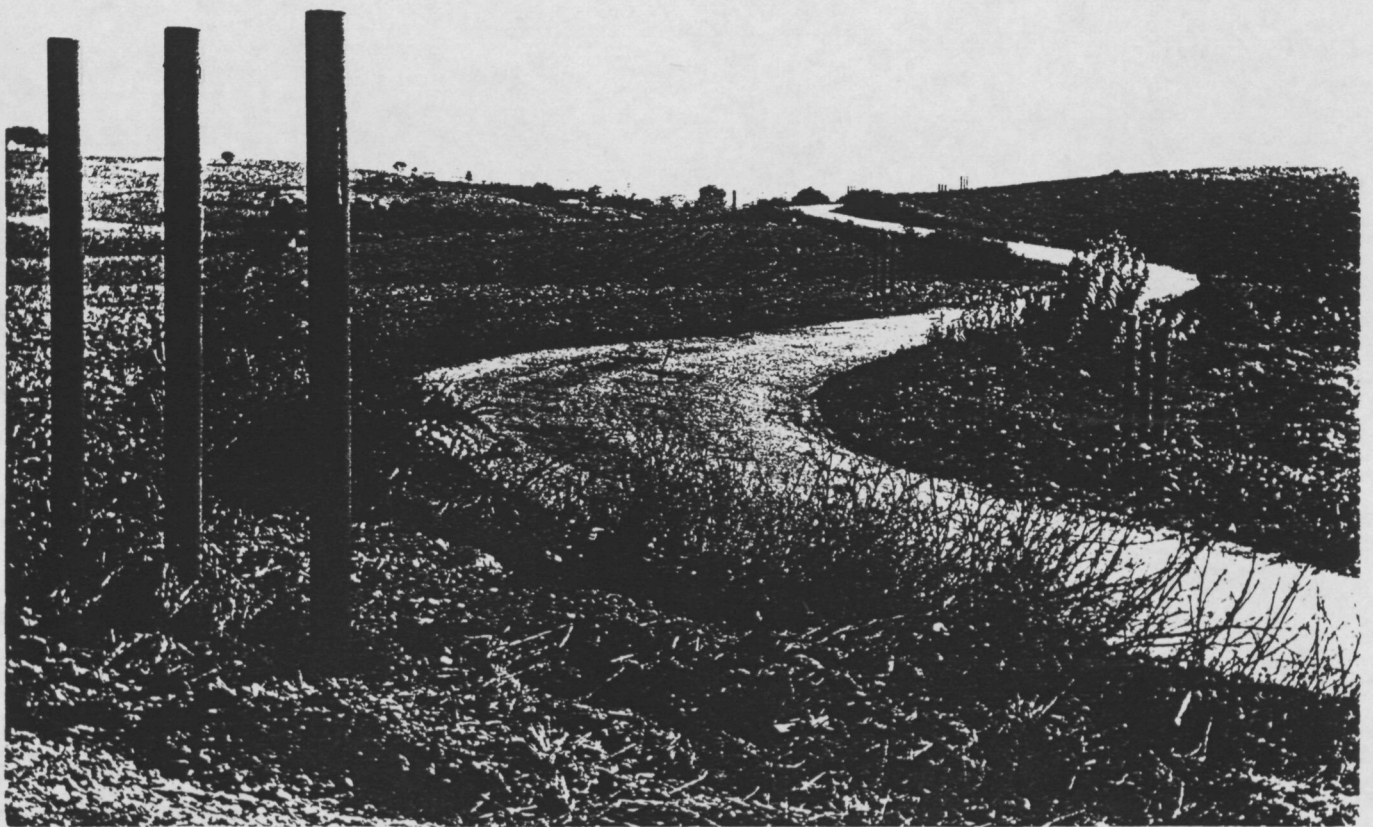
PLANTA PERSPECTIVA DEL CONJUNT DE RECINTES DE VENTILACIO I ACCES AL DIPÓSIT D'AIGÜES



## ELS POSTES BLAUS. 1971

Per senyalitzar, a efectes d'imatge semi-publicitaria, l'ocupació d'uns grans terrenys rurals i la seva futura reconversió en terrenys industrials, es van col·locar, al llarg de les carreteres que travessaven aquest terrenys, unes fites, col·locades al "tresbolillo", separades entre 30 i 50 m., formades per tres tubs de fibro-ciment pintats de blau elèctric i clavats a terra. Això dona un impacte visual sorprenent d'element artificial en un medi natural, però que en la seva distribució en el territori, no renuncia a dibuixar figures més generals fruit de seva adaptació a les formes topogràfiques originals d'aquells terrenys.

Així aquesta primera aparició dels elements artificials, es fa a cavall d'elements naturals. Per una banda, això, facilita una certa continuïtat, però també, subratlla més, com a contrast, la artificialitat del que és nou.



## EDIFICI D'HABITATGES A LLANSA. 1972

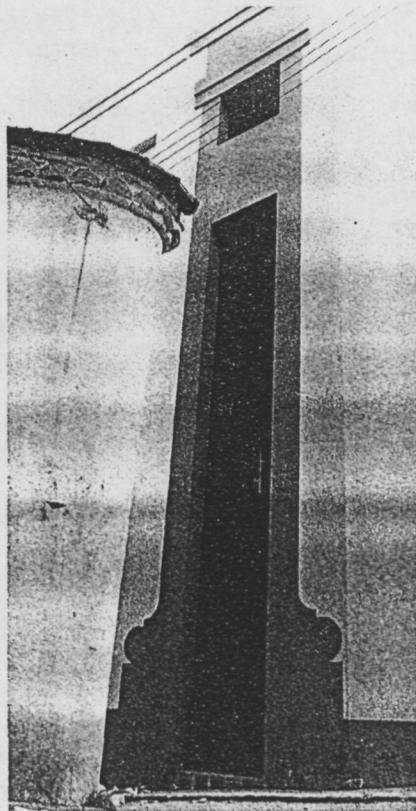
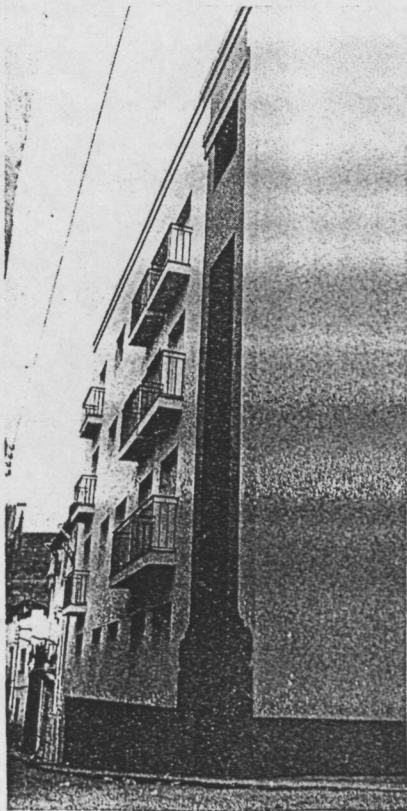
Edifici en cantonada, en un sector bastant suburbial de Llan-sà.

La situació en cantonada planteja problemes, quasi geomètrics de resolució dels accessos. Per on entrar?

Aquí es va escollir el passar de manifest, a través de la planta de l'edifici, l'existència dels dos carrers oposats. Això es fa amb la construcció d'un tall a tota planta i a tota alçada que permet la visió d'un carrer a l'altre i que penetra d'una manera total en el volum construït.

Aquest tall allotja l'entrada i l'escala, és a dir, els elements singulars. Per tant, la singularitat del emplaçament queda senyalada per els elements notables del programa. Aquesta coincidència és bastant habitual.

Per a fer més evident aquest protagonisme de l'element central d'accés, es va resoldre amb un aspecte voluntàriament vulgar i gris la totalitat de la façana de la casa, per integrar totalment en el medi el fons general de l'edifici, sobre del que destacar i col·locar l'element protagonista del accés i escala. A més a més es fa aparèixer d'una manera més individual aquest element a base de donar-li forma en els seus límits: Forma de columna gegant, super-gràfic, contrast d'intenció culta sobre els fons vulgar del teixit de façana. Element d'escala general del edifici.



## EXPOSICIO "RAFAEL MASO. Arquitecte". 1972

Dos materials, fonamentalment, a exposar. Per una banda dibuixos originals de l'arquitecte, per l'altre, mobles dissenyats per ell.

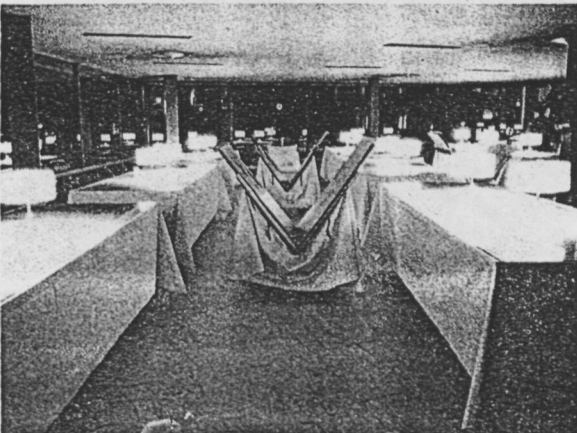
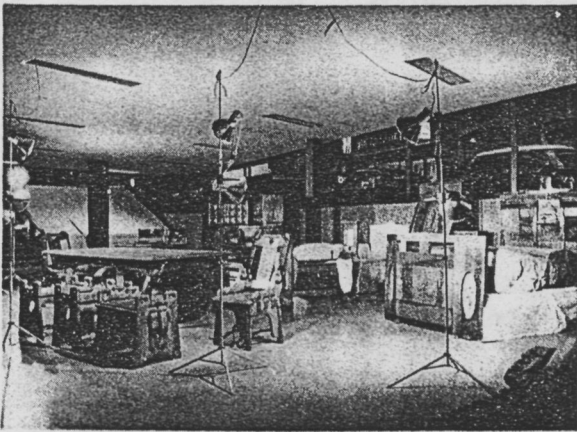
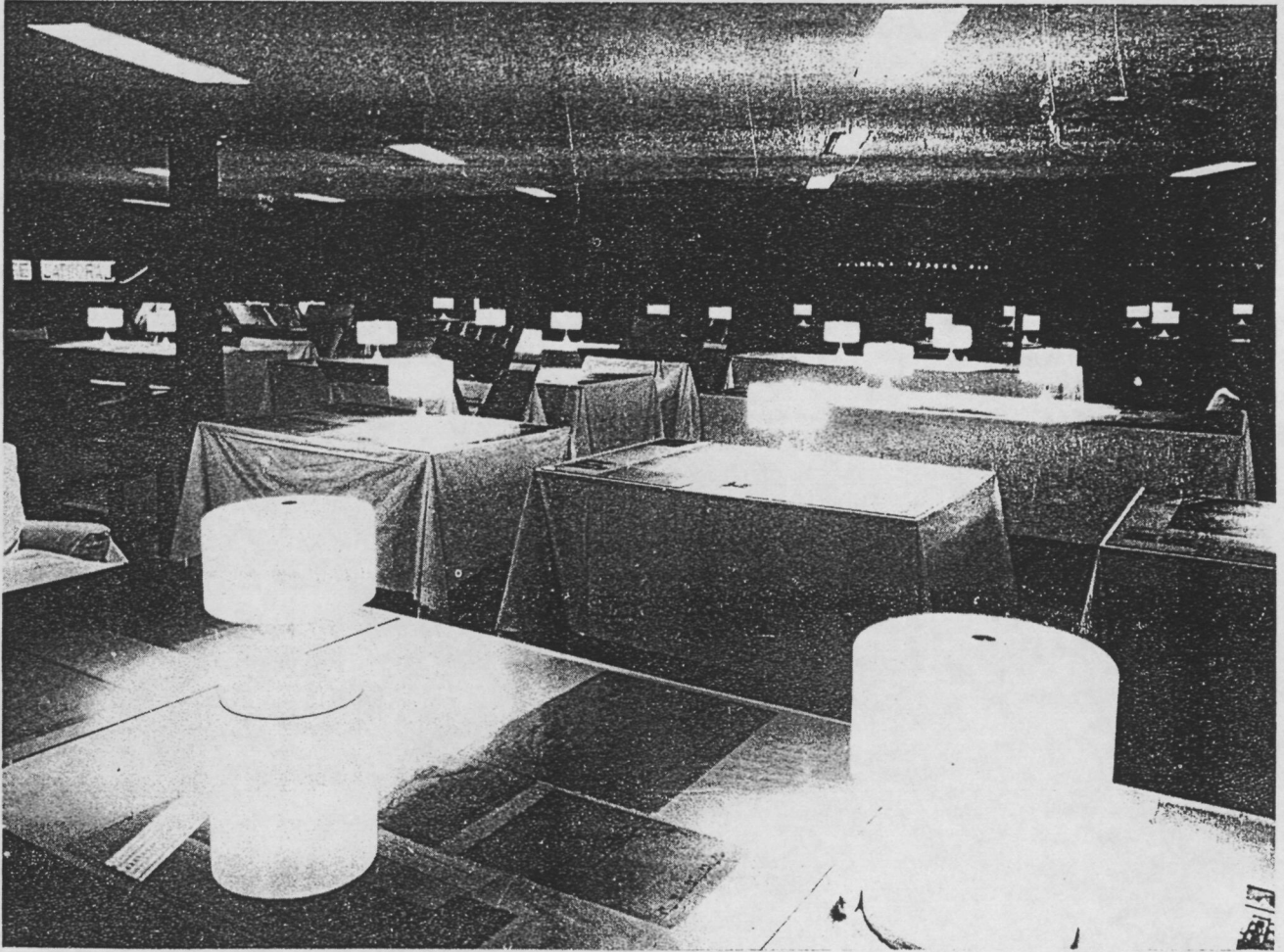
Intent, de tot resolent, com es lògic, els problemes habituals de visió, consulta, etc.... trobar dues imatges clares per posar-les al servei de cada un d'aquests apartats, entenent que una exposició és també, l'ocasió d'una festa formal al voltant d'uns materials a contemplar.

Els dibuixos, com element exquisit, són col·locats sobre grans taules parades com si d'un banquet es tractés. De rebot l'espai agafa un aspecte únic, sense els fraccionaments que suposa l'habitual organització en panells d'exposició. Tot el públic es veu i s'integra a la pròpia exposició.

Els mobles, com elements recuperats, traslladats i guardats, són exposats formant un heterogeni conjunt dins l'aire d'ambient propi d'un magatzem de guarda-mobles. Això evoca, també, aquest aspecte nostàlgic dels mobles apilats, mig tapats, amb un cert desordre.

Aquesta proposició d'imatges ajuden a recordar, fixar i comprendre millor el material objecte de l'exposició.





## LOCAL-BAR ZELESTE. 1972

### Projecte.

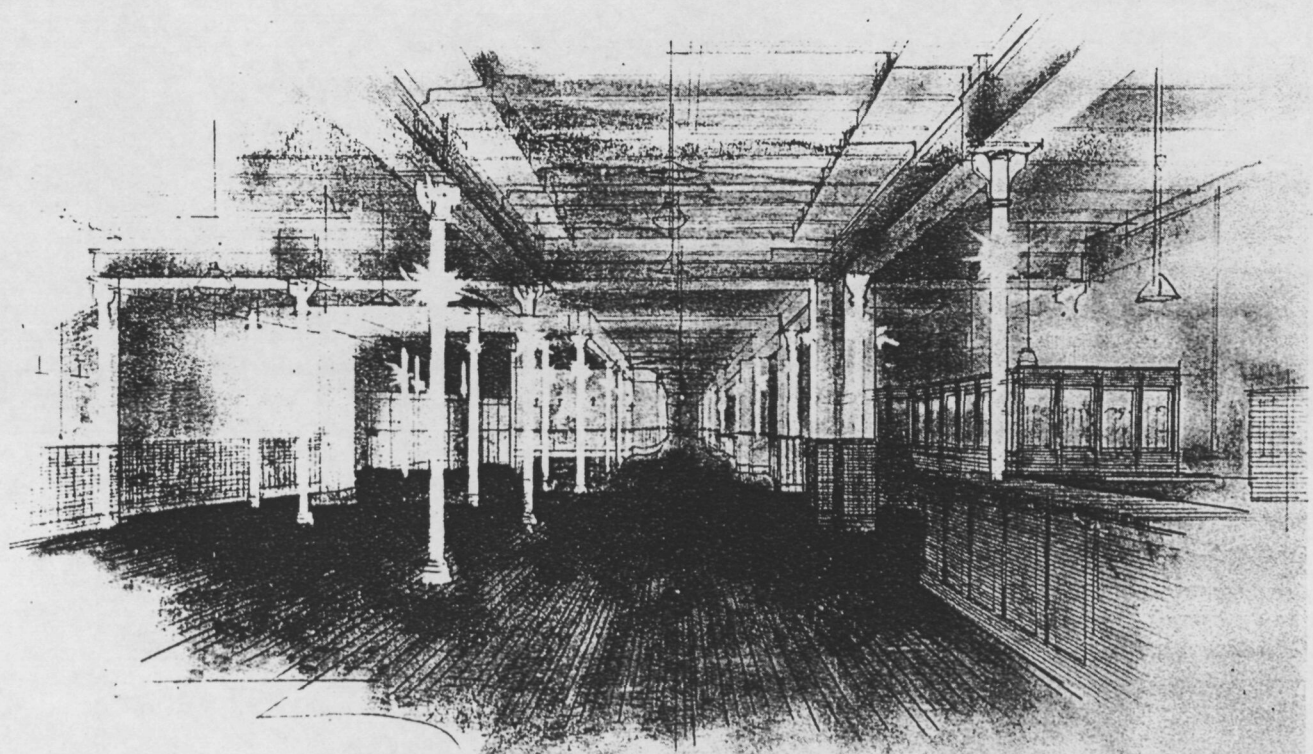
En un antic magatzem i venda al major de productes tèxtils s'havia de fer l'instal·lació d'un local nocturn, amb vocació d'èxit entre la joventut i el sector "progresista-universitari" de Barcelona i amb uns propietaris pertencents al mateix grup.

El local havia de suportar, per tant, un important canvi d'ús. A pesar d'això es va voler que en el nou aspecte hi quedés el record formal del que havia estat. Això no pas amb intencions nostàlgiques o pseudo-històriques, sinó com a elements existents d'un cert valor arquitectònic capaços de ser l'origen d'una nova organització formal de l'espai transformat.

Es va agafar com a element fonamental la columna metàl·lica de fundició present en gran nombre i molt visible, fins a convertir-se realment en la matèria conceptual més primordial del conjunt.

Sobre aquest element s'hi projecta, s'hi inventa, fent dues operacions: Modificar la seva quantitat, virtual, a base de la col·locació de miralls en un parament estratègic i modificar profundament, de manera quasi impossible, el seu aspecte individual, amb l'inclusió d'un llum de gran resplandor en el terç superior del fuste que fa l'efecte de trencar la columna.

Tot això crea un ambient i dona un aspecte nou d'una certa fantasia al local.



AVANTPROJECTE D'UN CORRIDOR DISCOTECA AL CARRER PLATERIA PER EN VÍCTOR JOLI I PEPÉ APONTE.



## CASA A LA PLATJA. 1972

Projecte.

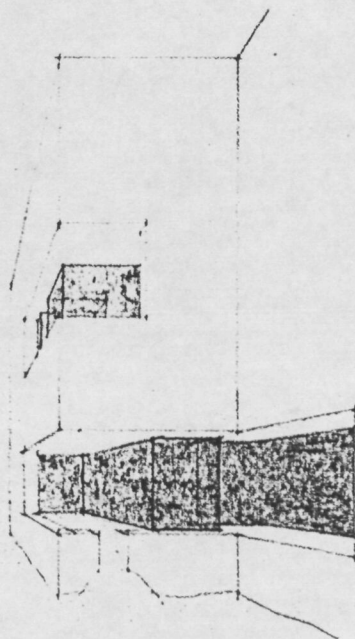
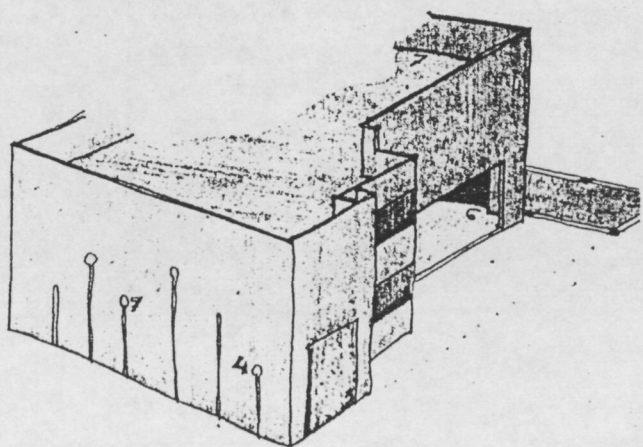
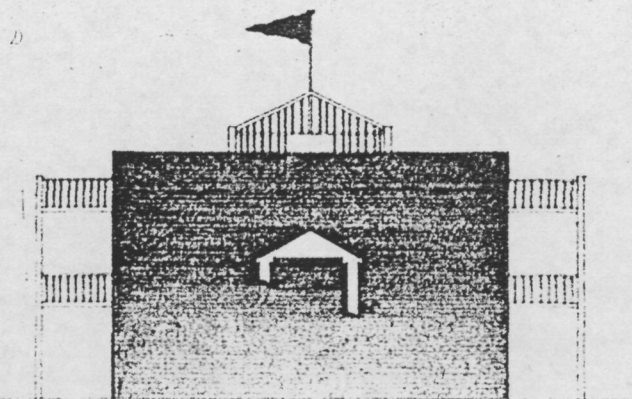
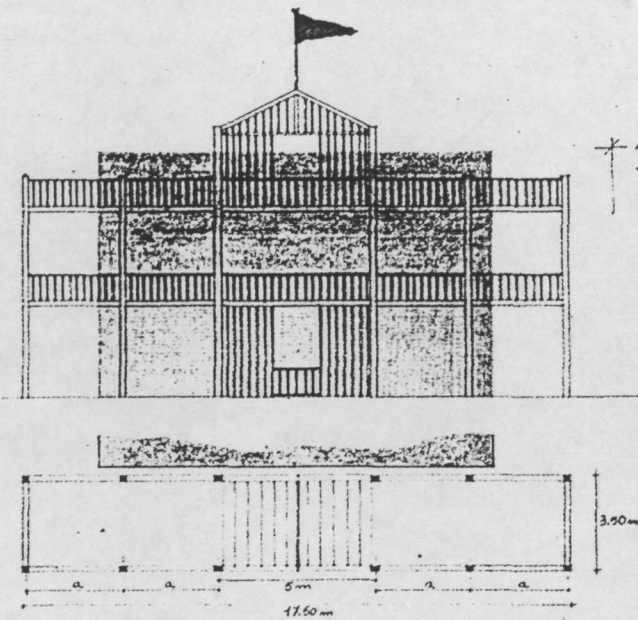
Cas poc freqüent de una casa situada en un solar d'aspecte i condicions totalment de platja. Sense interrupció s'unia amb la platja propiament dita i el mar. La casa, per tant, s'instalava sobre la sorra.

Es va partir de la recreació de dues imatges-record associades a la idea de platja de sorra. Per una banda, el "tinglado" lleuger propi dels pantalans, petits edificis de clubs nàutics, terrasses vora mar, etc.... i que normalment hem vist construïts en fusta.

Un altre imatge evocada suggerida, per la mirada interessada del arquitecte sobre la platja, és la del bunker de formigó, massís i imperturbable deixat sobre la sorra.

D'aquí surgeix la subdivissió del convencional programa de l'habitatge en dues parts. Al darrera, les estences habituals integrades en un volum massís, el bunker, i al davant, amb autonomia, el "tinglado" lleuger que integra els porxos i terrasses.

L'associació d'aquestes dues imatges, és, probablement, un fet estètic nou, amb independència de les innovacions que s'introdueixen en el disseny de cada una de les parts.



RES

## EDIFICI D'OFICINES A L'EIXAMPLE DE BARCELONA. 1973

Projecte.

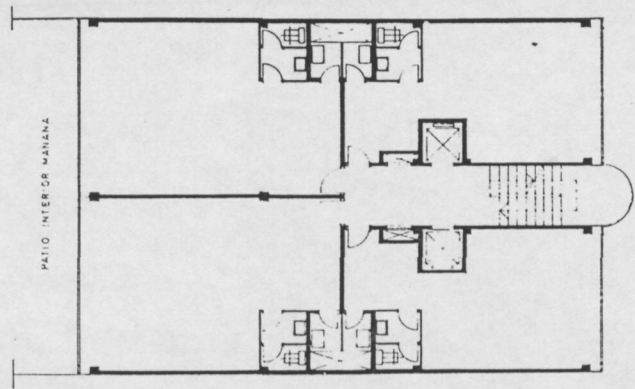
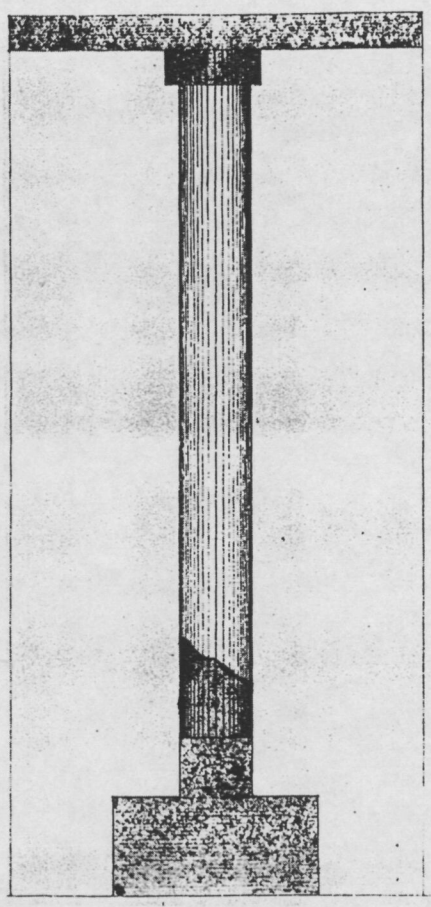
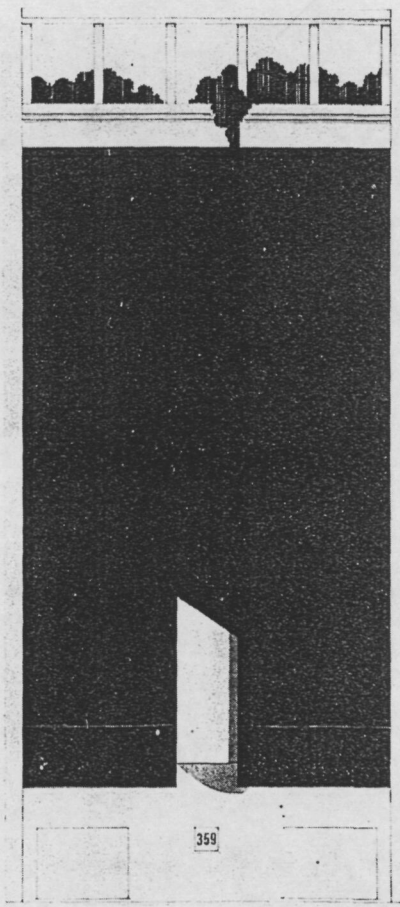
Aquest programa estava predestinat a ser resolt amb la planta lliure i amb la façana plana contínua de mur cortina o similar.

Creient que això no era el més indicat en aquest cas, donades les escasses dimensions de façana del solar i que per tant l'efecte de la resolució contínua i plana de la façana hagués estat ridícula, (el mur cortina necessita mida per expressar-se amb potència en un mitjà extrany), es va buscar quin era l'element singular de l'edifici que ben col·locat i utilitzat podés donar un altre sentit formal a la façana.

Aquest element va ser el conjunt escala-ascensor que en ser situat en façana va donar la possibilitat de dibuixar un element de l'escala gran del edifici que donés un argument formal a la composició de la façana que així passa de ser entesa com una superposició de fragments horitzontals iguals a ser entesa com un element vertical autònom.

Se li donà apariència, en principi, de gran columna, doncs aquest aspecte figuratiu ajuda a formalitzar les coses, sobretot en els primers moments del projecte. Després, en el seu desenvolupament, es va precisar abstracte, tot mantenint els seus trets conceptuals fonamentals.

Aquesta sol·lució, generada per motius formals de la façana donà, de rebot, beneficis en la planta. El pati necessari per ventilar l'escala que hagués fet falta d'estar situada al mig, va ser suprimit amb el corresponent benefici de la planta.



## CASA AL BOSC. 1973

### Projecte.

En un bosc, bastant tupit, sense vistes per tant, i sense ser, tampoc, espectacular ni molt bonic, s'havia d'emplaçar una casa, residència per tot l'any, d'un dissenyador tèxtil amb el seu corresponent estudi-taller.

El programa, en certa manera doble, de residència i estudi, va donar la pista per resoldre l'angoixa sentida respecte a la indefinició del contexte general del bosc informe i gris. La construcció podia ser partida en dues parts, casa i taller, de manera que des de cada una d'elles veiessim l'altre i que entre les dues definissin un espai buit, al mig, amb el paper de carrer. Aquesta disposició a més de resoldre els problemes anunciats enriqueix l'ús del conjunt residència-treball fent-lo més complexe.

Per augmentar el paper dels volums, un enfront del altre, i el del carrer central, s'allargaren les façanes més enllà de la seva mida estricta amb el que, apart dels evidents efectes físics de mida, es subratllava també el paper escenogràfic desitjat.

Tot plegat es resolvia, en quant a llenguatge, amb una inclinació de l'element façana cap el detall i l'ornamentació i una reducció a volum estricte dels cossos edificats posteriors. El contrast estilístic fa més evident el paper protagonista del carrer. Element urbà en mig del bosc per crear vistes, escenari i límits.



