

Josep Fuses

ARQUITECTURA DE LA REALITAT

VOLUM 3

FOTORAMA

(COL·LECCIÓ INTENCIONADA DE 600 IMATGES EN 290 PÀGINES)

Director de la tesi: Xavier Monteyts
Departament de Projectes Arquitectònics UPC
Barcelona, Setembre 2011

ARQUITECTURA DE LA REALITAT

VOLUM 1 OBRA COMPLETA DE PILAR PRIM

VOLUM 2 COL·LECCIÓ FACSIMIL DELS NÚMEROS DE L' OCPP

VOLUM 3 FOTORAMA

VOLUM 4 HEMEROTECA BARCELONINA

Josep Fuses

ARQUITECTURA DE LA REALITAT

VOLUM 3

FOTORAMA

(COL·LECCIÓ INTENCIONADA DE 600 IMATGES EN 290 PÀGINES)

Director de la tesi: Xavier Monteyts
Departament de Projectes Arquitectònics UPC
Barcelona, Setembre 2011



*“ No me pregunten de este edificio o de aquel.
No miren lo que yo hago.
Miren lo que yo vi. “*

Luis Barragán

<i>Prefaci</i>	9
<i>Qüestionar la novetat</i>	21
<i>Negligir la forma</i>	105
<i>Atendre la funció</i>	119
<i>Retrobar l'autenticitat</i>	137
<i>Permetre el misteri</i>	161
<i>Contaminar-se de vida</i>	185
<i>Estimar la realitat</i>	207
<i>Annex: Vida y color</i>	225

PREFACI

La presentació de Pilar Prim a l'escola d'arquitectura de La Salle l'abril del 2004 portava per títol: “*Del perquè els arquitectes són els que menys saben d'arquitectura*”. L'afirmació, que en aquells moments podia semblar una boutade, pretenia alertar del progressiu allunyament d'aquesta feina respecte del món real i quotidià.

Si allò ho dèiem en un moment de plena eufòria arquitectònica i immobiliària, de gran autoestima en el món de la professió, avui l'afirmació manté tristament la seva actualitat. Malgrat la crisi, els arquitectes continuen sense interrogar-se de veritat per què fan l'arquitectura que fan, per a qui i amb qui han de fer-la.

Un text precís i entenedor (el que porta a pensar que l'autor no és arquitecte), aparegut en el blog “*Els millors dies*”, de Daniel Aguilar, posa el dit a la nafra:



Aquest que veieu és el nou hotel (de cinc estrelles, és clar!) projectat al costat de la parada de la RENFE d'Arc de Triomf (render publicat avui a El Periódico). Tres coses:

- 1) És realment un nou hotel (de cinc estrelles, és clar!) el que necessiten els barcelonins i la gent d'aquell barri en particular?*
- 2) Cada vegada tinc més la sensació que els arquitectes no dissenyen edificis per la gent sinó pels altres arquitectes.*
- 3) Tinc entès que l'exterior dels edificis de l'eixample no es pot retocar sense un permís especial de l'ajuntament, que ha de certificar que les reformes respectaran l'estètica del barri. Suposo que en aquest cas aquesta certificació s'ha obtingut sense cap problema. Cap ni un.*

Són unes paraules sensates que convindria que algú pronunciés més sovint. I podríem afegir-hi: Qui decideix quin edifici és respectuós amb l'estètica del barri? Els veïns no, de moment. Existeix encara la comissió municipal de savis? O la del Patrimoni? Hi hauria alguna

(1) LEACH, Neil. *La an-estética de la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2001. - p.27 -

Este privilegio de la imagen ha llevado a un empobrecimiento en el entendimiento del ambiente construido, convirtiendo el espacio social en un fetiche abstracto. El espacio de la experiencia vital ha sido reducido a un sistema codificado de significación, y con el creciente énfasis en la percepción visual se ha producido la correspondiente reducción de otras formas de percepción sensitiva. "La imagen mata", como ha escrito Henri Lefebvre, y no da cuenta de la riqueza de la experiencia vital.

alternativa a la d'haver d'assistir com a espectadors passius a la transformació incontrolada de la ciutat? Alguns polítics ens proposen com a solució, quan estan en campanya electoral, incrementar la democràcia i la participació ciutadana, però ho obliden ràpidament un cop fet l'escrutini de vots. I així, tot esperant un canvi que mai arriba, la ciutat es rendeix al pes d'una història en la que els ciutadans tenen poc a dir-hi, i que implacablement va alterant cada cantonada, cada racó, sense que res l'aturi.

I mentrestant l'escola d'arquitectura continua enssimismada en les seves cabdries disciplinàries, com si a fora no passés res, al marge de la realitat, és a dir, del que pensen els clients, els veïns, els usuaris o els constructors. I el Col·legi s'ha trobat sobtadament com el Comte Rostov a Guerra i Pau: ha descobert que no li queden diners al calaix després de viure feliç i a cor de rei durant una dècada prodigiosa. I els arquitectes? Doncs aquells que encara no estan en retirada continuen pensant que no tot està perdut. Que un altre món és possible, aquesta vegada potser en terres llunyanes. La resta sofreix una reconversió salvatge en silenci, i en un confús campí qui pugui. En cap cas, però, es pregunten si no ha arribat l'hora de plantejar-se algun canvi en la manera de fer i entendre l'arquitectura d'avui. La crisi actual ens brinda, potser, aquesta possibilitat.

Pilar Prim va començar ara fa quinze anys quan, malgrat que aquesta crisi encara era impensable, l'arquitectura frenètica d'aquell moment ja començava a mostrar símptomes d'esgotament. I per això pensàvem que potser encara hi havia espai per plantejar un discurs alternatiu. De manera poc sistemàtica intuïm que el que calia era ampliar el camp d'observació del que anomenem arquitectura; que aquesta havia d'abandonar el seu enssimismament i que la millor manera de fer-ho era "contaminant-se de vida". Aquest era una mena de *mantra* que no sabíem molt bé com traduir-lo al camp del projecte, però que pensàvem que podia ser-nos útil. D'entrada calia ampliar la pròpia definició d'arquitectura, sortint del límits conceptuals que donen per suposat les revistes especialitzades o els programes de la majoria d'escoles. Una definició que hauria de ser més genèrica i oberta, i que considerés com a arquitectura tota aquella construcció humana feta sobre el nivell del mar en qualsevol època, present o passada, i amb independència de la finalitat pel que ha estat construïda. Per tant, caldria incorporar en aquesta hipòtesi de definició dos criteris sovint massa oblidats:

1. Hi ha molta "arquitectura" que es fa, s'ha fet i es farà sense arquitectes
2. La contemporaneïtat de l'arquitectura no la dóna la data de la seva construcció. Tot el que ens rodeja ens és contemporani, el vell i el nou. Un vestit o un cantant de rock passen de moda, un edifici no hauria de fer-ho.

Aquest llibre tercer, "*Fotorama*", és un recull d'imatges feta a partir d'aquestes reflexions.

Usar imatges en lloc de paraules. Caldria preguntar-se primer si és possible exposar una crítica, elaborar un discurs, a partir d'una selecció tendenciosa de fotografies. És veritat que potser avui més que mai cal sospitar de les imatges, mirar-les amb un cert distanciament, doncs ens trobem en un món que n'abusa fins arribar a posar en qüestió la pròpia utilitat dels

- (2) PEREC, Georges: *L'Infra-ordinaire*. Le Seuil, París 1989.

Comment parler de ces "choses communes", comment les traquer plutôt, comment les débusquer, les arracher à la gangue dans laquelle elles restent engluées, comment leur donner un sens, une langue : qu'elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes.

Peut-être s'agit-il de fonder enfin notre propre anthropologie: celle qui parlera de nous, qui ira chercher en nous ce que nous avons si longtemps pillé chez les autres. Non plus l'exotique, mais l'endotique.

(...) Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est il ? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ?

- (3) BUCK-MORSS, Susan: *Dialéctica de la mirada*. La balsa de la Medusa, Madrid 1995. - p.90 -

La sustancia del trabajo debía ser una representación fáctica concreta de esas imágenes históricas, en las que las formas económicas del capitalismo industrial pudieran ser vistas en un estadio embrionario, puro. En notas iniciales se lee: "Fórmula: construcción a partir de hechos. Construcción dentro de la completa eliminación de la teoría. Aquello que Goethe sólo intentara en sus escritos morfológicos".

Adorno era cauteloso con la idea de "imágenes dialécticas" precisamente por esta creencia benjaminiana en las esencias metafísicas inmediatamente visibles en los hechos. Adorno tomó literalmente la advertencia benjaminiana: "Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada para decir, sólo para mostrar", y supuso que un *Passagen-Werk* completo se limitaría a "un desconcertante montaje del material". Adorno escribió a Horkheimer en mayo de 1949.

- (4) *ibid.* - p.151 -

Benjamín valoraba al litógrafo A. J. Wiertz, cuyo ensayo sobre la fotografía "le asigna el papel de ilustrar filosóficamente a la pintura (...) en sentido político": las imágenes se vuelven intelectualmente reflexivas y por tanto "adquieren función de agitación". Wiertz escribió "Que no se piense que el daguerrotipo mata el arte. No, mata la obra de paciencia; rinde homenaje a la obra de pensamiento".

textos escrits. Neil Leach ho assenyala en el seu llibre sobre l'arquitectura "an-estètica" (1). Les imatges poden arribar a amagar, fins i tot a suplantar, la riquesa de l'experiència vital. La progressiva dissolució del món real en un altre d'imaginari (hiperreal com l'anomenen els postmoderns) és d'una evidència notòria. El propi adjectiu "imaginari", derivat de la paraula "imatge", ja denota que el sentit d'aquesta paraula pertany al camp d'allò aparent, quimèric, no real.

Però per altra banda, també és certa la vella dita que una imatge val més que mil paraules. En aquest cas la frase fa referència a la millor capacitat instrumental que les imatges tenen a l'hora de comunicar amb un altre interlocutor. Per tant podem considerar, paradoxalment, com certes les dues afirmacions: la que confia i la que desconfia de les imatges, doncs a la vegada també és cert que, invertint el sentit de la vella dita, mil paraules valen més que una imatge. La descripció que Proust fa del camí de Guermantes, per exemple, va molt més enllà del que podríem arribar a imaginar només contemplant una fotografia d'aquell indret.

Fetes aquestes reserves, les pàgines que segueixen s'organitzen com un recull intencionat d'imatges, com una narració visual que, mitjançant fotos més que paraules, mostra una altra realitat de l'arquitectura. La crítica es planteja aquí a partir d'aquesta mirada directa, sense intermediaris, sense aprioris que l'enterboleixin.

L'àlbum té, per tant, aquesta doble condició. En primer lloc constitueix, d'acord amb el que Perec anomena "*interrogació de l'habitual*" (2), una mena de catàleg raonat fet a partir de materials dispersos, escollits arbitràriament, però que en el seu conjunt ens poden ajudar a reconèixer allò que està davant nostre i que potser sovint se'ns oculta, se'ns escapa.

Però també aquests materials tenen la condició de "*imatges dialèctiques de la realitat*", utilitzant el concepte de Benjamin exposat en els *Passagen-Werk* (3). D'acord amb aquesta tesi són els objectes, les coses, les que porten en si la construcció d'un discurs que es pot elaborar a partir de l'estricta realitat, deixant en suspensió qualsevol teoria que la interpreti. Les coses mateixes són la teoria. Les imatges, per elles mateixes posseeixen una funció reflexiva, agitadora de l'intel·lecte (4).

Massa sovint l'arquitectura contemporània no fa allò que li toca: o ens avorreix amb la seva bulímia formal o ens exalta, a vegades, de manera espasmòdica i escadussera. Però quasi sempre ens cansa. El que no fa és precisament el que hauria de fer: posar-se tranquil·lament al costat dels ciutadans, solucionar problemes, construir paisatges amables. Com diu l'escrit del ciutadà Daniel Aguilar, els arquitectes ja només construeixen pensant en altres arquitectes, en un exercici frívol d'autisme col·lectiu. No era aquesta la intenció dels vells moderns quan volgueren canviar les coses.

Afortunadament els fets són tossuts i la realitat acaba imposant-se, i per això encara avui, fins i tot els postmoderns més conspicus, no poden evitar de reconèixer les qualitats formals derivades de l'autenticitat d'un vell estri de cuina, de la lleugeresa de l'estructura d'una yurta nòmada o de la volumetria severa i contundent d'un alt forn industrial, tots ells d'una

(5) HÖCH, Hannah: *Album*. Hatje Cantz Verlag, Berlin 2004.

(6) GROSZ, George: *The Musterbook, Textures, 1941-1958*. The New Yorker review, Nova York, gener 1941.

(7) MONTEYS, Xavier: *Domèstica*. Quaderns, COAC n 249. Barcelona 2006.

bellesa inqüestionable. Perquè totes aquestes formes semblen, o són, inexcusables. En totes elles podem experimentar l'emoció de trobar-nos davant d'un món verdader, sense trampes. Podem pensar que són així perquè segurament no podrien ser d'una altra manera. Tot el contrari del que succeeix amb les noves arquitectures del món global. Helio Piñón recomanava al respecte, irònicament, que per contemplar aquest tipus d'arquitectura, la global, la mediàtica, per prudència caldria fer-ho equipats amb unes bones ulleres de sol. El seu resplendor ens deixa astorats mentre dura l'efecte. Passat aquest, apareix l'oblit. Com la publicitat dels béns de consum. Avui, aquesta deriva formal està conduint l'arquitectura a un carreró sense sortida del que potser només la "gran crisi" actual ens pot ajudar a sortir-ne. I hom es pregunta: Per què hem abandonat les consignes antigues a favor de la funció, a favor de l'ús imaginatiu de les noves tècniques, a favor del rigor en la forma? Per què tenim tendència a parlar més de la poètica dels materials que del seu cost o de les seves prestacions? De la "idea" de l'arquitectura en lloc de la "construcció" de l'arquitectura?

Aquest tipus de qüestions són l'excusa per a aquest volum tercer que s'ordena a partir de les set categories insinuades en el volum primer. S'hi afegeix un annex, "*Vida y color*", que es presenta com un àlbum de cromos heterogeni, una mena de museu de l'ordinari. Un carnet de notes de la memòria.

La idea d'agrupar en un quadern una sèrie d'imatges que poden relacionar-se entre elles (encara que aquestes relacions no siguin sempre prou explícites), prové de tres precedents que m'han acompanyat a l'hora de redactar aquest escrit. Són els àlbums de dos membres del Dadà de Berlín, Hannah Höch (5) i Georges Grosz (6) i del primer article d'una sèrie de la secció *Domèstica* de Quaderns, dirigida per Xavier Monteys (7). En tots tres el recull d'imatges serveix per explicar una història que seria difícil d'explicar amb paraules.

L'àlbum de Hannah Höch, el més extens i treballat dels tres, recull l'obsessió de l'autora pel col·leccionisme i el collage de coses diverses com gats, paisatges i animals exòtics, flors, muntanyes i arbres nevats, joves gimnàstiques, magatzems i fàbriques, tots ells assemblats en les diverses pàgines de forma pacient i un xic enigmàtica. Grosz fa una operació semblant amb coses de menjar, dones, alcohol i borratxeres, a més dels temes habituals de la seva pintura: abrics de pell, corbates o grans ciutats, entre d'altres. El recull de Monteys es centra més específicament en el món que intenta il·lustrar, en aquest cas la casa i la vida domèstica.

La manera de presentar el material dels tres també és diferent. Höch treballa les imatges de cada pàgina a consciència, amb diferents mesures i superposicions sense arribar a desvirtuar-les, com solia fer en els seus collages; Grosz fa el recull més despreocupadament, mostrant els retalls de manera anàrquica; Monteys proposa una sèrie de dibuixos i fotografies ordenats en quadrícula a la manera d'una pàgina web amb miniatures, com ho fan els thumbnails del Google. Malgrat aquestes diferències en la presentació del material seleccionat tots tres tenen, però, en comú el caràcter personal de l'elecció i la confiança manifesta en que aquest material és, com diu Borges, "*un modo de sentir la realidad, no un arbitrario sistema de*

(8) MATAMORO, Blas: *Diccionario privado de Jorge Luis Borges*. Altalena, Madrid 1979.

Ha influido en mi, en primer término, los escritores que prefiero, luego, los que he leído y repito, luego, los que nunca he leído pero que están en mí. Un idioma es una tradición, un modo de sentir la realidad, no un arbitrario sistema de símbolos.

(9) Kantor, Tadeusz: *Entretiens*. Editions Carré, Paris 1996. - p.10 -

«Je n'ai pas de programme. Il y a des mots que j'aime, il y a des situations que j'aime.»

Parmi les mots qu'il aimait, il citait «illégal, dérisoire, ironique, sardonique, contre tout, contre la société, solitaire, seul vis-à-vis du monde, humour, intelligence, blasphème, sacrilège (ah! ça j'aime, beaucoup!), lyrisme, force, manifester, manifester avec pancartes, risque, danger.»

símbolos” (8).

Les pàgines que segueixen pretenen il·lustrar una d'aquestes possibles maneres de “sentir la realitat”, condició bàsica i inexcusable per proposar qualsevol arquitectura. Les imatges s'agrupen en set apartats cadascun d'ells amb un títol que a manera d'epígraf justifica el seu contingut: *Qüestionar la novetat*; *Negligir la forma*; *Atendre la funció*; *Retrobar l'autenticitat*; *Permetre el misteri*; *Contaminar-se de vida*; *Estimar la realitat*.

En ciència, s'entén per “teoria” un model de la realitat que es pot comprovar experimentalment, mentre que quan aquesta possibilitat no existeix, aleshores cal parlar de “conjectura”. Les imatges que segueixen són una conjectura provisional (què no ho és avui?!), sobre com construir una altra arquitectura. És així com ens toca treballar en aquest inici de segle. Tadeus Kantor ho afirmava en una entrevista (9): *“Jo no tinc programa. Hi ha paraules que estimo, situacions que estimo”*. Doncs això mateix.

QÜESTIONAR LA NOVETAT

Mostrari de curiositats postmodernes

Per començar una mostra concreta d'aquest catàleg postmodern.

Jean Nouvel justifica amb el següent escrit poètic el seu projecte de l'òpera de Dubai:



Construyendo memorias futuras...

Dubai construye su opera....

La ciudad emblemática del siglo XXI debe construir un edificio que sea un icono planetario.

Pero una ópera es una ópera: una ilusión, música, ritmo una referencia a los ritmos del pasado una invitación a descubrir un misterio que programar.

Nosotros estamos sobre el agua, en el lejano final de un arroyo. El visitante se encuentra con un habitante al que le pertenece el espíritu del tiempo, pertenece al tiempo suscrito al espacio. Y actúa como un testigo, como un guardia, como un protector por encima de todo una visión de la ciudad y su futuro.

*La escala es tal que será imposible confundir este edificio con otro cualquiera, como un vulgar hotel o un edificio de oficinas... **es un edificio orgulloso de si mismo seguro de que su aura se proyecta por toda la tierra.***

No podrá estar decorado con simplicidad.

Su imagen cambia según el ángulo desde el que se lo mire, con la luz, pero es que pertenece a la atmósfera, a la espesura del aire. El edificio revela la luz y se impregna de las sombras y del agua.

Él evoca el ritmo, la intensidad, la profundidad evoca la música, los ascendentes y los descendentes.

El edificio habla de los símbolos de lugar; de aquí somos como un pájaro, como el halcón que simboliza a los Emiratos, que vuela y migra, buscando refugio en la naturaleza circundante somos como el agua que cambia con la luz, como espejos en los que se refleja el arroyo como olas en el mar . como una cascada mística cayendo desde la nubes

Nosotros encontramos la vegetación con su patrón transformador de la luz, su sucesión de ritmos y la superposición de palmeras como la música con su evocación de instrumentos curvos, y las cuerdas y las teclas de un clarinete y las notas

Las señales superpuestas, se confundirán, se juntaran para crear otra música, otro ritmo imposible de imaginar Es pequeño como las nubes: cada persona puede ver que le atrae a ellos, que les hace cuestionarse. El arquitecto juega un rol provocador e inocente.

Y allí esta luz

La luz que se ahoga y que reluce. Hay muchas vistas en la luz, reflejos, el juego de los materiales que captura, que imprime colores en el cielo en la piel del edificio. Con los relucientes ecos, las horas que corren por el verde de los árboles, los colores usualmente se hacen más vivos en los interiores y las luces de la vida que contiene la opera, múltiples y variadas luces que conectan con el ambiente y los diferentes lugares, a diferentes horas del día y cuando llega la noche.

Aquí esta lo que guía a un arquitecto cuya misión es provocar lo impensable.

Aquí esta lo que se siente, como un espectáculo por descubrir, como sensaciones que buscar fuera.

Después de todo, lo que queda no es lo último: el interior.

El interior, lo siguiente por descubrir. El impacto de la luz y las sombras a través de la geometría que es la esencia de la arquitectura árabe. Allí está, desde el interior el precioso perfil de la ciudad de Dubai, de Dubais.

Allí está la memoria de la creación de un lugar que da la bienvenida a un prestigioso huésped, aquí se crearán trabajos que darán la vuelta al mundo.

Aquí el encuentro con la música, con el teatro, con las artes y con los grandes actores Todo esto es una conexión con la imaginación, la cultura de Dubai y los placeres. (extret de arquinews.com, el subratllat és meu)

Així és com avui es justifica l'arquitectura. Uns arguments molt similars als de la presentació del nou parfum "Love" de Louise Turner i Nathalie Cett-Gracia, de la casa "Chloé": "le parfum est un nuage aérien qui veloute la peau, signature d'une allure sophistiquée. Une senteur de poudre fine, légère et sensuelle au sillage fleuri, irisée et musquée de talc et

- (1) Web.page Chloé.com 2010: Parfum *Love*, de Chloé

La cita sencera és la següent: " Un nuage aérien qui veloute la peau, signature d'une allure sophistiquée. Une senteur de poudre fine, légère et sensuelle au sillage fleuri, irisée et musquée de talc et de riz. Le parfum est alors un concentré d'émotions. Formulé par les parfumeurs Louise TURNER et Nathalie CETO-GARCIA (Givaudan), Love, Chloé reste fidèle à l'histoire des fragrances de la maison. Une écriture qui a toujours hissé les fleurs au paroxysme du chic. « Pour reproduire cette impression de poudre culte, il fallait absolument jouer l'abstraction et résister au piège d'un bouquet figuratif » déclare Louise Turner. Vivant. Moderne. Aussi claquant qu'un pas pressé. Puis, le coeur du parfum se met à rayonner sur la peau. Concentré d'élégance, l'absolu d'iris se mêle à des notes florales."

- (2) ECHAIDE, Rafael: *El origen de la forma en Arquitectura*. Ediciones Rialp, Madrid 1966. - p.176 -

La Naturaleza no imita. Nada tiene que ver la forma de una roca con la de un arroyo o la de un pino, aunque las tres formas pertenezcan a un mismo paisaje y las veamos perfectamente armonizadas. La armonía está en su verdad, en que no son imitaciones muertas. Y esto sirve para la arquitectura. Si es auténtica, se integrará en el paisaje, enriqueciéndolo. Porque no hay acciones indiferentes: si construimos en un lugar, éste mejorará o empeorará, pero ya no será lo que ha sido hasta entonces.

- (3) SÒRIA, Enric: *Conversaciones con J.A.Coderch de Sentmenat*. Colección de Arquitectura, Colegio de Aparejadores, Murcia 1997. - p.38 -

- (4) BUCK-MORSS, Susan: *Dialéctica de la mirada*. La balsa de la Medusa, Madrid 1995. - p.72 -

Como decía Benjamín, una presentación de la confusión no es lo mismo que una presentación confusa.

Citan a Benjamín en apoyo de su propia arbitrariedad epistemológica, el proyecto de los Pasajes deja claro que Benjamín consideraba que este carácter caprichoso del significado era el signo definitivo de la era moderna, y que debía ser entendido críticamente y no afirmado de manera ciega.

de riz” (1). És més fàcil d’establir similituds entre l’opera de Dubai i aquesta poètica de sensacions sofisticades i refinaments exquisits del món del perfum que fer-ho amb l’ideari aspre i radical dels fundadors de la modernitat, d’aquells arquitectes que en el seu dia es limitaven a reivindicar l’autenticitat, la funció, la veritat del projecte. Suposo que a Jean Nouvel la lleugeresa i sofisticació dels perfums i de la seva arquitectura el fan feliç. A mi, no tant.

Rafael Echaide, l’autor de dos dels millors edificis moderns de Barcelona, amb molt de sentit comú assenyalava que l’única condició perquè un edifici s’integri, perquè es posi en un lloc de manera natural, és la de la seva autenticitat (2). Echaide es preguntava: Què tenen en comú un pi, una roca i un riu, situats en una bonica vall, malgrat ser tan diversos en les seves formes? Doncs que són autèntics, que són veritables. Que són el resultat de la seva pròpia evolució, de la seva adaptació al medi. Per això si haguéssim de construir un edifici en aquell indret no caldria fer-ho donant-li la forma d’un pi, d’una roca, o d’un riu. Això queda pels Nouveus d’avui. És molt més senzill: només caldria procurar que funcionés bé, que fes servir els materials més propers i que qui ho construís conegués aquell lloc com el palmell de la seva mà. Això és el que ha fet sempre l’arquitectura popular i el que els arquitectes moderns reivindicaven. Coderch, per exemple, quan es demanava: “¿*Qué misterio es que de cien años para atrás se hacían cosas que podían gustar más o menos pero no se hacía ninguna barbaridad?*” (3). I podríem afegir, per què avui passa exactament el contrari?

Però l’hiperarquitectura d’avui, per anomenar-la d’alguna manera, la del món global, ja ha oblidat fa temps aquells savis consells. N’hi ha prou amb una mirada superficial, o dèbil, que és com avui els experts recomanen de mirar la realitat, per veure la deriva que aquesta ha sofert respecte la modernitat històrica, una deriva immensa, definitiva. Un retorn inqüestionat a la forma que ho ha contaminat tot.

Amb la intenció de reflexionar visualment sobre aquesta situació, polièdrica, arbitrària, recullo, sense voluntat d’inventari, alguns exemples d’aquesta arquitectura recent. És d’alguna manera una presentació de la confusió d’avui, la d’unes arquitectures que, posades una darrera l’altra, mostren la seva contingència, el seu “caràcter capritxó”, sotmès als dictats de la moda, justament allò que Benjamin ja denunciava com el signe definitiu dels temps moderns (4). Però que ell mateix, tot seguit, també aconsellava que calia combatre críticament. Tanmateix aquest combat, aquesta crítica a la pèrdua del centre, sembla que els arquitectes l’han posposat per més endavant, ocupats com estan als seus despatxos. Potser per quan es reinventi el capitalisme...

El subtítol “*mostrari de curiositats postmodernes*” (el terme postmodern fa referència aquí no a l’estil dels 80, sinó a la datació i el marc històric de les obres mostrades, totes elles construïdes després de la crisi del moviment modern), al·ludeix per una banda al caràcter sorprenent del que es mostra, i per altra, a la manera com es classifica aquest material. L’agrupació d’aquests edificis no m’ha semblat convenient de fer-la, com ho feien els antics tractats del segle XIX, per tipologies, tècniques constructives o procedències geogràfiques. Aquestes serien categories apropiades si es tractés de parlar d’arquitectura. Però el que tenim

(5) L'obra de Francisca Hernández: *Manual de Museología*. Editorial Síntesis, Madrid 1994.

Dóna amplia informació sobre l'història del primer col·leccionisme. Són interessants entre d'altres les col·leccions que descriu de Paolo Giovio (1483-1552) al seu Palau de Como. Els quadres que posseïa eren classificats de la següent manera:

- 1- Efigies de savis i poetes morts.
- 2- Savis i poetes vius.
- 3- Artistes.
- 4- Polítics.

També resulta curiós el fet que moltes d'aquestes obres eren còpies. Copiar era, aleshores, ben vist. Avui també es fa, però es dissimula. Per altra banda, *la Kunstkammer de l'Emperador Rodolf II* a Praga, contenia unes 800 obres tancades al públic, sorprenentment exposades només per al gaudi del monarca.

entre mans sospito que ja no pertany a l'àmbit de l'arquitectura sinó al d'una activitat que se li assembla però que opera en el camp de la comunicació, del simulacre, de la cultura de masses. Un terreny de joc virtual on la realitat hi té poca cabuda. L'escenari del probable declivi de l'aventura postmoderna.

Dos exemples, entre d'altres, d'aquest canvi del terreny de joc.

Primer. La sotsdirectora d'una de les revistes espanyoles més importants d'arquitectura contemporània és filòloga de professió. És, per tant, una experta en elaborar relats i no pas en construir, com hom podria esperar d'algú que ha d'opinar sobre arquitectura. I és així com la mera opinió, la crítica literària, el gust, van prenent el lloc al debat tècnic i disciplinar, a l'intent de transformació de la realitat.

Segon. Recordo que la revista "Quaderns" utilitzava, als anys noranta, una terminologia del tot curiosa i sorprenent per titular cada número. *Armadillos, Dunas, Espirales, Infiltraciones* eren alguns dels títols escollits. Categories que devien provocar confusions divertides a alguna bibliotecària aplicada. En el fons els responsables editorials de la revista fent aquelles classificacions, demostraven que encara sentien la necessitat de sistematitzar d'alguna manera una realitat que se'ls hi escapava, doncs en aquell fi de segle ja era clar que la voluntat de sistema feia temps que havia abandonat el camp de l'arquitectura. I que la vella pretensió il·lustrada de trobar un mètode per construir ja només era compartida per alguns nostàlgics extemporanis, per alguns idealistes benintencionats, per aquells que encara conserven (conservem) la il·lusió de creure que una bona teoria pot canviar el món.

Per coherència amb aquesta situació postmoderna em sembla doncs que el criteri de selecció més oportú per ordenar les imatges que segueixen ha de ser el del pur caprici. Pot semblar un criteri poc seriós, però sempre es pot al·legar que tampoc ho és, malgrat la seva notorietat, molta de l'arquitectura que es mostra. I per altra banda, tampoc es tracta de cap novetat. L'arbitrarietat en la classificació dels objectes, fruit quasi sempre d'una curiositat convulsiva, no és cosa d'ara. És tan antiga com la mateixa història del coneixement. Aquest sempre ha començat, precisament, com a fruit d'una curiositat irracional, amb l'empatia espontània que sorgeix quan ens trobem davant d'uns objectes determinats.

El pur caprici: aquest era també el sistema emprat per l'antiga noblesa alhora de classificar tots els objectes insòlits que arribaven a les seves mans. Aquests solien disposar-se de maneres no sempre evidents, ni intencionades. No hi havia cap voluntat de mètode per a l'estudi d'aquelles meravelles. Es solia destinar per aquesta fi una habitació o un armari convertit en un lloc de contemplació gratuïta, sovint reservada al senyor de la propietat. Aquesta habitació rebia noms com: *Wunderkammer, Cabinet de curiosités, Armoire aux merveilles, Cámara artística*. La col·lecció dels Medici, per exemple, portava el suggestiu nom de "*Theatrum Mundi*", denominació del tot encertada, doncs aquest era el vertader caràcter d'aquests espais: un marc, un escenari per a l'astorament, per a la fascinació solitària o compartida amb els propis convidats (5).

(6) CARRILLO de ALBORNOZ, Cristina: Balthus. H.Kliczkowski-Onlybook SL., Madrid 2002.

La palabra artista es sinónimo de individualismo y de afirmación de la personalidad, dos nociones que hoy dominan nuestra sociedad. A un pintor polaco que se preguntaba: " ¿ Qué hay que hacer para pintar?", le respondí que lo primero es olvidarse y apresurarse en sacarse de encima su personalidad. Lo importante es el anonimato, el que cree en la personalidad se queda en la superficie. Es verdad que escuchamos decir con frecuencia: " Hay que ser uno mismo". Pero ¿ quién es uno? Y, ¿ quién lo sabe con certitud?

La *pose personality* (juego de palabras inglés), como dicen los americanos, es una peste para la modernidad. Los americanos tienen algo de simpático porque no tienen pasado real. La modernidad, que comienza en sentido estricto, en el Renacimiento, ha determinado la tragedia del arte; el artista en tanto que individuo ha aparecido y el arte ha desaparecido.

I no és el teatre, l'espectacle, l'art més proper a l'arquitectura d'avui, com s'han cansat d'assegurar els teòrics de la postmodernitat? En conseqüència, i salvant les distàncies, em sembla que no hi ha una manera més pertinent d'analitzar aquestes “novetats formals” que segueixen que el d'aplegar-les en aquest gabinet de curiositats virtual, distribuït en uns apartats que aquí porten per títol: *Pose Personality*; *Mineralia*; *Vegetalia*; *Món submarí*; *Crustacis i Mol·luscs*; *Policromia*; *Hiper-paisatges*; *Piranesi S.XXI*; *Uselles is ugly*.

Pose personality fa referència a la reflexió de Balthus sobre l'actitud individualista de l'artista contemporani i la seva pretensió d'originalitat, un lloc comú que sospitosament tothom dona per evident però que caldrà algun dia tornar a posar en qüestió. Balthus recorda que un dels pitjors insults que pronunciava el capità Haddock, l'amic de Tintín, quan es dirigia cap algun personatge suspecte, era el de “*Artista!*”. Per Balthus la *pose personality*, la pretensió d'originalitat, és la pesta de la modernitat. De forma contundent però encertada sosté que quan apareixen els artistes (els individus), l'art desapareix (6).

He seleccionat alguns exemples sobre els que no calen gaires explicacions.

El concurs per la nova seu de la empresa nacional russa Gazprom a Sant Petersburg és una bona mostra d'aquesta actitud. Només cal fer l'esforç de comparar-la amb un concurs similar que tingué lloc a Moscou l'any 1934, per a la seu del Narkomtiazhprom (Comissariat de la Indústria Pesada). En aquell moment, tant el seu promotor, Stalin i el PCUS, com els arquitectes que hi concursaren (les propostes dels germans Vesnin o d'Ivan Fromin, entre d'altres) tenien una idea clara, equivocada o no, del projecte social al que servien. Res de tot això 75 anys després. Ni Putin, com a responsable de l'encàrrec, ni cap de les propostes elaborades per les principals multinacionals de l'arquitectura van més enllà d'una operació burdament formal, buida de contingut, d'un simbolisme primari i pueril, immediat (l'edifici simbolitza una “Flama de gas”, una “torre de llum nocturna”, etc). La principal virtut de la proposta guanyadora és precisament la de ser la més banal de totes. Així no queda lloc per al dubte. Tot això no passaria de ser un despropòsit intranscendent sinó fos que aquesta torre es pretén construir al bell mig d'una ciutat fins ara esplèndida, Sant Petersburg, que ha sabut mantenir la seva homogeneïtat urbanística intacta gràcies, primer, a la visió il·lustrada del seu creador el tsar Pere I, i després a l'estima dels seus ciutadans, que sentien i senten veritable orgull de pertànyer a aquella ciutat. I és precisament aquest orgull, ara malentès, el que es troba a la base de la proposta del nou grattacels del president Putin, un plutòcrata arribista de cultura més que dubtosa, que vol passar a la història de la seva ciutat carregant-se el seu perfil, conservat intacte durant 300 anys. Naturalment cap dels participants al concurs d'idees va gosar posar en dubte l'emplaçament del nou grattacels. La paradoxa és que mentre moltes revistes d'arquitectura s'han afanyat a fer difusió dels treballs presentats, molt poques, per no dir cap, ha considerat convenient qüestionar la idea mateixa del concurs. Quina diferència amb la polèmica que Le Corbusier o Wright van mantenir amb Stalin arran del resultat del concurs del Palau dels Soviets. Queda clar que avui els arquitectes estan més interessats pels encàrrecs que per les idees. Finalment, ha estat un vell cantant de rock rus, Yury Shevchuk, fent de portaveu de molts ciutadans contraris a la construcció d'aquest grattacels, qui ha aconseguit introduir una esclatxa respecte la conveniència de la

(7) BAUDRILLARD, Jean: *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Editorial Anagrama Barcelona 1991.

seva construcció, que ha arribat a fer divergir les opinions dels presidents Putin i Medvedev. Si aquest debat acaba bé Saint Petersburg serà finalment la primera ciutat europea del segle XXI a renunciar a la tipologia del gratacel com a símbol d'una modernitat superada, avui només pròpia de conversos, com ho són ara els nou-rics emergents, els xeics i sultans, o els dictadors post-soviètics.

La mateixa actitud pretensiosa i allunyada de la realitat la podem trobar en altres propostes com el Parlament escocès d'Edimburg, el nou eixample de Tirana o la torre Roche a Basilea. Totes tres, situades en entorns consolidats, utilitzen el context com excusa per acabar projectant uns artefactes que tenen poc a veure amb la geografia del lloc, o amb la realitat històrica i social on es construeixen. L'edifici apareix mitjançant la mediatització personal de l'arquitecte-artista que és llegit especialment per a la seva suposada capacitat demiúrgica i al que se li demana que interpreti el lloc a partir de les misterioses intuïcions del seu inconscient, de la seva "black box" (com l'anomenava Geoffrey Broadbent als anys setanta). Massa confiança social dipositada en una única caixa negra, potser...

En fi segurament el cas més explícit de *pose personality* entre els exemples seleccionats sigui el dels museus BMW a Munich, on l'edifici de la seu corporativa ja passa a formar part directament del *Branding* de la casa. Marca i edifici es confonen i comparteixen un mateix llenguatge formal. En aquest sentit potser també és el més honest, al mostrar sense intermediaris ni excuses alienes la seva verdadera personalitat.

Els capítols *Mineralia*, *Vegetalia*, *Món submarí* i *Crustacis i Mol·luscs* mostren material d'acord amb el caràcter capritxós i banal d'aquesta selecció que he comentat abans. Però és que si analitzéssim les justificacions dels seus autors respecte aquestes formes no trobaríem gaires més arguments que les justificuessin. Cal, per tant, mirar aquestes arquitectures superficialment i despreocupada, com qui mira una revista gràfica setmanal. Hi trobem edificis en forma de roca, de mineral, d'animal o planta submarina, de verdures diverses. Moltes formes i poca arquitectura. Aquí s'escau la sentència de Baudrillard, ell també postmodern: *'Quan tot es torna estètic, ja res és bell o lleig, i l'art mateix desapareix'* (7).

Policromia recull alguns exemples d'un curiós fenomen de l'arquitectura recent: l'ús autònom i singular del color, el seu protagonisme exagerat en alguns casos. Sembla com si, quan ja no queden regles de composició compartides per construir l'arquitectura, el color vingui a ocupar aquest buit i sigui útil per justificar una intervenció. La frivolitat amb que es recorre al seu ús sorprèn. Calia *pixelar*, per exemple, la façana del Museu d'Art Contemporani de Castilla-Leon amb els colors dels vitralls de la seva Catedral? Mentre el significat dels vitralls originals era clar, doncs pertanyia a un temps i a una ètica social caracteritzada per una forta religiositat compartida, els nous "vitralls" intenten legitimar la nova arquitectura del Museu només a partir del recurs a la cita culta, descontextualitzada, però sense significat pel ciutadà corrent del León del s.XXI. Potser els colors li calen a l'edifici però la seva justificació no. Sembla com si avui ja no fos possible de continuar la història com sempre s'havia fet: treballant a partir només de la pròpia realitat contemporània, del propi present. Els píxels de la coberta del mercat de Santa Caterina de Barcelona fan al·lusió als colors de

(8) ALONSO, Francisco: *Conferència inaugural donada a la EPS-Arquitectura de Girona*. Novembre, 2007.

frutes i verdures de les parades, però també als trencadissos modernistes; les coloraines de les cases en filera de Valparaíso fan l'ullet als colors de la cultura popular... Cites i referències a la història, a la avantguarda, al context, excuses vàries per carregar de significats aliens l'arquitectura, quan sabem que aquesta pren el seu significat més genuí només a partir de les seves pròpies regles: la construcció, la funció, la geometria. Paco Alonso ho deia clarament a l'escola d'arquitectura de Girona fa uns quants anys:

La arquitectura sólo existe bajo ciertas formas exánimes y casi extinguidas –esto es contra la novedad-. Sin mirar hacia atrás ni utópicamente hacia delante, sino hacia dentro de nuestro tiempo, en el espesor del presente, bien en el espesor del presente. La arquitectura debe estar interesada en mantener y difundir la visión y los sonidos deliciosamente anticuados del mundo, desactivando el mito del progreso. El arquitecto sólo es la interpósita persona del espíritu más encantador y genial de ese mundo que ayuda a traer esa vida inmortal, precisa y delicada, quizá inalcanzable, pero siempre deseable, siempre anhelada: esa es la misión y su único progreso. (8)

En altres casos el color, aquest cop no com una cita sinó com el element compositiu dominant, embolcalla l'edifici sencer com una manta cromàtica, d'una contundència fora de mesura. Les façanes de l'Institut de la Visió d'Hilbersum, el bloc d'apartaments d'Izola, a Eslovènia, o el centre d'esports de Saint Cloud a París, són difícils de veure per l'ençegament que hi provoca la presència obsessiva del color. És cert, tanmateix, que amb aquesta estratègia sense matisos l'espectacle queda garantit, que d'això es tracta.

Hiperpaisatges mostra la contaminació irreversible (o encara no?) de l'ordinador sobre l'arquitectura. Si en un primer moment aquest era només un mitjà, de mica en mica ha acabat alterant les pròpies maneres de projectar-la i d'entendre-la. Mirem, per exemple, les propostes de Bjarke Ingels (jove flamant European Price of Architecture) per Baku, la Zira Island, on ens proposa el que ell anomena *Arquitectura pragmàtica utòpica* (?): un seguit de caixetes mínimes, molt vidrades que s'amunteguen dibuixant uns estranys paisatges muntanyosos. Uns homes caminen sols per sobre d'uns terrats sense baranes. No sabem on van o d'on venen. Tampoc sabem on són les portes o les finestres. Al mig, un parc arbrat dibuixa una zona verda informe. Un paisatge de play-station del que no podem dir-ne quasi res. Ni mides de les coses, ni on són els carrers, ni per a què serveixen tantes terrasses en aquest paisatge desolat. És un hiperpaisatge, l'arquitectura del futur. Només vagament podríem relacionar-la amb alguns precedents històrics, com les ciutats turques d'Anatolia o l'amuntegament de Kowloon a Hong-Kong. Però tot això ja no té cap importància...

El render està destruïnt finalment la mateixa realitat de l'arquitectura per traslladar-la a un món virtual deshumanitzat, inversemblant, on els usuaris només apareixen com figurants. Què són, sinó, aquestes noies irreals que practiquen fitness convulsivament en unes terrasses de ciència ficció a la futura Seoul? Arquitectura de European, de Erasmus. Un malson, en definitiva.

Però aquesta és, malauradament, la realitat de masses concursos d'arquitectura d'avui.

(9) IBAÑEZ, Jordi: *Después de la decapitación del arte*. Ensayos/Destino, Barcelona 1996. - p.30 -

Resulta inquietante la fascinación acrítica por los medios llamados audiovisuales y el material informático. Resulta difícil imaginar aquí que el arte o el espíritu puedan enfrentarse eficazmente nunca a algo cuando caen en la pura fascinación técnica y en la pérdida del instinto crítico frente a un medio que basa toda su eficacia en la hipnosis.

Propostes etèries, simulacions brillants on tot s'esvaeix, tot esdevé transparent, immaterial. El 3D Max Studio o altres programes similars són la nova teoria de l'arquitectura. Amb el seu concurs s'obre la possibilitat de treballar la imatge arquitectònica agosaradament i amb llibertat absoluta, sí, però amb la realitat allunyant-se més i més... Ibañez Escofet alertava, ja fa uns quants anys, sobre la fascinació acrítica i la hipnosis que podien provocar els materials informàtics (9). Doncs la profecia s'ha acomplert. Gràcies a ella la nova arquitectura genera grans negocis, aquests sí molt reals, en clients de cultures emergents que es rendeixen davant les propostes d'arquitectes reciclats del vell món. És l'hora d'un nou kitsch global i postmodern. Cal veure amb aquesta mirada les imatges d'aquest apartat: *l'arbre de la sidra*, que presideix l'Education City Convention de Doha; l'edifici Lluna creixent de Baku o el centre de convencions d'Abu Dabi. La realitat virtual encara té, però, un llarg recorregut davant seu que pot arribar a fer fins i tot innecessària la construcció final i real de l'arquitectura que contribueix a projectar. Els experts en aquesta "nova" realitat diuen que per aconseguir una veritable *realitat-altre* només cal la "*suspensió de la incredulitat*" de l'usuari, que el que la contempla arribi a creure que és real. En altres paraules cal aconseguir la seva hipnosi total, com assenyalava Ibañez Escofet. I això, avui, encara resulta molt complicat, doncs a més d'enganyar l'usuari per la vista i l'oïda com es fa ara, cal complementar-ho amb el que els experts anomenen *retroalimentació hàptica*, o per dir-ho amb paraules entenedores, que la sensació total de realitat vingui complementada per olors, tactes, gustos, i per la detecció de la proximitat dels materials. Un cop haurem arribat a aquest moment les hiperarquitectures ja no caldrà construir-les. Solen ser massa complicades, massa cares i poc aptes per economies democràtiques. Aleshores ja només caldrà gaudir-les asseguts davant un enginy mecànic. I el debat entre una arquitectura per veure i una arquitectura per viure quedarà superat. La primera serà el camp adequat pels hiperarquitectes àvids de innovació creativa. La segona pels que encara creguin en la construcció i la vida real. I potser finalment ja no caldrà barrejar-les. Afortunadament.

Piranesi segle XXI és una mostra de com sempre l'art s'avança i prologa el futur de l'arquitectura. Hubert Blanz i Filip Dujardin proposen alguns hiperpaisatges més subtils que moltes de les propostes recollides en l'apartat anterior. El primer reflexionant sobre les condicions de la metròpoli moderna, de les seves infraestructures o del protagonisme dels mitjans electrònics, i el segon reconstruint arquitectures a partir del col·lage, del reciclatge de trossos de construccions existents en el seu habitat quotidià, la ciutat de Gant.

Useless is ugly és un apartat antònim del capítol 4 *Atendre la funció (Util o sigui bell)*. Relacionar bellesa i utilitat és un bon consell que sempre cal no descuidar. S'escau recordar aquí una de les reflexions de Louis H Sullivan, un dels pares del conegut eslògan sobre la funció:

Nunca terminaremos. Por más que hablemos solo habremos comenzado; pero creo que será un buen comienzo. Quizás podamos vislumbrar nuestro fin, pero será y quedará como una estrella en el cielo, lejana e inalcanzable; o sea como la vida misma, esquiva hasta el fin, aún en la muerte; o será como un faro fantasma en un tormentoso mar fantasma; o será como una voz que clama perdida en el bosque; o como la sombra de una nube sobre una nube, se deslizará, diáfana e

(10) SULLIVAN, Louis H. : *Charlas con un arquitecto*. Ediciones Infinito, Buenos Aires 1957.

imponderable, flotando en el aire apacible del espíritu.

¿De qué estamos hablando?

De la interrelación entre función y forma. No tiene comienzo, no tiene fin. Es inconmensurablemente pequeña, inconmensurablement vasta, inescrutablemente móvil, infinitamente serena; íntimamente compleja, pero simple. (10)

Si bé cal no interpretar la consigna de Sullivan de forma literal, doncs la funció, per ell, no es limita només als aspectes mecànics de l'arquitectura, sinó que també li dóna a aquesta paraula un significat ètic i social, està clar que ja no és aquesta la intenció dels arquitectes i dissenyadors autors dels objectes recollits en aquest apartat.

Cal encara esforçar-se a emetre un judici davant de propostes com la torre Orbit, al futur Parc Olímpic de Londres (cost de 20 milions de lliures), o l'ampliació del V&A Museum al carrer Exhibition Road de la mateixa ciutat? La torre es presenta com una Torre Eiffel de segon grau. L'ampliació del Museu, un amuntegament autista de caixes dislocades entre elles. Rellegint les opinions favorables emeses sobre aquests projectes a la premsa escrita, la paraula que més hi domina, naturalment, és *spectacular*, seguida de *great, funny, unbelievable*. I les desfavorables *provocative o ugly*. Tant se val. Una i altra vegada la mateixa falsa polèmica, aquella tan antiga, també tan irrellevant.

La *lettre de protestation des artistes contre la tour de M. Eiffel* és de 1887. Els seus autors (Guy de Maupassant i Verlaine, entre d'altres) provocaren un debat que aleshores era pertinent: l'encontre entre tradició i modernitat. Avui però aquest debat resulta ja completament intempestiu. I ho és tant pels que juguen el rol d'opositors com pels que s'erigeixen en autors incompresos, els que encara creuen que és possible la provocació en art o arquitectura (?). Qui considera encara una provocació els calçotets que llueix el tenor de torn en una òpera dirigida per Calixto Bieito? Tant l'òpera original com la seva relectura es poden considerar avui coses del passat, art més del s.XX que del XXI. Les provocacions de saló ja resulten avorrides. Hi haurà algú capaç de situar el camp de l'art, de l'arquitectura, d'una vegada per totes, fora del debat dels petits sentiments, de la psicologia burgesa de les sensacions, aquelles sobre les que Madame Verdurin li agradava tant de discutir en els seu saló parisi del quai Conti? A qui li interessa si l'ampliació del V&B és trencadora, s'integra o no amb l'edifici existent, o desagrada al Príncep Charles? Aquesta no crec que sigui avui la qüestió. En canvi sí que ho són preguntes com: Per a què és fa aquesta ampliació? Què pinta un museu avui en l'era del Google? Qui ha decidit concedir a un ex-music jugador i atrevit, reconvertit en arquitecte de prestigi, la capacitat de determinar ell tot sol com serà la nova ampliació? No caldrà qüestionar la figura de l'arquitecte lliberal en el món neoliberal algun dia?

Demano a l'amable lector que miri amb deteniment alguns dels objectes d'aquest apartat. Per exemple la *Guntable lamp* de P.Starck, amb un peu amb la forma d'un fusell Kalashnikov daurat, pensada, cal suposar, per a complaure plutòcrates russos i snobs també neoliberals; la Vitrahaus a Weil am Rhein, tan complicada i tan innecessària; o el sofà que ens proposa una

(11) RUSS, Jacqueline: *La marche des idées contemporaines*. Armand Colin, Paris 1994.

Et. Tout d'abord, quand le temps de l'universel semble révolu, une " privatisation élargie" (Gilles Lipolevsky) informe les comportements. Quand s'estompent les idéologies, on assiste à la venue de l'individu privé. Mais de quel individu s'agit-il? Ce ne saurait être le sujet accédant à la liberté et mettant à distance les carcans collectifs: non, l'individu d'aujourd'hui désigne davantage un " look" qu'un sujet, une enveloppe creuse (Baudrillard) plutôt qu'une individualité, un fantôme et un rôle social, et non point une subjectivité pleine: loin d'être création originale s'opposant aux structures traditionnelles, personnalisation éthique et invention, l'individu moderne est image de séduction, illusion vide et particule liée à la culture de masse.

(12) RIMBAUD, Arthur: *Une saison en enfer*. Oeuvres complètes. Gallimard, Paris 1979. - p.116 -

(13) CHEJOV, Antón: *La gaviota*. ElAleph.com,2000. - p.12 -

(14) POUND, Ezra: *Make it new/essays*. Faber&Faber, London 1934.

(15) IBSEN, Henrik: *Un enemigo del pueblo*. www.todoEbook.net. Acte 4 , - p.207 -

relectura de la moda tradicional *cozy furniture*, aquest cop però obligant al usuari a recolzar el cap només en un costat, degut a la seva forma asimètrica. Sofàs asimètrics per homes simètrics. Modernitat obligada.

Jacqueline Russ, resumint algunes de les idees crítiques de la postmodernitat, assenyala el fet que donada la mala salut de que gaudeixen els conceptes universals en la nostra societat, l'individu pren el relleu, però no per convertir-se en subjecte actiu de transformació, sinó per contribuir passivament a adormir el discurs, a anestesiar-lo (11). És aleshores quan les propostes buides de contingut, ocurrents, iròniques, venen a ocupar un camp prèviament abandonat pel conjunt de la col·lectivitat. La cultura de masses porta, paradoxalment, a l'aculturització de les masses. En aquest panorama històric es fa difícil, per tant, demanar a l'arquitectura que proposi alternatives que vagin més enllà precisament, d'aquest individualisme fashion en el que estem immersos. Alejandro Zaera declarava que els arquitectes d'avui no han de creure en les ideologies. L'Enric Massip fa servir sovint la paraula seducció. En això estem... Ens convindria potser tornar a fer una altra *relectura* de Sullivan.

Qüestionar la novetat. Posar definitivament en dubte la seva necessitat. Escapar-se de la seva tirania. Abandonar aquella vella il·lusió de Rimbaud, "*il faut être absolument moderne*" (12), o del protagonista de Chéjov a "La Gavina", Trepliov, "*Hacen falta nuevas formas. Nuevas formas hacen falt , y si no se encuentran, mejor es nada*" (13). Oblidar-se de la reivindicació d'una novetat difusa, avui ja antiga, que els mateixos protagonistes del món modern també qüestionaven. Ho qüestionava, per exemple, Ezra Pound, en el seu conegut i sovint malinterpretat "*Make it new*". No demanava, com podria semblar a primera vista, que tot fos nou sinó que calia fer altra vegada nou allò vell, actualitzar-ho per poder continuar-ho entenent (14). O Ibsen que, amb una lucidesa històrica envejable, feia dir al personatge protagonista de "*Un enemic del poble*", el Doctor Stockmann, queixant-se de la contingència de les modes:

En general, las verdades no tienen una vida tan larga como Matusalén. Cuando una verdad es aceptada por todos, sólo le quedan de vida unos quince o veinte años a lo sumo, y esas verdades, que se han convertido así en viejas y caducas, son las que impone la mayoría de la sociedad como buenas, como sanas. ¿De qué sirve asimilar tamaña podredumbre? (15)

Antoni Llena hi ha tornat a insistir, ara en ple canvi de segle. Només cal substituir en el seu text la paraula art i artista per arquitectura i arquitecte. No cal afegir-hi res més...

Veient com els sibarites de l'art modern corren frenèticament amunt i avall per estar al dia i fer-se ressò de l'última notícia que ells mateixos han fet circular, la fatiga ens aclapara. (...)

Què vol dir, en art, estar al dia? El dia a dia converteix el temps en notícia, i el temps deixatat en notícia ja no és res..., si més no per als artistes. Qui es creuria que en aquests circuits hi ha els Pessoa d'avui? Els Pessoa d'avui, com els de sempre, treballen a les fosques. Com els Melville. Com els Poe. La gent va saber que Herman Melville escrivia perquè, a l'esquela, la vídua hi féu posar

(16) LLENA, Antoni: *La gana de l'artista*. Edicions 62, Barcelona 1999. - p.44-46 -

“escriptor”. Voler fer art exigeix tanta atenció a l’artista (en cal tanta per a destil·lar damunt un paper la paraula exacta que permeti la recreació del món!) que la fascinació de la novetat mai no l’arriba a distreure.(...)

A l’art, no s’hi arriba d’orella, sinó amb el nas. Preocupats per ésser cronistes d’allò que canvia, es perden allò que no canvia mai i que dóna sentit a allò que es desfà (l’art és l’encontre d’efímer i etern, deia Baudelaire); fascinats de veure que la serp canvia la pell, confonen la pell amb la serp i es queden amb la pellerina als dits. (16)



S. XX

S. XXI

El món es complica

Pose personality





The bullring shoppingcenter-Selfridges, Birmingham (UK)

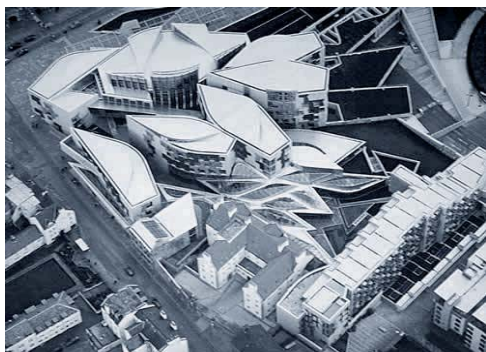
Torre “ Le fare” al barri de La Défense, Paris





Concurs Gazprom, Sant Petersburg (Rússia)

Una de les propostes de reconstrucció del Ground zero de Nova York



Parlament d'Escòcia, Edimburg
Tirana rocks, Llac Tirana (Albania)
Torre Roche a Basilea (Suïssa)



Museus BMW a Munich

Mineralia



Faro de Vigo



Església de Santa Mónica, Madrid



MIS Copacabana (Brasil)



Royal Museum, Toronto (Canadà)



Termes de San Pellegrino (Italia)

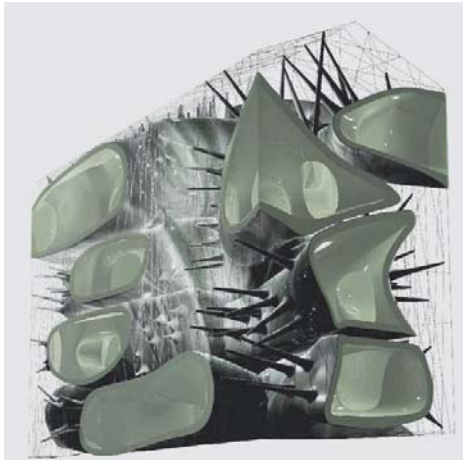


Co Art Museum, Denver (USA)

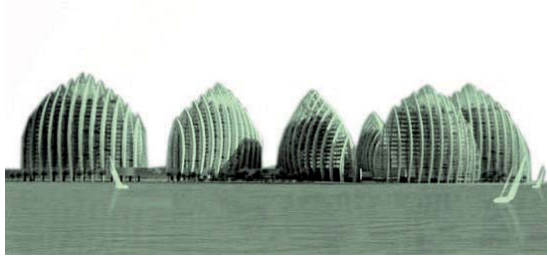


Departament de Sanitat Govern Base
(Bilbao)

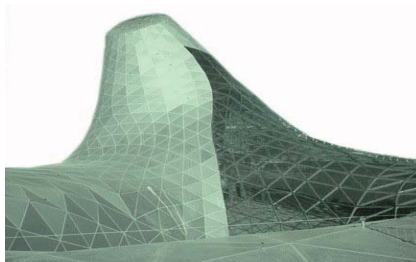
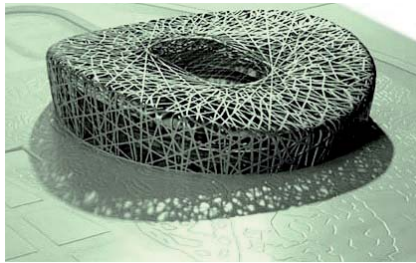
Vegetalia



Museu del gel, Evolène (Suïssa)



Bio marine designs, Putrajaya Waterfront, Malasia
Concurs Ground zero de Nova York

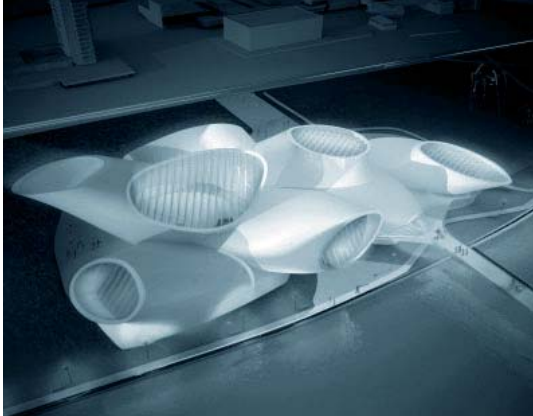


Biblioteca Nacional de Praga
National Stadium de Xina
Pavelló de la Fira de Milà



Seoul comune 2026

Món submarí



Museu a Vilnius (proposta no sel-leccionada)



Museu MUMUTH, Graz (Àustria)

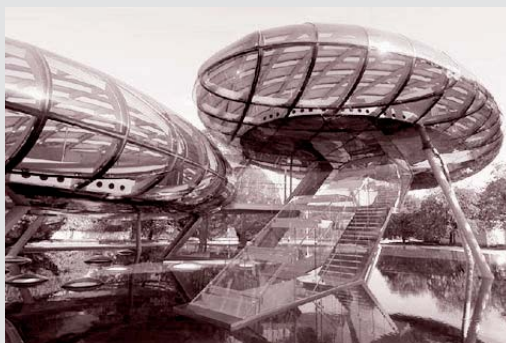


Restaurant Banq, Boston (USA)



Pont a Basilicata, Potenza (Itàlia)

Crustacis i mol-luscs



Auditori Nardini, Bassano di Grappa (Italia)



Centre Pompidou, Metz (França)



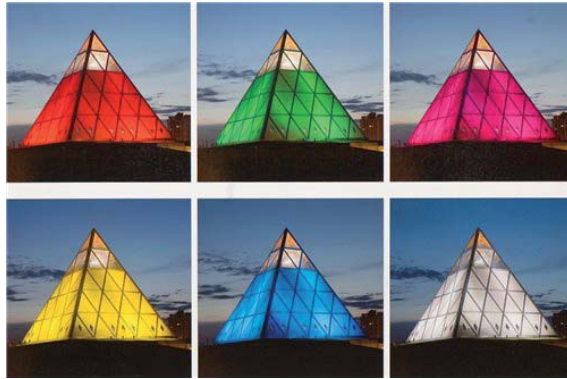
Kunsthau, Graz (Àustria)



Propostes per al concurs "Taipei performing arts", Taipei (Taiwan)

Policromia





Piràmide de la Pau i de les religions del món, Astana (Kazakhstan)
Apartaments a la costa Izola, Eslovènia



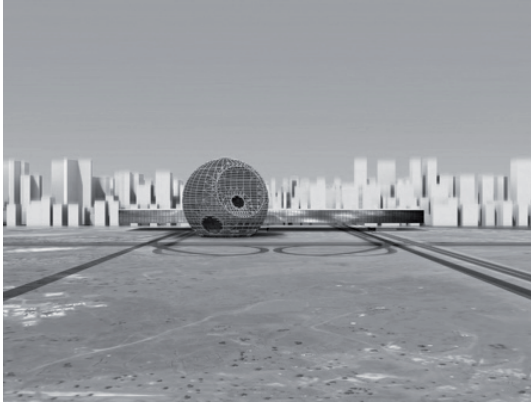
Lofts Yungay, Valparaíso (Chile)

Netherland Institute for sound and vision, Hilversum (Holanda)



Habitatges a Rzeszow (Polònia)
Centre d'esports a Saint Cloud, París

Hiper-paisatges



Ras al Khaimah, Abu Dabi convention center
Full Moon Crescent, Baku (Azerbaijan)

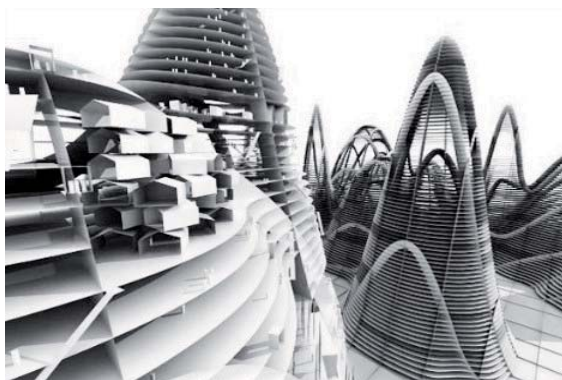
Education City Convention Center, Doha (Qatar)





Zira Island, Baku (Azerbaijan)

Lego Towers, Copenhagen



Gwanggyo project, Daewo (Corea)
Proposta per a la "Seoul Comune 2026" (Corea)

Piranesi s. XXI

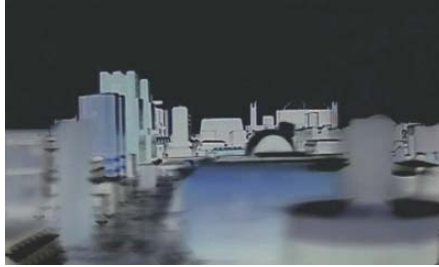


Monokultur, Hubert Blanz

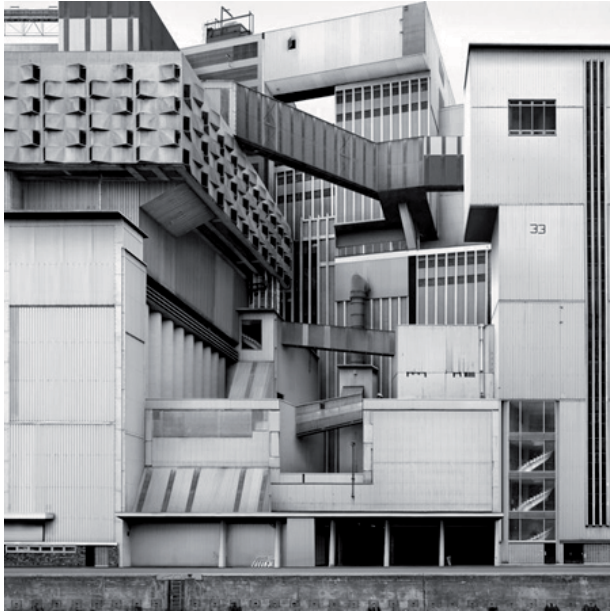


Monokultur, Hubert Blanz





Digital City, Hubert Blanz



Ghent (Bèlgica), fotomuntatge de Filip Dujardin



Ghent (Bèlgica), fotomuntatge de Filip Dujardin

Useless is ugly





Balanci David Pompa



XXL chair, Janneke Hooymans



Garris chairs, Mariscal



Cadira de tres peus de RNB



Cozy furniture, Hannes Grebin

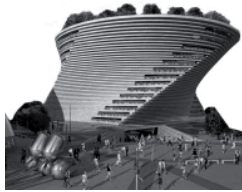


Cadira Michael Graves



Autonomous living chair,
Eduardo Mcinstosk





Museu d'art contemporani de Milà



Chair One, Vitra



Guntable lamp, Philippe Starck



Mini casa de Yasuhiro Yamashita a Tokyo



Banc, Zaha Hadid



Tetera Michael Graves



Auditori Valencia



” Palais Bulles”, Space Pierre Cardin, Cannes (França)



Ontario College of Art and Design (Canada)
Vitrahaus, Weil am Rhein (Svizzera)

NEGLIGIR LA FORMA

I si la forma no fos important ...

(1) ISOU, Isidore: *Traité de bave et d'éternité*. Pròleg. Transcripció del film del 1951.

(2) CHILLIDA, Eduardo: *Escritos*. La Fábrica Editorial, Madrid 2005. - p.32 -

L'arquitectura en aquestes darreres dècades ha caigut en una deriva formal de la que serà difícil sortir-ne. Sembla com si tots els esforços del segle XX hagin estat envà. I cansats com estem, i amb l'innocència perduda, ja tampoc ens atrevim a tornar a fer proclames avantguardistes com les que feia, per exemple, Isidore Isou contra el cinema de postguerra en la seva pel·lícula *Traité de bave et d'éternité*:

Creo, para empezar, que al cine le sobran riquezas. Está obeso. Ha alcanzado sus límites, su apogeo. ¡Al primer ademán de expansión el cine estallará! Congestionado, este cerdo repleto de grasa explotará en mil pedazos. Anuncio la destrucción del cine, el primer signo apocalíptico de desmembramiento, de ruptura, de este organismo inflado y barrigudo llamado cine. (veus en off diuen: ¡Anarco!). La películas de hoy parecen como acabadas, perfectas, en reposo. (...) (1)

També l'arquitectura actual és un porc ple de grasa. També l'arquitectura actual avorreix per la seva perfecció, per les seves ganes d'agradar, per la seva manca de vida. També a l'arquitectura actual li caldria esclatar. Però qui gosarà demanar-ho en els temps que corren?

Potser per començar a escapar d'aquesta situació una bona recepta sigui la de passar-ne, com es diu ara. La de no fer massa cas a la forma. La de mirar cap a una altra banda. Chillida sostenia, sorprenentment, per justificar-se: *¿Cómo ha de importarme la forma, cuando lo que está en juego es la vida?* (2).

Es recullen aquí imatges que ensenyen com, al cap i a la fi, les formes tenen poc pes, són molt fàcils de fer i que, per tant, no tenen cap importància. Aleshores, per què ens agrada parlar-ne tant als arquitectes?

Mirem les sèries, per exemple, de Mrs. Deane en la proposta "*The Becher Box*"; les portes de panteons del cementiri de Cleveland fotografiades per James Kazan; o els despatxos "trendy" de Pier le Tan. Hi ha en tots ells una ironia soterrada, un distanciament crític en relació als objectes que ens ensenyen. Als seus ulls totes aquestes formes es tornen intrascendents. Quin dels edificis-yogurt de la Becher Box és més interessant? Tots. O potser cap. Les fotos d'Enric Granell, presents en varis apartats d'aquest estudi, tenen també aquesta capacitat de mostrar les coses de manera ambigua, alertant-nos que totes poden ser interessants i que per això mateix finalment són intercanviables. O sigui irrellevants. És el que Tafuri argumentava respecte l'eclecticisme del XIX. Si els estils s'oferien indistintament per al projecte, aquests perdien importància i no tenien cap més remei que tendir a desaparèixer, com així va ser.

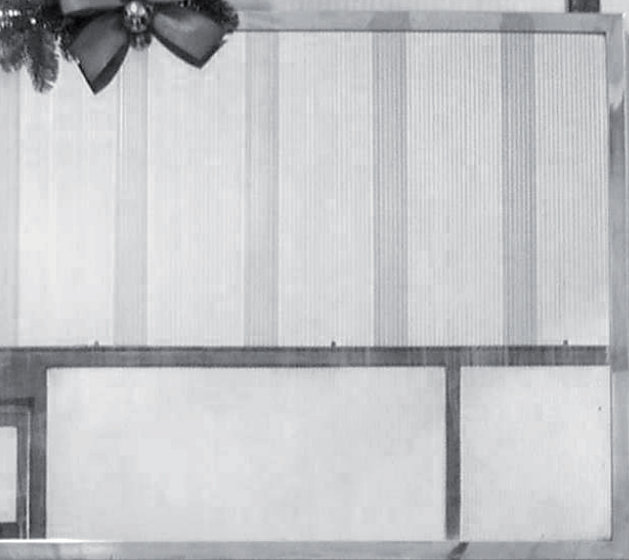
(3) LEACH, Neil. *La an-estética de la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2001. - p.27 -

Avui caldria tornar encara a insistir en aquesta idea, la de treure pes a la forma del projecte, prendre-se-la menys seriosament...

Aquesta és per exemple la conclusió a la que va arribar Alexis von Waldeck, un fotògraf d'èxit de la casa Vogue que va viure a la Nova York de finals dels seixanta, la de Warhol, de Liza Minelli, o de Jim Morrison. Ell mateix m'explicava com s'havia cansat de treballar amb aquelles imatges necessàriament belles durant tots aquells anys per arribar a la conclusió que fer fotografies no tenia massa interès i que, a més, és a l'abast de qualsevol. Segons ell per fer-ho n'hi ha prou amb sortir al carrer. Tirar deu carrets cada dia durant un mes, que representa un total d'unes 10.000 imatges. Seleccionar-ne unes deu o vint. Ampliar-les a una mesura gran, per exemple 180 x 240cm. I amb això ja s'obté una col·lecció digna de pertànyer a un museu d'art contemporani. Una reflexió irònica d'un professional de la imatge que estava esgotat professionalment després de conèixer quotidianament amb la superficialitat de les imatges, de les formes. Com tants d'altres ho havien experimentat abans d'ell. Neil Leach ho denuncia amb aquestes paraules:

Este privilegio de la imagen ha llevado a un empobrecimiento en el entendimiento del ambiente construido, convirtiendo el espacio social en un fetiche abstracto. El espacio de la experiencia vital ha sido reducido a un sistema codificado de significación, y con el creciente énfasis en la percepción visual se ha producido la correspondiente reducción de otras formas de percepción sensitiva. "La imagen mata", como ha escrito Henri Lefebvre, y no da cuenta de la riqueza de la experiencia vital. (3)

La imatge mata. La forma mata. Per evitar-ho el Baró Alexis von Waldeck va decidir abandonar Nova York i dedicar-se a viure...



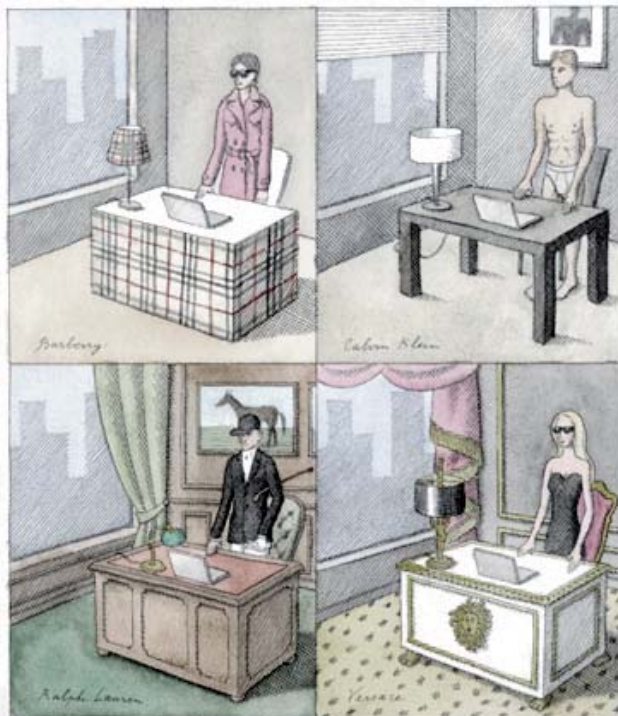


Passadissos de Jill Ferhenbacher



Burberry

Calvin Klein



Ralph Lauren

Versace

Pier le Tan



Dibujos de Jeffrey Decoster



Mrs. Deane “The becher box”

DEJE N-PA SOLIBR E

PAJO

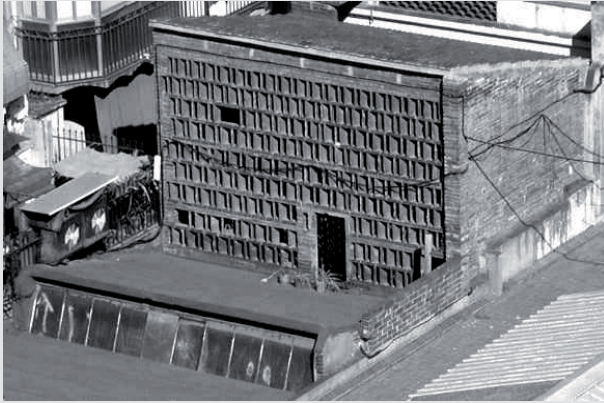
LIBRE

GARRJE

G A

R A

J E



Enric Granell, "Brique brise soleil"
Gabriele Basilico, "Berlino 09" 2000

ATENDRE LA FUNCIO

Útil, o sigui, bell

(1) *Pontifex helveticus*: Bridge constructor Christian Menn. Interview al Blog de la ETH Zurich: archiv.ethlife.ethz.ch

(2) FRANCASTEL, Pierre: *Art et technique aux XIX et XX siècles*. Éditions de Minuit, Paris 1956. - p.12 i 28 -

Aquí cal insistir altra vegada en una obvietat que, no per coneguda, encara convé anar recordant: el que la forma segueix la funció. Repetim-ho una altra vegada per no oblidar-ho: la forma ha de seguir la funció. O com a mínim no ha de posar-li traves. Malgrat que aquesta és la idea central del moviment modern, la seva aplicació ha estat sovint descuidada per molts arquitectes. Només alguns d'ells (Meyer, Gropius, Schwarz, Loos, Teige, potser Lewerentz, per citar els que em venen a la memòria) van tenir una posició combativa al respecte. Els objectes seleccionats tot seguit posen l'accent en la qualitat d'allò útil com a condició indispensable per a la bellesa, malgrat les reserves que Ruskin sempre havia tingut al respecte.

Un vell molinet de cafè, una barbacoa o uns tres peus casolans, una estufa matussera, una bicicleta, una pallera, una màquina piconadora, un funambulista, una tanca rústica o un avió. Tots ells tenen en comú el seu origen estrictament funcional. I tanmateix la seva bellesa resulta inqüestionable. Com ho és la dels ponts de Christian Menn, un enginyer de camins suís (menys popular que Calatrava però molt més bo) que projecta des de l'estricta racionalitat unes estructures que es posen en els llocs d'una manera impecable. En una entrevista sobre la seva obra indicava clarament la diferència entre la forma de treballar dels enginyers i la dels arquitectes:

Firstly there are the surroundings of the bridge: the scale of the landscape, the topography, the geology, the existing buildings, the flow of the watercourse, etc. These facts determine the supporting system. Only then do we come to the detailed design of the bridge. We engineers must shape our bridges to fit the environment. In my opinion architects have more freedom in that respect. They say: we shape the environment with our structures. I would never make such an arrogant claim for bridges. (1)

Ens cal tornar a parlar doncs de funcionalisme, tan antic i tan actual. Paul Souriau, ja fa un segle, sostenia que no hi podia haver conflicte entre la bellesa i la utilitat perquè l'única bellesa possible és la que ell anomenava la *Bellesa Racional*. O, als anys 50, Francastel que, anant una mica més lluny, estava convençut que només és en el camp de la tècnica on es poden trobar *l'art* (l'arquitectura) i *les altres activitats específiques de l'home*. Que el conflicte només sorgeix quan es pretén separar allò real d'allò imaginari (2). I que són les pròpies regles internes de la tècnica les que permeten argumentar un projecte, trobar el punt just d'encontre entre la forma i la funció. La construcció també s'hauria de produir sempre i necessàriament en aquest terreny de joc. Són els exemples que segueixen més fidelment aquesta premissa els que precisament aguanten més bé el pas del temps.

(3) COHEN, Jean-Louis: *Le Corbusier et la mystique de l'URSS. Théories et Projets pour Moscou 1928-36*. Pierre Mardaga éditeur, Bruxelles 1987. - p.140 -

Massa sovint als arquitectes l'afirmació que cal projectar des de la funció els hi fa nosa, els hi sembla massa estricta per a poder projectar amb llibertat. Hi ha una coneguda anècdota del despatx de Le Corbusier que il·lustra aquesta relació d'amor i odi dels arquitectes moderns amb la utilitat. Ell mateix ho explicava així:

L'an dernier, à la terminaison des plans de ce Mundaneum, il y avait dans notre atelier des zéphyr de révolte: la pyramide (qui est l'un des éléments du projet) tracassait les jeunes. Sur d'autres planches à dessin, les plans du Centrosoyus de Moscou étaient à terminaison et recueillaient toutes les faveurs. Ils rassuraient, car c'était là un problème fort rationnel de bureau. Pourtant, Mundaneum et Centrosoyus sortaient de nos têtes en ce même mois de juin. Tout à coup, l'argument péremptoire sortit d'une des bouches. " C'est qui est utile est beau". Au même instant, Alfred Roth (tempérament fougueux) envoyait un grand coup de pied dans une corbeille à papier en treillis métallique qui se refusait á engloutir la masse de vieux dessins qu'il était occupé à détruire. Sous la pression énergique de Roth, la corbeille d'un galbe techniquement sachlich (expression directe du tressage des fils) se déforma et prit l'allure que montre ce croquis.

Tout le monde s'esclaffa. "C'est affreux!" dit Roth. "Pardon, lui répondis-je, cette corbeille contient maintenant bien davantage: elle est plus utile, donc elle est plus belle! Soyez conforme à vos principes! (3)



Croquis de Le Corbusier de les dues papereres

El comentari irònic de Le Corbusier mostra com ell mateix no estava gaire convençut de la bondat de la tesi de que « allò que és útil, és bonic». Que la paperera ideal, l'euclicantiana, era necessàriament més bonica que la paperera bonyeguda de Roth. Però la realitat i la història ens demostren que això no és així. Primer perquè prenent al peu de la lletra el comentari de Le Corbusier a la paperera bonyeguda hi cabien més papers, per tant, era més útil. I segon, perquè finalment Frank Ghery, molts anys després, ens ha intentat demostrar que els bonys a més d'útils també poden ser molt bonics...

A l'arquitectura li sobra forma i li falta tècnica, construcció, atenció al programa. És el que criticava Teige, l'agitador de l'avantguarda txeca d'entreguerres, a Le Corbusier i a tots als que com ell, sota la capa del funcionalisme, continuaven fent una arquitectura antiga. Ho argumentava així:

(...) Les prismes des bâtiments individuels, dans leurs proportions, et le Mundaneum tout entier, dans son rythme, sont gouvernés par la Section d'Or, dont

(4) COHEN, Jean-Louis : op.cit. - p.144-145 -

les mesures auraient, ainsi que l'histoire de l'art continue à le croire aujourd'hui, déterminé l'harmonie des oeuvres les plus célèbres. Le Mundaneum est donc de la Reissbrett-Ornamentik, un projet issu non pas susceptible d'une analyse réelle et rationnelle du programme (parce que ce programme ne serait pas susceptible d'une analyse ou d'une solution de cet ordre), mais bien d'une spéculation esthétique et géométrique abstraite et a priori, basée sur un stéréotype historique. Ce n'est pas une solution pensée en vue de sa réalisation et de sa construction, mais une composition. Composition: avec ce mot il est possible de résumer tous les défauts architecturaux du Mundaneum. (...) Le critère d'utilité, seul critère solide de qualité dans la production architecturale, a conduit l'architecture moderne à écarter les "corps monstrueux de la monumentalité" et à cultiver son cerveau: en lieu et place des monuments, l'architecture crée des instruments. Si l'esthétique intervient dans la production de l'usage, c'est l'imperfection qui en résulte dans la création architecturale et qui en est la marque. (...) L'affection pour l'art ne cesse que lorsque le travail de l'architecte est commandé par les seules exigences de la vie pratique et non par des intentions idéologiques, métaphysiques, esthétiques. (4)

Instruments en lloc de monuments. Arquitectura per viure, enlloc d'arquitectura per veure. Aquesta és encara la qüestió.



Estris casolans: molinet de cafè, trespeus, graella i premsa de vi manual



André Kertész, "Chaises de Paris", 1929

André Kertész, de la col.lecció "On Reading" publicada el 1971



Evaristo Delgado, Berlín
Moscú, font desconeguda

Tina Modotti, "Wires"





Ricky Brown, carrer de San Francisco



Fox Talbod, paller, 1844

Barry Thomson, forn del poblat Taos, New Mexico



Leonard bridge a Boston
Viaduc de Millau, Tarn (França)

Torre Collerola a Barcelona

Foto Izis, funàmbul a Lagney (França) 1960





Tanca de cleda a estonia, font desconeguda

Yurta de nòmada katzak

Bern & Illa Becher, forn de calç a Harlingen (Alemanya)



Avió Douglas DC 3

RETROBAR L'AUTENTICITAT

Les coses al seu lloc

(1) LIPOVETSKY, Gilles: *La era del vacío*. Editorial Anagrama, Barcelona 1990. - p.38-41 -

Lo que es cierto para la pintura lo es también para la vida cotidiana. La oposición del sentido y el sin sentido ya no es desgarradora y pierde parte de su radicalismo ante la frivolidad o la utilidad de la moda, del ocio, de la publicidad. En la era de lo espectacular, las antinomias duras, las de lo verdadero y lo falso, lo bello y lo feo, lo real y la ilusión, el sentido y el sin sentido se esfuman, los antagonismos se vuelven "flotantes", se empieza a comprender, mal que les pese a nuestros metafísicos y antimetafísicos, que ya es posible vivir sin objetivo ni sentido, en secuencia-flash, y esto es nuevo. "Es mejor cualquier sentido que ninguno", decía Nietzsche, hasta esto ya no es verdad hoy.

(...)Pero que nadie se llame a engaño, el regionalismo, la ecología, el "retorno a lo sagrado", todos esos movimientos, lejos de estar en ruptura, no hacen otra cosa que rematar la lógica de la indiferencia. En primer lugar por el hecho de que los grandes valores del modernismo están a su vez agotados, ahora el progreso, el crecimiento, el cosmopolitismo, la velocidad, la movilidad así como la Revolución se han vaciado de su substancia. La modernidad, el futuro, ya no entusiasman a nadie. ¿Esto ocurre en beneficio de nuevos valores? Más valdría decir en beneficio de una personalización y liberación del espacio privado que lo absorbe todo en su órbita, incluidos los valores trascendentales. El momento posmoderno es mucho más que una moda; explicita el proceso de indiferencia pura en el que todos los gustos, todos los comportamientos pueden cohabitar sin excluirse, todo puede escogerse a placer, lo más operativo como lo más esotérico, lo viejo como lo nuevo, la vida simple-ecologista como la vida hipersofisticada, en un tiempo desvitalizado sin referencia estable, sin coordenada mayor. Para la mayoría, las cuestiones públicas, incluida la ecología, se vuelven ambiente, movilizan durante un tiempo y desaparecen tan deprisa como aparecieron.

La indiferencia pura designa la apoteosis de lo temporal y del sincretismo individualista. De este modo se puede ser a la vez cosmopolita y regionalista, racionalista en el trabajo y discípulo intermitente del tal gurú, oriental, vivir al estilo permisivo y respetar, a la carta por lo demás, las prescripciones religiosas.

La frase feta “*les coses al seu lloc*” és una expressió popular que s'utilitza sovint per referir-se a que tot es troba al lloc que li toca; de que ocupa l'espai que li assigna la natura. Era una dita sovint utilitzada en les converses entre pagesos. I també entre els conservadors noucentistes, com Josep Pla, per exemple. Mostra la preferència per a la normalitat, per a la tranquil·litat del món, per a l'ordre entès en el sentit numèric: una cosa darrera l'altra. I per contra indica el disgust i la por a l'exabrupte, a l'insòlit, a tot allò que altera les condicions normals del viure. Es tracta també d'aquell art de passar desapercebut, de no fer-se notar, que reivindicava l'elegant Beau Brummel. La manca d'afectació, en definitiva.

La fàbrica Olivetti de Kahn fotografiada per Ezra Stoller i recollida en les imatges que segueixen participa d'aquesta manera d'entendre el món: és aquest el sentit de l'ordre que necessita l'arquitectura. Els elements que donen forma a l'edifici es superposen cadascun amb la seva lògica autònoma. L'estructura segueix una quadrícula, tan simple i tan funcional. Els conductes de ventilació formen una teranyina que ocupa els sostre allà on cal. Les llums del sostre, finalment, creen un tercer pla que flota lliurement en el espai. Aquí no hi sobre ni hi falta res. Kahn aconsegueix allò que li manca a l'arquitectura publicada d'avui: la naturalitat, la sensació que aquesta fàbrica ha estat allí sempre.

Un dandy no es volia deixar fotografiar mai amb un vestit nou, precisament perquè tenia quelcom de postfís, d'endiumenjat. L'arquitectura tampoc ho hauria de voler.

Sembla com si avui tot aquell que s'atreveix a reivindicar l'autenticitat o la naturalitat de les coses corre el perill de passar per un ingenu. Els grans teòrics de la postmodernitat ens han intentat fer veure fins a l'esgotament que el món actual és superficial, fràgil, caòtic, complex. I que això és així sense remei. Qualsevol altra actitud cal considerar-la, segons ells, com pura nostàlgia del món modern o com el resultat d'un anàlisi poc acurat de la realitat d'avui (1). Aquest discurs dominant, que probablement l'encerta en el seu diagnòstic, és inoperant a l'hora de suggerir una possible alternativa, de donar fórmules per transformar la realitat, que és el que li pertoca a l'arquitectura. I també presenta esquerdes evidents, derivades d'un excés de cinisme en el seu anàlisi: la gana, la pobresa, el terrorisme, l'ensulsiada ecològica de la terra no són gens “fràgils” ni “líquides”. Les tenim davant nostre com sempre i per tant, si hi volem respondre, ens cal, aquí sí, utilitzar solucions fortes, compromeses. Encara i malgrat tot.

L'arquitectura tampoc es troba al marge d'aquest debat, naturalment. En les darreres dècades la partida l'estan guanyant els que confien en el que Claudio Magris defineix com la “ideologia sense idees”, que traduït a l'arquitectura vol dir els partidaris dels artificis formals

(2) MAGRIS, Claudio: *El Danubi*. Edicions de 1984, Barcelona 2009. - p.283 i 293 -

Christa Janata em porta a visitar el vell cementiri jueu, al número 9 de la Seegasse. Christa, durant els anys cinquanta, era la mascota del Wiener Gruppe, la llegendària i actualment canonitzada avantguarda vienesa. Era amiga d'Artmann, de Bayer, de Rühm, que li havien posat el sobrenom de Maaiké, i es mirava amb estupor embadalit les seves extravagàncies, que es burlaven de tot excepte d'ells mateixos. Probablement tenia més poesia que tots ells, llevat potser de Bayer; sens dubte avui dia en té més. És maca i està desenganyada, sap perfectament com acaben les coses, però coneix el respecte i l'afecte pels altres, a diferència dels artificis àrids i funambulescos dels literats que, a còpia d'ensarronar els burgesos, s'ho acaben creient ells i tot. (...)

(Referint-se a la *Karl-Marx-Hof* de Viena) : " La modernitat pobra, grisa i massissa d'aquest falansteri s'imposa per la compacitat que té. És molt diferent el vici de qui, seixanta anys després, la redescobreix i la celebra amb un gust *rétro*, coquetament progressista, i potser, tal com va passar a Trieste amb resultats desastrosos, intenta reproduir el falansteri com a model d'habitatge i de cohabitació. Aquesta fal·lera de recuperar formes sense la necessitat històrica que en el seu temps les va produir és postmoderna, és el plaer kitsch pel que és fals i xaró, és el gust per la ideologia amputada de les idees; una cultura sense fonament, que no té res en comú amb els fonaments sòlids i pesants del *Karl-Marx-Hof*.

(3) QUETGLAS, Josep: *Escritos colegiales*. Actar, Barcelona 1997. - p.185-187 -

i les falsedats tecnocràtiques (2), l'anomenada "multinacional de la forma". Sembla que les crides a l'autenticitat de molts dels representants més genuïns de la modernitat han caigut en un cova foradat. I tanmateix tot allò que aquells reivindicaven conserva encara la seva vigència. O ja no són vigents Rudofsky i Cosenza i la seva reivindicació de l'arquitectura sense arquitectes? I Joseph Rykwert o Norberg-Schulz insistint que cal entendre l'arquitectura com a símbol social i que, per tant, només es pot construir a partir de la proximitat amb la realitat cultural de cada lloc concret? Formes diferents de reclamar la necessitat d'autenticitat com a condició per a l'arquitectura.

Per acabar, i a títol d'exemple, tres escrits que insisteixen sobre això de maneres diverses.

El primer és un article de Josep Quetglas comentant la remodelació de la planta cinquena del col·legi d'arquitectes. Planteja de forma precisa el problema que comentem. On és el límit a partir del qual la forma deixa de ser natural per convertir-se en un artifici, en una nosa sobrerera i inútil? Ho explica així:

¡Oh, no, también aquí!

(Sobre la quinta planta del coac o cualquier otro sitio)

No es que el cuadro sea feo, que no haya calidad, buen gusto, sorpresa, medidas adecuadas, experiencia profesional... Al contrario: la oficina es muy bonita, gusta, pero es que, a veces, uno no llega a ver la necesidad de que tengan que gustarle las oficinas. Uno puede esperar de una oficina que no le apabulle el mostrador, que pueda esperar tranquilamente su turno, y, si trabaja ahí, silla y mesa cómoda, buena luz, buena temperatura, poco olor y poco ruido, váter limpio, con toallas, jabón y papel, y suficiente neutralidad ambiental como para no tener que estar aceptando continuamente que se trabaja a cuenta de otro, en casa de otro, durante un tiempo que pertenece a otro. ¡Pero que, además, la oficina deba de gustar...!

Siempre he sospechado algún punto de inseguridad, algún sentimiento de impotencia en esas personas que quieren estar tan seguras del efecto que producen, que controlan todos los detalles de su aspecto. Puesto que desconfían de sí mismos, requieren a su revestimiento la tarea de confirmar su calidad. Necesitan gustar, y gustan por lo que llevan hacia fuera. Uno esperaría de las instituciones que no desconfiaran tanto de sí mismas como para necesitar gustar a través del aspecto de sus oficinas.

Pasó el tiempo de Moragas. Pasó el tiempo en el que el Colegio indicaba que era posible otro mundo. Uno entraba en este mismo quinto piso, hecho por Moragas hace veinte años, y accedía a un lugar y un tiempo distintos a los de la calle, entraba a la posibilidad de que las cosas fueran de otro modo, más natural y más evidente. Entrar ahora al quinto piso demuestra lo contrario: uno no ha salido de la calle, aquí reinan las mismas reglas que en cualquier escaparate, esto ya es cualquier sitio. Se acerca el momento de encargarle las nuevas oficinas colegiales a Alfredo Arribas. (3)



Foto Eurenice Bono

(4) WENDERS, Wim: *La memoria de las imágenes*. Ediciones de la Mirada, Valencia 1995. - p.160-161 -

(5) LLOYD WRIGHT, Frank: *Autobiographie*. Les Éditions de la Passion, Paris 1998. - p.42-43 -

El segon és una reflexió sobre la credibilitat de la imatge cinematogràfica escrita pel director Wim Wenders. Es refereix al fet de donar autenticitat a les imatges filmades amb la frase “instaurar una moral”. És a dir, situa el problema de la forma també en el pla de la comunitat, en el domini d’allò simbòlic. En el terreny de l’autenticitat, per tant:

En mi trabajo, se corre el peligro de producir imágenes como un fin en sí mismo. Gracias a algunos errores, me di cuenta de que “una imagen bella” no representa un valor en sí, al contrario, una imagen bella puede destruir el flujo, el carácter y el funcionamiento de todo, la estructura dramática. Cuando comencé a hacer películas, el mayor elogio de los espectadores me parecía ser este cumplido: que las imágenes les hubiesen gustado. Hoy, cuando alguien me felicita por mis “magníficas imágenes”, ya no lo considero un cumplido; pienso que me he equivocado en algo.

Aprendí de mis errores: la única forma de protegerse del peligro o de la enfermedad que representa una imagen autosatisfecha es creer en la prioridad de la historia. He aprendido que cada imagen no posee verosimilitud sino en relación con un personaje en el interior de una historia.

He descubierto que si se toman las imágenes demasiado en serio, reducen y debilitan al personaje. Y una historia con personajes débiles no tiene ninguna energía. Sólo la historia de los personajes da a cada imagen su credibilidad, “instaura una moral” como decimos en la jerga de los creadores de imágenes(4)

Per últim, un fragment de l’autobiografia de Frank Lloyd Wright que serveix per entendre perquè aquest arquitecte fou, sense discussió, el millor arquitecte modern, i perquè la bona arquitectura també ha de situar-se, com ho fan les vaques, de forma natural i no afectada en el paisatge, en el seu lloc:

Pourquoi une vache quelconque, rousse, noire, ou blanche, est-elle toujours exactement à l’endroit convenable pour un tableau, dans n’importe quel paysage?

Comme un cyprès en Italie, elle n’est jamais hors de sa place. Son contour se fonde si bien parmi les contours qui l’environnent! En groupe, dans le paysage, elle est un enchantement.

Quelqu’un a-t-il chanté le chant de la vache patiente, productrice de veaux et de flots de lait, rumineuse de pâture, remuant la queue –de la vache aux mouvements lents, à l’haleine odorante, aux beaux yeux, –de la vache bien sage, nécessaire, qui semble toujours occuper partout le sol le plus choisi?

Elle est la laiterie, la richesse des États, la santé des nations.

(...) Pourtant, passer au travers du troupeau couché sur l’herbe quand tombe la rosée, alors qu’elles ruminent paisiblement, c’est trouver une douceur du souffle qui s’élève, une fraîcheur de la terre elle-même, qui ranime quelque chose d’essentiel à la vie, quelque chose qui sommeille au fond des instincts de la race humaine. (5)

Els xipressos fotografiats per Gianni Berengo a Val-dorcia; les torres cilíndriques del castell de Kufstein al Tyrol; les tàpies i senyals de circulació de la foto de Harry Gruyaert a Brusselles; l'escala, l'arbre i la barana de la residència Nasko a Maribor, dels arquitectes Marusa Zorec i Matjaz Bolcina. Totes elles es troben al seu lloc. Totes elles participen d'aquella naturalitat que les fa versemblants.





Jordi Bernadó, Serie Atlanta
Woodstock farm, Vermont (USA)



Marc Bordons
Raymond Depardon, "Plage"



Keith Davis Young
Ramón Masats, Madrid 1958

2
FOR

SUITS
TOPCOATS **W^M GOLDBERG**

\$ **9.**⁹⁵
12⁹⁵ 14⁹⁵

W^M GOLDBERG
INVITES YOU UP **W^M GOLDBERG**

INVITES YOU UPSTAIRS

STAIR GOLD RING HAT CO. INC.
HATS **95**

MENS HATS
SILK & FUR
LINED & FELLS

ONE-FLIGHT UP

W^M GOLDBERG
571-BROADWAY

W^M GOLDBERG

W^M GOLDBERG
571-BROADWAY

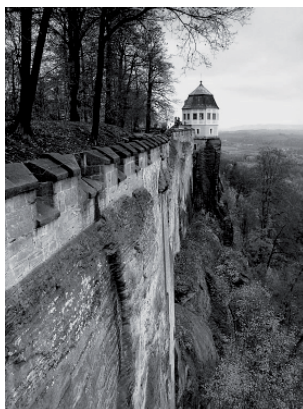
SAVING FABRIC
25% OFF

TOP COAT SALE

10

W^M GOLDBERG



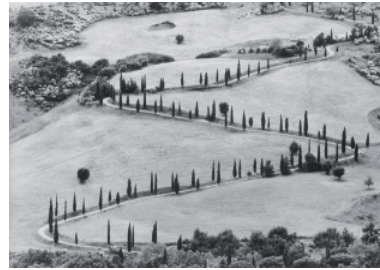


Enric Granell, "Escapate café"
Torre de senyalització al ferrocarril
de Long Island, Patchogue

Enric Granell, "Estufa"
Pavelló d'Holanda a la EXPO de
Hannover 2000

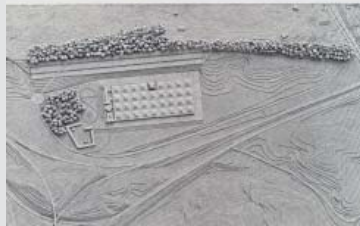
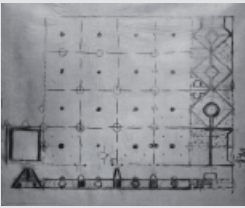
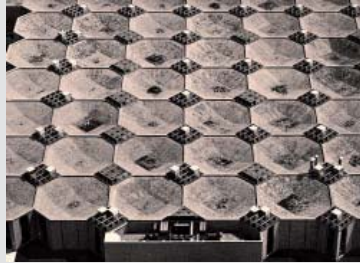


Residència Nasko a Maribor, Slovènia



Eugène Atget, Invalides de Paris
Cartier - Bresson, Paris

Castell de Kufstein, rampa d'access (Tyrol)
Gianni Berengo, Val-d'orcia (Italia)



Coberta, maqueta i croquis de la fàbrica Olivetti a Harrisburg (USA)



Accés i menjadors de la fàbrica Olivetti





Enric Granell, "Pantano"



Ezra Stoller, Pepsi-Cola building, New York

PERMETRE EL MISTERI

Allò sacre, ocult, incomprensible

- (1) GADAMER, Hans-Georg: *La actualidad de lo bello*. Paidós, Barcelona 1991. - p.110 -

Una de las grandes falsificaciones cometidas por la técnica reproductiva de nuestra época es que , a menudo, cuando vemos por primera vez en el original las grandes construcciones arquitectónicas de la cultura humana, las contemplamos con cierta decepción. No son, ni mucho menos, tan pintorescas como las conocíamos por las reproducciones fotográficas. En realidad, esta decepción quiere decir que aún no se ha trascendido en absoluto la mera calidad pintoresca de la foto del edificio hasta considerarlo arte, arquitectura. Hay que ir allí, entrar y dar vueltas, recorrerlo progresivamente y adquirir lo que la conformación le promete a uno para su propio sentimiento vital y su elevación. Quisiera resumir las consecuencias afectivas de esta breve reflexión: en la experiencia del arte, se trata de que aprendamos a demorarnos de un modo específico en la obra de arte. Un demorarse que se caracteriza porque no se torna aburrido. Cuanto más nos sumerjamos en ella, demorándonos, tanto más elocuente, rica y múltiple se nos manifestará. La esencia de la experiencia temporal del arte consiste en aprender a demorarse. Y tal vez sea ésta la correspondencia adecuada a nuestra finitud para lo que se llama eternidad.

- (2) KAHN, Louis I: *Escritos, Conferencias y entrevistas*. El Croquis Editorial, Madrid 2003. - p.23 i 346 -

La monumentalidad es enigmática. No puede crearse deliberadamente. Ni el mejor material ni la tecnología más avanzada tienen que formar parte necesariamente de una obra de carácter monumental, por la misma razón que no fue preciso usar la mejor tinta para redactar la Carta Magna de Inglaterra.

(...) Y ésta es la belleza de nuestro trabajo: que se ocupa de esos recovecos de la mente de donde surge lo que aún no se ha dicho y lo que aún no se ha hecho. Y creo que eso es importante para todo el mundo, porque el deseo es infinitamente más importante que la necesidad.

“*Sacre*” fa referència a un dels significats que li dóna el diccionari: tot allò que pel seu destí o ús és digne de respecte, de justa consideració. Però tampoc cal obviar el seu significat més genuí, aquell que el relaciona amb el culte a Déu. Establir la frontera entre els dos sentits depèn de cada exemple i de cadascú, però en tot cas, les imatges escollides sota aquest epígraf poden ser considerades sacres per tots aquells que encara no han perdut la capacitat de mirar desinteressadament. “*Ocult*” fa referència a allò que no se’ns dóna a conèixer immediatament, que roman secret a la nostra percepció, que té una intimitat a la que ens és difícil d’accedir. “*Incomprensible*” remet a allò que no té una explicació raonable, a allò que no en coneixem els seus perquè, que ens deixa pensarosos i encuriósits.

Quan ens trobem, per exemple, davant d’un tòtem africà, d’una deïtat hindú o d’una talla romànica, coneguem o no les raons que donen sentit a la seva existència, sentim indefectiblement la presència soterrada de l’aura que les envolta, malgrat que no sapiguem el perquè. I això, desafortunadament, rares vegades ho trobem a l’art contemporani. He escollit tres exemples, entre tants d’altres, que conec i que crec que participen d’aquesta condició:

1. El museu i les escultures de W. Lehmbruck a Duisburg
2. El Gran Arc de Joan Miró a la Fundació Maeght
3. La “Cour Chagall: Ocell i Peix” a la Fundació Giannada de Martigny (Suïssa)

La contemplació d’aquestes obres ens ofereix la possibilitat de posar en pràctica allò que Gadamer n’anomena “demora” (1). Quan una obra és feta amb la gosadia de voler dialogar amb l’etern, la seva contemplació demora el nostre enteniment, deixa el judici en suspens. Gadamer recomana aquesta demora davant de l’obra com mètode per a gaudir-la en profunditat. Després, mentre hi penetrem poc a poc, l’obra se’ns fa propera, transparent, eloqüent. S’està bé davant la seva presència.

Permetre que el misteri acompanyi l’obra d’arquitectura. Aquesta és una de les qüestions que ens hauria de tornar a interessar. L’arquitectura d’avui és d’una vulgaritat transparent, sense plecs ni marge pel dubte. Em sembla una evidència sobre la que no fa falta insistir-hi gaire. Ara bé, com fer-ho per què els edificis que projectem no siguin tan lineals, tan comprensibles? És una pregunta complicada de respondre, certament. Aquest és el tipus de qüestió que Louis Kahn, potser com cap altre, es va intentar plantejar (2). Amb el seu discurs, sovint al·legòric i incomprensible, va provar de comprendre l’arquitectura a partir del seu costat més difícil i més obscur. Parlar de màgia o de monumentalitat a l’arquitectura, com sovint feia Kahn, és un afer relliscós i difícil. Un intangible que potser cal pensar que ni tan sols es pot tenir la gosadia d’intentar projectar-lo, per pròpia contradicció en els termes: no es

- (3) *Coin de rue*. Charles Trenet (fragment de lletra de la cançó)

J' me souviens d'un coin de rue
Aujourd'hui disparu
Mon enfance jouait par là
Je me souviens de cela
Il y avait une palissade
Un taillis d'embuscades
Les voyous de mon quartier
V'naient s'y batailler

- (4) IBAÑEZ, Jordi: *Después de la decapitación del arte*. Ensayos/Destino, Barcelona 1996. - p.28 -

Ibáñez sintetitza en aquest llibre la trajectoria del pensament de Syberberg a partir de l'idea de la Verlust i de la recuperació de l'autenticitat de l'obra:

La misión de su arte es la de rescatar siquiera una sola astilla de autenticidad a la manera de una reliquia y a costa de cualquier esfuerzo; su gran tarea es la de reunir en un mismo gesto creador la inteligencia del presente con la inconsciencia trágica de lo actual, desarmar los artilugios seudocríticos de la vanguardia institucionalizada -la "protesta vendida", como él la llama-, y denunciar el comercio con espejuelos para sobornar y entretener a un público esencialmente inculto y fundamentalmente enajenado por los circuitos de la cultura de masas. Ese mismo público que, por boca de sus agoreros oficiales, ya se permite el lujo de rechazar con aspavientos lo que no entiende, lo que no le gusta a la mayoría. Desde esta posición no es nada difícil declarar, por ejemplo, que *lo de Beuys es un montaje que ya va siendo hora de que se desenmascare*. No hay que hacer bromas con las mayorías, pues ellas son el invierno más gélido del espíritu.

pot projectar allò que, per definició, és misteriós i irracional. Per tant el camí per aconseguir-ho passa, probablement, per canviar les pròpies regles en les que l'arquitectura es produeix. Com i de quina manera és difícil d'establir. Per què no provar, per exemple, la possibilitat de pensar en una arquitectura feta no a partir d'un projecte definit, com ho fem ara, sinó com un esdeveniment, com un procés obert, poc planificat, construït més espontàniament i, potser també, diferit en el temps? Molt sovint són aquells espais apareguts d'aquesta manera, amb usos i formes poc clares, aquells menys "pensats", els indrets on encara és possible conviure amb el misteri, l'insòlit o l'impensable. Pensem en alguns d'ells. A les cases, els trasters, els cellers, les golfes, tota mena de racons indefinits, de patis o porxos amagats. A les ciutats, els carrerons incerts, els solars abandonats, les places residuals, les cantonades informes (aquelles velles "palissades" de la cançó de Trenet recordant el seu barri d'infantesa) (3). Tots ells solen funcionar tant o més bé que els espais massa projectats, posseeixen sovint aquella màgia de la que parlava Khan i ensenyen, finalment, que la poesia no necessita dels arquitectes per existir. Tota una cura d'humilitat per aquells col·legues que tenen la pretensió de no deixar res sense dissenyar.

Com, doncs, podríem treballar per a permetre l'existència del misteri sense que aquest s'esvaeixi entre les nostres mans? Als artistes, més que els arquitectes, se'ls hi concedeix la possibilitat de pensar-hi més sovint, al no haver de preocupar-se ni de codis tècnics ni de pressupostos. I així encara és possible d'adornar-nos, davant d'una escultura de Claus Bury, per exemple, que som davant d'un territori misteriós i incompreensible que es troba situat més enllà del domini de la raó. Que estem davant d'un objecte amb aura, malgrat que aquesta sigui una paraula complicada de definir. Ho escrivia l'Enric Granell en uns esborranys de Pilar Prim del 1998: *Hoy por hoy lo más problemático de la arquitectura o de cualquier otra actividad es nombrar lo innombrable. Efectivamente, como decía Blas de Otero: "es lo más necesario lo que no tiene nombre"*. També a l'arquitectura li cal urgentment recuperar l'aura, doncs massa arquitectura contemporània s'esgota només en la seva contemplació.

I, per tant, cal tornar-nos a preguntar: com tornar l'aura a l'arquitectura?

Jo desconec la resposta però em sembla que als arquitectes ens aniria bé estar atents al que fan tot aquells que s'han intentat plantejar aquesta qüestió. Per exemple, l'obra del controvertit director de cinema Hans-Jürgen Syberberg (4). Una llarga peripècia artística i vital que l'ha portat a desconfiar dels mitjans tècnics habituals del cinema, iniciant un progressiu allunyament dels mateixos a fi de retrobar allò que és imprescindible per a mostrar la vida tal com és, sense filtres ni ulleres que la distorsionin. Parteix de dos supòsits que també són d'aplicació a l'arquitectura. El primer, la presa de consciència de la pèrdua de l'aura de l'obra (ell ho anomena "Verlust"), una pèrdua que, com és prou conegut, ha portat la cultura ha convertir-se en un pur producte de consum. Només cal veure la literatura reduïda a llibre de butxaca; la música "ambientant" comerços, bars, hospitals o avions, o el cinema distraient a la família davant la petita pantalla TV, amb el permís de la publicitat. El segon, l'esforç per intentar retornar a les obres dues qualitats que avui els hi manquen: autenticitat i misteri. I per fer-ho Syberberg prova que el seu art sigui veritable enlloc d'interessant; necessari i no un pur artifici. A l'obra *Die Nacht*, per exemple, la seva actriu preferida, Edith Clever,



Webcam del jardí de la casa de Syberberg a Nosendorf
Edith Clever a Die Nacht

(5) [www. Syberberg.com](http://www.Syberberg.com) "webcams (4) live aus Nossendorf für Exhibition N. pictures live"

(6) TANIZAKI, Junichirô: *Elogi de l'ombra*. Angle Editorial, Barcelona 2006. - p.46 -

Tanmateix, quan veiem la foscor que s'amaga darrere una biga, al voltant d'un gerro de flors o sota unes prestatgeries, tot i saber que no són més que ombres, tenim la sensació que en aquests llocs l'aire conté un silenci dens, que en aquesta foscor hi regna una serenitat immutable. "L'Orient misteriós" del qual parlen els occidentals potser es refereix a l'estranya calma que transmet aquesta foscor. Fins i tot nosaltres, quan de petits mirem al fons del *tokonoma* on no hi toca la llum del sol, sentim una por i una esgarrifança inexpressables. I on es troba la clau d'aquest misteri? El secret no és sinó la màgia de les ombres: si s'eliminessin les ombres de tots els racons, el *tokonoma* es convertiria en un simple espai buit.

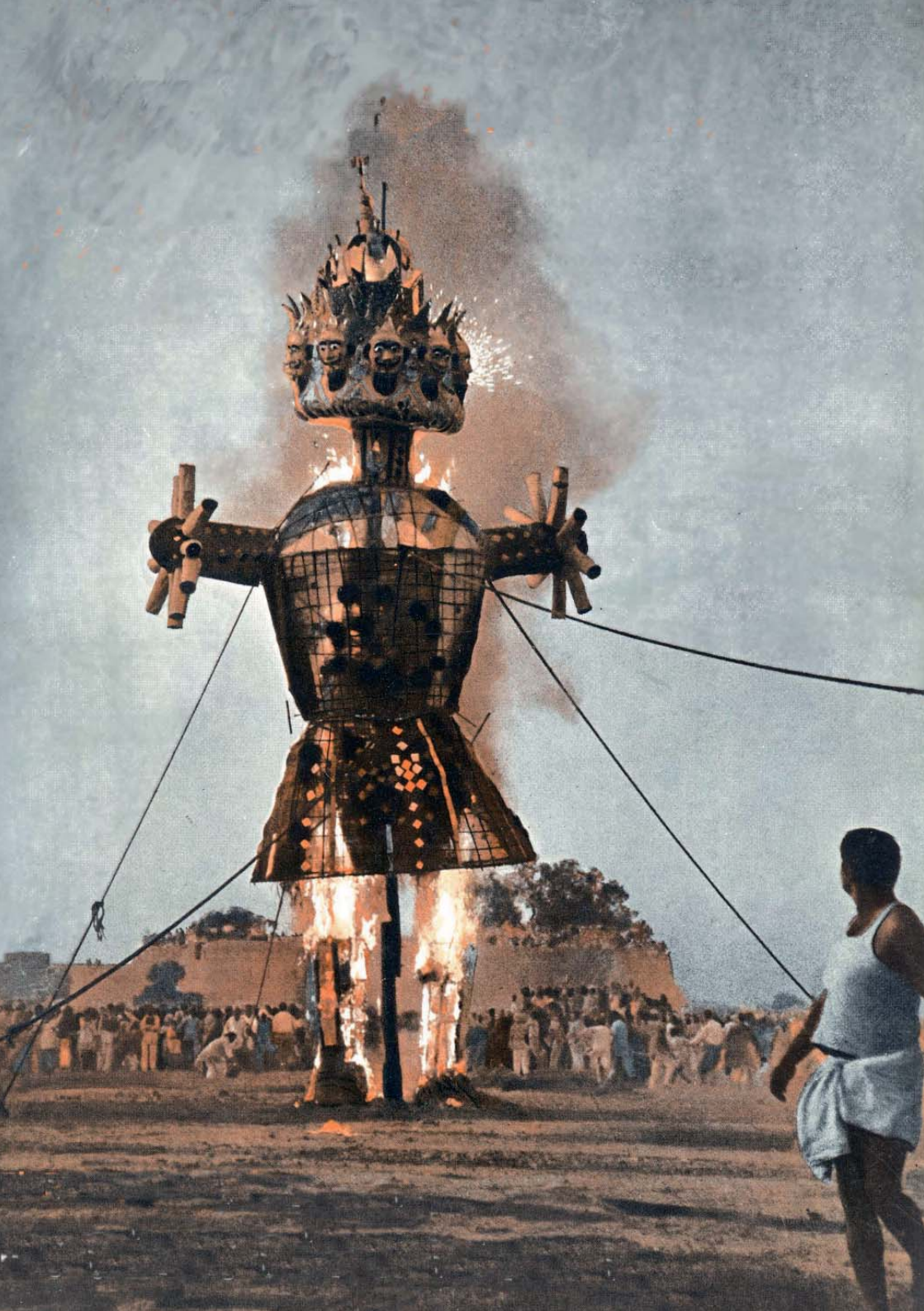
disposa de 6 llargues hores de monòleg per recitar Goethe, Beckett, Novalis o Hölderlin. L'ús intensiu i perllongat del primer pla de l'actriu no deixa espai per a la diversió. Cal escollir entre entrar en el joc o abandonar-lo de bell antuvi. No hi queda espai per a la indiferència. Però una vegada ens deixem portar pel recitatiu, Clever aconsegueix que el que ella ens explica ho assimilem sense adonar-nos-en, de manera progressiva, quasi hipnotitzant. En aquest cas la paraula dita en la intimitat es mostra molt més eficaç que els grans moviments de càmera. Es prioritza el que es diu enlloc del com es diu. I en aquest esforç per recuperar la realitat Syberberg, que ara viu retirat a la seva casa natal de la Pomerània, ha portat el seu art a les últimes conseqüències. Quatre web-cams filmen permanentment i en temps real el pas del temps en quatre llocs "veritables" de la seva quotidianitat: l'entrada de la casa; alguns racons del seu interior; el jardí i una pallissa (5).

No se com cal traduir els neguits d'autors com Syberberg al territori de l'arquitectura. Però en to cas si que es troba a faltar que algú s'atreveixi a fer-ho. Que algú torni a proposar-se de construir una arquitectura on puguem tornar a sentir el que ens explica l'escriptor japonès Junichirô Tanizaki:

Tanmateix, quan veiem la foscor que s'amaga darrere una biga, al voltant d'un gerro de flors o sota unes prestatgeries, tot i saber que no són més que ombres, tenim la sensació que en aquests llocs l'aire conté un silenci dens, que en aquesta foscor hi regna una serenitat immutable. "L'Orient misteriós" del qual parlen els occidentals potser es refereix a l'estranya calma que transmet aquesta foscor. Fins i tot nosaltres, quan de petits mirem al fons del tokonoma on no hi toca la llum del sol, sentim una por i una esgarripança inexpressables. I on es troba la clau d'aquest misteri? El secret no és sinó la màgia de les ombres: si s'eliminessin les ombres de tots els racons, el tokonoma es convertiria en un simple espai buit.(6)



Houston Chapel, Rothko
Porta a Sarrià, Enric Granell





Museu Lehmbrock, Duisburg
Escultura de W. Lehmbrock

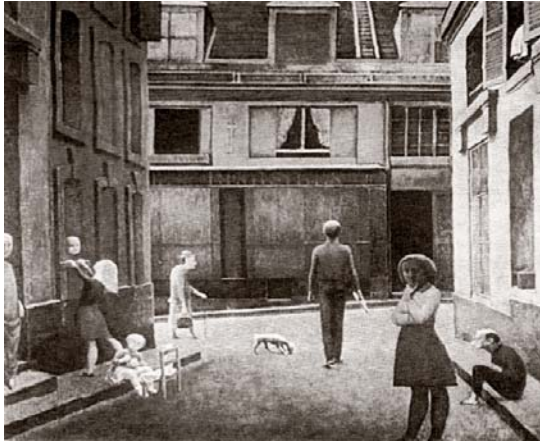


Humberto Ribas, Calaceite
Marco Baldassari, Casina Pizzabrasa 1991



Mario Cresci, Casina Coripo, Noviglio 1987

Cesare Colombo, Asilo Corbetta 1991



Balthus, Le passage du commerce Saint-André
Taller del pintor a La Rossinière



Gabriele Basilico, Nàpols
Notre dame du Haut, façana migdia
Kremlin de Novgorod





Gran arc, Joan Miró. Fundació Maeght
Coso de la Glorieta, Hellín



Monestir Daisen-in a Kyoto
Wolfgang Oehme, Panicum



Claus Bury, Mastabsprünge



Marc Chagall, " Ocell i peix ", Martigny

Joel Sternfeld, The east meadows, Northampton 2006



Crematori de Nymburg, Txèquia 1922

Joel Sternfeld, The east meadows, Northampton 2006





Stair case to above, fotogràf desconegut
Humberto Ribas, Montmajou

CONTAMINAR-SE DE VIDA

Espais per veure o llocs per viure?

- (1) FLORES, Carlos: *Sobre arquitecturas y arquitectos*. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid 1994. - p.227 -

Flores cita a Peter Cook parlant d'Archigram, com exemple de grup que intentà posar els problemes de la vida per davant dels problemes estrictament disciplinaris.

Si se piensa que cuestiones como la vivienda y la ciudad son primordiales; si resulta evidente que la situación actual de ambas deja mucho que desear; si, en fin, albergamos alguna esperanza sobre la capacidad del hombre para superar arduos problemas poniendo en juego las posibilidades a su alcance, entonces tendremos que prestar toda nuestra atención y apoyo a movimientos que, como ARCHIGRAM, se obstinan en averiguar lo que pueda haber al otro lado de lo convencional y cotidiano.

ARCHIGRAM, desde su nacimiento hace siete años, se ha venido preocupando de cosas tan vitales como la casa, la ciudad, el medio ambiente... enfocando sus problemas con una visión renovadora y al propio tiempo realista, ya que ha procurado siempre tener en cuenta los datos reales de orden científico, cultural, tecnológico, industrial, etc., de un futuro inmediato -y por ello casi previsible- que deberían favorecer el hallazgo de soluciones de validez general. El análisis global de tales cuestiones ha sido llevado a cabo desde un punto de vista amplio, considerando los problemas en su totalidad y dejando a un lado los tradicionales prejuicios derivados de la estética e incluso de la "arquitectura".

- (2) SIMMEL, Georg: *El conflicto de la cultura moderna*. Revista española de investigaciones sociológicas. N89, 2000. - p.11 -

- (3) NEUMEYER, Fritz: *Mies Van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*. El Croquis Editorial, Madrid 1995. - p.302-303 -

(...) Hasta aquí, el método de Guardini revelaba también un cierto parecido constructivo con la filosofía miesiana de la construcción, al considerar la oposición como un "modelo fundamental de experiencia de la realidad" que respondía a un "fenómeno primigenio" (*Urphenomen*) de la vida: apenas materializaba la propiedad de aquello lleno de vida y representaba con ello un principio constructivo elemental de todo lo real, que Mies había buscado para la arquitectura y que creía haber encontrado en la construcción.

El principio de Guardini de una "filosofía de lo vivo-concreto" era un intento de un "nuevo pensar a partir de la cosa", para dejar salir el pensar de las convenciones académicas y el estrato subjetivo. Intenciones muy parecidas condujeron a Mies al campo de la arquitectura. Guardini no intentaba abrirse al reino de lo real de manera metódica, como un "todo objetivo", desde la teoría abstracta, sino a partir de "pensar en la vida concreta". La vida se convirtió en el concepto central decisivo que hacía las veces de correctivo del pensar, pues sólo en él se disolvían los opuestos en una unidad.

"Para nosotros lo decisivo es la vida", así reza el correspondiente argumento final de Mies frente a Walter Riezler.

La pura vida és el curiós nom d'un local de Ciudad Neza a Mèxic, del que no he pogut identificar el seu ús (traster, lloc d'encontre, taller?). La fotografia parla per si sola. De la seva modèstia, planera i per això elegant. De la despreocupació de la porta de fusta, probablement reciclada d'un altre lloc. De la probable conversa que intuïm però no podem acabar de confirmar. És un bon exemple que serveix per introduir la sèrie de fotos d'aquest capítol, que intenten mostrar la vida real, i per il·lustrar com aquesta a vegades apareix "al costat" de l'arquitectura, però que a vegades també ho fa al seu marge. Les imatges de Gianni Berengo, Slim Aarons, Martin Parr o Cartier Bresson mostren la vida en condicions socials i històriques diverses, però sempre amb un comú denominador: és la gent la que crea els espais de l'arquitectura i no al revés.

El tema d'aquest apartat coincideix, com hem vist en el volum 1, amb la idea central del col·lectiu Pilar Prim: cal que l'arquitectura es contamini de vida si vol sobreviure al segle XXI. És la pregunta que es feia Peter Cook, a l'època de Archigram: *¿Guarda, todavía, la arquitectura alguna relación con la vida?* (1)

Reivindicar la vida altra vegada. Res de nou, és clar. George Simmel, el 1914, ja situava aquesta idea com la qüestió central en el pensament contemporani, a partir de Schopenhauer i Nietzsche (2). En el text "El conflicte de la cultura moderna" assenyala la difícil relació que tenen les formes amb l'experiència vital. La vida tendeix a desplaçar tot el que està fora d'ella, tendeix a aniquilar la forma. No la necessita. En té prou amb si mateixa. I aleshores, quina ha de ser la relació entre les obres, en el nostre cas l'arquitectura i la vida? Seguint Simmel l'arquitectura, com qualsevol altra forma artística, al reconèixer aquest conflicte amb la vida es veuria alliberada de qualsevol concepte formal previ i podria abandonar-se al "devenir de la vida" de manera totalment lliure i autònoma d'aquesta. La mateixa llibertat amb la que, segons Simmel, pintaven els pintors expressionistes: *els moviments del pinzell segueixen als de l'ànima sense resistència*. Arquitectura de la vida en el sentit d'arquitectura despreocupada de la forma doncs (no confondre amb l'arquitectura expressionista o amb la de Frank Ghery, totes dues *només* preocupades per la forma).

Des d'un altre punt de vista també Mies justificava, paradoxalment, la seva arquitectura a partir de la vida, influenciat per les teories del teòleg Romano Guardini: *No valoramos el resultado, sino la orientación del proceso de formalización. Precisamente éste nos revela si la forma se ha encontrado partiendo de la vida o por ella misma* (3). Mies planteja que la forma cal definir-la a partir de la vida i no de cap altre supòsit, es digui composició, història, geometria o funció. El que pot legitimar el projecte no és cap fórmula abstracta sinó el pensament de la realitat concreta.

- (4) BEUYS, Joseph: *Par la présente je n'appartiens plus à l'art*. L'Arche editeur, Paris 1988. - p.23 -
- (5) PARDO SALGADO, Carmen: Introducció: Jonh Cage: "Un oído a la intemperie"
a CAGE, John: *Escritos al oído*. Colegio de aparejadores y arquitectos técnicos. Librería Yerba. Caja Murcia, Murcia 1999. - p.18-19 -
- (6) BONNEFOY, Yves: *La Journée d'Alexandre Hollan*. Galerie Vieille-du-Temple, Paris. Galerie Foëx, Genève. - p.27 -

Une des techniques de Hollan, la plus fondamentale peut-être, porte sur le rapport à l'espace. Ce que j'appelle espace, c'est ce dont nous a dotés le langage, ce que d'abord il a structuré : un champ où les objets se situent les uns à côté des autres par le truchement de leur apparence extérieure, précisée par voie de géométrie, ce qui fait que la perspective, celle que la Renaissance a élaborée et érigée en système, en est l'expression la plus complète, cependant que la représentation mimétique, cette approche du monde par le dehors, en est la conséquence obligée. De l'espace ainsi entendu, l'expérience d'un lieu est l'antagoniste, puisqu'être en un lieu, vivre ainsi, c'est avoir avec quelques êtres ou choses des rapports personnels, donc intérieurs, non représentables, avec un centre ici, au point où l'on est, par opposition au «là-bas» du point de fuite ; et le simple fait, pour Hollan, d'avoir fait élection d'un lieu tend à le délivrer de l'espace.

Una primera idea interessant, doncs: la vida justifica la forma.

Als anys seixanta els integrants del moviment Fluxus va tornar a intentar eliminar la frontera entre l'art i la vida. Wolf Vostell, George Brecht o Joseph Beuys treballaren per ampliar el concepte tradicional de l'art. Beuys proposava la idea d'un art "antropològic", d'un art social. Sostenia que l'autèntic capital social no és el diner sino el conjunt dels homes i les seves idees. Una filosofia d'arrel romàntica que situa a l'home i a la vida com a centre del món. I de l'art, també. I així, per Beuys la creació d'una universitat lliure, Greenpeace o l'alliberament del poble basc són obres d'art, bons exemples d'art social (4). El concepte ampliat de l'art fa de cada home un possible artista i del conjunt de tots els homes l'autèntic art social.

A partir d'aquesta reflexió, una segona idea interessant: perquè hi hagi una bona arquitectura cal una moral social, en el sentit que l'home només pot construir entorns dignes a partir de la pertinença compartida amb una col·lectivitat.

La música de John Cage, segons ell, era també una afirmació de vida. En aquest cas ell l'anomenava "música ecològica". Els seus happenings volien ser l'expressió d'una creació lliure per part de tots els seus participants. En el primer que ell va celebrar, l'any 1952 al Black Mountain College, Cage hi explicava budisme zen i llegia textos del Mestre Eckhart des de dalt d'una escala. Mentrestant M.C. Richards i Charles Olsen recitaven poemes des d'una altra escala. Merce Cunningham ballava i David Tudor tocava el piano. Robert Rauschenberg feia anar un fonògraf i els seus quadres penjaven del sostre (5). Cage sostenia que aquesta experiència de la confusió l'havia experimentat per primeravegada als carrers de Sevilla. Es tractava de presentar els esdeveniments de la mateixa manera que succeeixen a la natura: de forma improvisada, oberta, caòtica. No era qüestió de copiar a la natura sinó simplement de continuar entenent l'art també com a natura.

Dues idees interessants més al voltant de la vida i l'arquitectura: les coses (i la vida) poden tenir lloc amb independència d'un text, en el nostre cas, l'arquitectura hauria de poder ser amb independència del projecte. I l'altra: en un mateix espai poden passar coses molt diferents sense relació entre elles. I l'arquitectura, aquí, només es pot limitar a observar-ho.

Finalment una reflexió al voltant de la manera de treballar del pintor Alexandre Hollan. Segons explica el seu amic Yves Bonnefoy aquest pintor passa una part molt important del seu temps a trobar un lloc precís per pintar. Li cal primer familiaritzar-se amb el paisatge per escollir, finalment, l'indret on situar-se per començar a treballar. Diríem que el pintor quan es col·loca davant d'un «espai» necessita, per poder pintar, trobar, definir primer «un lloc». Per Bonnefoy l'espai és l'espai exterior, geomètric, el de la pintura del renaixement, el de la perspectiva cònica. És a dir, el nostre espai, el de l'arquitectura. En canvi estar en un lloc és una cosa completament diferent. Vol dir establir una relació personal amb *éssers o coses no representables* (6). Quan es té un lloc l'espai tendeix a desaparèixer. I això ens costa d'entendre als arquitectes. La gent viu en llocs no en «espais». Els llocs de la vida, dels objectes propers, del sofà del racó, de les persones que s'estima o s'odia, de les olors. Si pel

carrer veiem algú que no mira les botigues, a la gent que passeja o als arbres que floreixen, sinó que aixeca el cap mirant enlaire hi ha una probabilitat molt elevada que es tracti d'un arquitecte (també d'un meteoròleg, potser).

Per acabar doncs una idea confusa però important: els arquitectes hauríem de preocupar-nos perquè, obligats com estem a projectar una arquitectura d'espais, aquesta pugui esdevenir també, una vegada s'hagi contaminat de vida, una arquitectura de llocs.

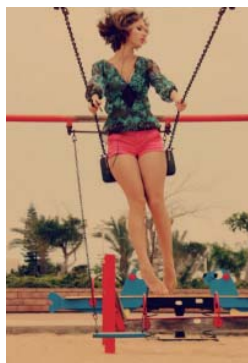


a b
c d
e f
g h

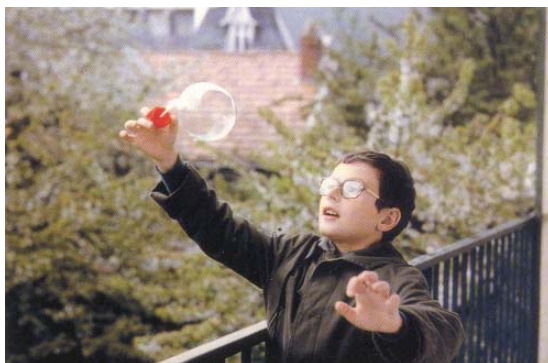
- a. Gianni Berengo
- b. John Dominis, 1968 (Governor Nelson Rockefeller)
- c. Patrick Zachmann, 1996
- d. Gianni Berengo
- e. Font desconeguda
- f. Gianni Berengo, Alto Adige
- g. Font desconeguda
- h. Martin Parr



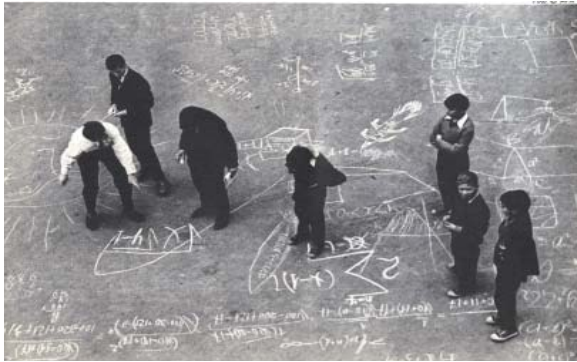
Botiga a Ciudad Neza (Mèxic)



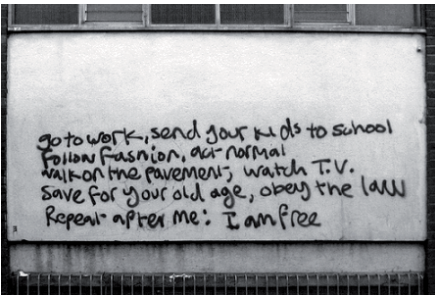
Yulia Gorodinski



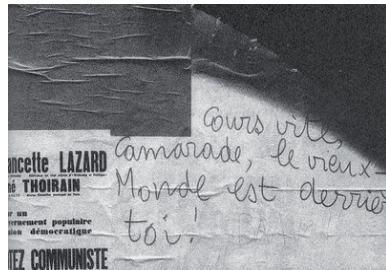
“Photo trouvée” Michel Frizot i Cédric de Veigy
Fiesta del Sagrado Corazón, Ciudad Neza



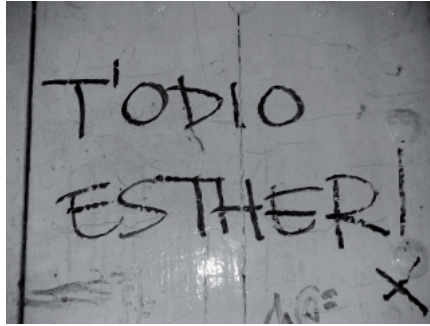
El Correo de la Unesco, Nov.1967.” Matemàtiques al pati, URSS”
Ferdinando Scianna



Fonts desconegudes



La estética de las barricadas. Patricia Baderes



Enric Granell, Barcelona

Ferdinando Scianna, Milà

Martin Parr, Space Mac Donalds 1999





Graffitis borrats a Portland.
Free Association Design, B. Milligan



Josep Pla amb el seu amic Hermós
Martín Parr



Cartier Bresson

Martin Parr, "Couple, man smoking, pink room"



Philippe Fretz, "Printemps"
Cartier Bresson, 1937



Jacques Tati, " Mon Oncle"
Gianni Berengo



Bruce Davison, " Duffy Circus, Ireland" 1967
Saltants del Nil. El Correu de la Unesco,
Juny 1983



Slim Aarons, " Principe Massimo , Palazzo Colonna, Roma", 1960



Girls playing hopscotch in the street, Ralph Morse
Nikos Economopoulos. Karpathos, 1989

ESTIMAR LA REALITAT

A prop del món



Cincinnati, Ohio. Foto Friedlander

Estimar la realitat presenta una sèrie de paisatges comuns, anodins, que són l'escenari real de la vida quotidiana. La majoria de les imatges són fotografies d'autors contemporanis. Aquests, ja ho he dit abans, han entès millor que els arquitectes la realitat que ens envolta. La reflexió de El Roto "Atención: para ver la realidad rompa la pantalla" caldria interpretar-la aquí com: "arquitectes, atenció: no perdeu el temps mirant revistes. Passegeu pel carrer". La mirada de fotògrafs com Stephen Shore, Gabriele Basilico, Andreas Feininger o Manolo Laguillo fan això i són, per elles mateixes, una veritable lliçó d'arquitectura, una representació intel·ligent del món, que ens ajuda a entendre'l críticament, i per tant, que ens el fa estimar. No hauríem de parlar d'arquitectures belles sinó de mirades adequades.

Caldrà recordar altre cop que és la realitat la que imita l'art i no al revés? Que fins que l'home no s'imagina poèticament un lloc aquest no existeix. Doncs això és el que fan aquestes imatges. El dibuixant japonès Jiro Taniguchi té unes vinyetes esplèndides en les que presenta, mitjançant el recurs del que en el món del còmic s'anomena "pla silenci", l'arquitectura racionalista més menystinguda pels postmoderns però que, amb la seva mirada, sens presenta altra vegada davant nostre amb una seriosa dignitat. Una operació semblant a la que fa Boris Mikhaïlov amb les sèries de quatre fotografies sobre un vulgar polígon d'habitatges soviètic de Karkov, o Peter Franck amb els coixins i cortines d'un anodí racó de roulotte. L'església d'Aachen de Rudolf Schwarz, en fi, és un bon exemple d'aquella arquitectura no fotogènica, tan estimada per Tzara, i tan lluny avui del que s'ensenya a les escoles. Trobo que l'església entre les altres fotografies no hi desentona gens. Tot el conjunt té un agradable aire de família.

Em sembla que els arquitectes som un dels pocs grups socials propens a tenir una relació de tipus psicòtic amb la realitat, amb tot el món que ens envolta. A l'home comú no li preocupa massa la degradació formal del paisatge contemporani. Som fonamentalment els arquitectes els rara avis que ens dediquem de forma obsessiva a criticar la banalitat de tot allò que ens rodeja. Els psicòlegs d'aquesta actitud en diuen *ezquizotipia*, una malaltia mental lleu, sovint provocada per una hiperexcitació formal, que malgrat tot, en alguns casos, pot arribar a ser positiva per l'individu que la pateix. Patim *ezquizotipia* formal. Però, quan una majoria de la resta de la població es troba bé amb el seu entorn, hi sobreviu sense pensar-hi massa, cal fer-se la pregunta de si no serem nosaltres, els experts en la forma i l'espai, els que estarem fora del temps; si, com deia Heràclit, la nostra dissort és que vivim en "el nostre" món enlloc de viure simplement en "el món". I aleshores és quan se'ns planteja un dilema delicat i difícil de resoldre: com compaginar l'estartranquil·lament en aquest "món" i, tanmateix, no renunciar a la necessària crítica per a transformar-lo. Després del cinema de Passolini, per exemple, els suburbis de Roma ja ens semblen més bonics que abans. Però això no impedeix

(1) RILKE, Rainer Maria: *Cartas a un joven poeta*. Barranquilla, Colombia 1990. - p.40-46 -

(2) BAUDELAIRE, Charles: *"Exposition Universelle de 1885", 1, Oeuvres complètes, II*, ed. de C. Pichois, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», París, 1985. -p. 576-

Com a un dels primers teòrics de l'anomenada modernitat Baudelaire assenyalava la convencionalitat de la cultura, la relativitat del judici estètic, la fina línia que separa barbarie i acadèmia:

Los más dotados al respecto son los viajeros solitarios (...). Ningún filtro escolar, ninguna paradoja universitaria, ninguna utopía pedagógica se ha interpuesto entre ellos y la compleja verdad. Conocen la admirable, la inmortal, la inevitable relación entre la forma y la función. No critican; contemplan, estudian. Si, en vez de un pedagogo, tomo a un hombre de mundo, a un ser inteligente, y lo traslado a una comarca lejana, estoy seguro de que, aunque no salga de su extrañeza y su asombro tras desembarcar, aunque tarde más o menos en acostumbrarse, y esta adaptación resulte más o menos laboriosa, la simpatía tarde o temprano acabará siendo tan fuerte, tan penetrante, que creará dentro de él un mundo nuevo de ideas, mundo que formará parte integrante de su propio ser y lo acompañará, en la forma de recuerdos, hasta la muerte. Esas formas arquitectónicas que al principio contrariaban su mirada académica (todo pueblo es académico cuando juzga a los demás, todo pueblo es bárbaro cuando es juzgado), (...) todo ese mundo de armonías nuevas entrará poco a poco dentro de su ser, lo impregnará pacientemente (...).

que continuïn sent l'espai d'una vella injustícia social. I la nostra acció ha necessàriament d'estar atenta a l'ensem, a aquestes dues condicions. Totes dues igual d'importants. I per tant, aquella beneïda i obsessiva afició dels arquitectes per projectar la terra, per canviar-ho tot, hauria d'esser compatible amb una sentida admiració per la realitat, per tot allò que existeix, per les coses. És el consell que donava Rilke, tot relativitzant la bondat de les bel·leses arquitectòniques d'Itàlia:

Y también por esa desmedida valoración, -que fomentan eruditos y filólogos y remedan los rutinarios visitantes de Italia- de tantas cosas desfiguradas y gastadas, que, en realidad, no son sino restos casuales de otra época y de una vida que ni es ni ha de ser la nuestra.

Por fin, tras varias semanas de brega diaria en actitud defensiva, vuelve uno, si bien algo aturdido aún, a encontrarse a sí mismo, y piensa: No, aquí no hay más belleza que en cualquier otro sitio. Y todas estas cosas que generaciones tras generaciones han seguido admirando, y que torpes manos de peones han ido rehaciendo y completando, nada significan, nada son, y no tienen alma ni valor alguno. Sin embargo, hay aquí mucha belleza, porque en todas partes la hay.

(...) Si no hay nada de común entre usted y los hombres, procure vivir cerca de las cosas. Ellas no le abandonarán. Aun hay noches y vientos que van por entre los árboles y por encima de muchas tierras. Aún, en cosas y animales, está todo lleno de acaeceres que usted puede compartir. (1)

I és que la mirada de l'arquitecte contemporani està massa envellida, massa de tornada de tot. Li sobre història, li sobra informació. I és per això que ens cal aprendre a tornar a mirar la realitat de manera directa, ingènua, sense filtres. La nostra cultura a vegades ens pesa massa. En el número 15 de l'Obra completa de Pilar Prim ens atrevíem a donar el següent consell al respecte: *Pilar prim recomienda a sus lectores que aprendan a ir por la vida ligeros de equipaje como la protagonista de la novela de Tom T. Chamales "desnuda por el mundo": notarán la diferencia.* Perquè finalment, no serveix per això l'art? Per ajudar-nos a alleugerir l'equipatge mental que hem heretat; per ensenyar-nos a actualitzar la nostra mirada cap allò que ens envolta; per ajudar-nos a comprendre allò que està davant nostre però que no sabem fer-ho per culpa de la cultura (2). Només ens caldria tornar a aprendre a mirar la realitat desinteressadament com ho fa Lucio, un dels protagonistes de la novel·la *El Jarama*, de Sanchez Ferlosio:

Siempre estaba sentado de la misma manera: su espalda contra lo oscuro de la pared del fondo; su cara contra la puerta, hacia la luz. El mostrador corría a su izquierda, paralelo a su mirada. Colocaba la silla de lado, de modo que el respaldo de ésta le sostrabase el brazo derecho, mientras ponía el izquierdo sobre el mostrador. Así que se encajaba como en una hornacina, parapetando su cuerpo por tres lados; y por el cuarto quería tener luz. Por el frente quería tener abierto el camino de la cara y no soportaba que la cortina le cortase la vista hacia afuera de la puerta.

- ¿Me dejas que descorra la cortina?

(3) SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael: *El Jarama*. Ediciones Destino, Barcelona 1956 (ed. 2003). - p.6-7 -

El ventero asentía con la cabeza. Era un lienzo pesado, de tela de costales.

Pronto le conocieron la manía y en cuanto se hubo sentado una mañana, como siempre, en su rincón, fue el mismo ventero quien apartó la cortina, sin que él se lo hubiese pedido. Lo hizo ceremonioso, con un gesto alusivo, y el otro se ofendió:

- Si te molesta que abra la cortina, podías haberlo dicho, y me largo a beber en otra parte. Pero ese retintín que te manejas, no es manera de decirme las cosas.

- Pero hombre, Lucio, ¿ni una broma tan chica se te puede gustar? No me molesta, hombre; no es más que por las moscas, ahora en el verano; pero me da lo mismo, si estás a gusto así. Sólo que me hace gracia el capricho que tienes con mirar para afuera. ¿No estás harto de verlo? Siempre ese mismo árbol y ese cacho camino y esa tapia.

- No es cuestión de lo que se vea o se deje de ver. Yo no sé ni siquiera si lo veo; pero me gusta que esté abierto, capricho o lo que sea. De la otra forma es un agobio, que no sabes qué hacer con los ojos, ni dónde colocarlos. Y además, me gusta ver quién pasa.

- Ver quién no pasa, me querrás decir. (...)

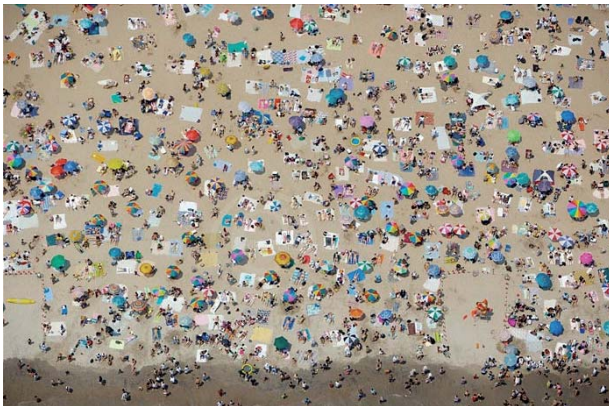
Los almanaques enseñaban sus estridentes colores. El reverbero que venía del suelo, de la mancha de sol, se difundía por la sombra y la volvía brillante e iluminada, como la claridad de las cantinas. Refulgó en los estantes el vidrio vanidoso de las blancas botellas de cazalla y de anís, que ponían en exhibición sus cuadraditos, como piedras preciosas, sus cuerpos de tortugas transparentes. Macas, muescas, nudos, asperezas, huellas de vasos, se dibujaban en el fregado y refregado mostrador de madera. Mauricio se entretenía en arrancar una amarilla hebra de estropajo, que había quedado prendida en uno de los clavos. En las rendijas entre tabla y tabla había jabón y mugre. Las vetas más resistentes al desgaste sobresalían de la madera, cuya superficie ondulada se quedaba grabada en los antebrazos de Mauricio. Luego él se divertía mirándose el dibujo y se rascaba con fruición sobre la piel enrojecida. Lucio se andaba en la nariz. Veía, en el cuadro de la puerta, tierra tostada y olivar, y las casas del pueblo a un kilómetro; la ruina sobresaliente de la fábrica vieja. Y al otro lado, las tierras onduladas hasta el mismo horizonte, velado de una franja sucia y baja, como de bruma, o polvo y tamo de las eras. De ahí para arriba, el cielo liso, impávido, como un acero de coraza, sin una sola perturbación. (3)

La simpatía inexplicable de Lucio per tot allò que l'envolta és la que també ens cal a nosaltres.

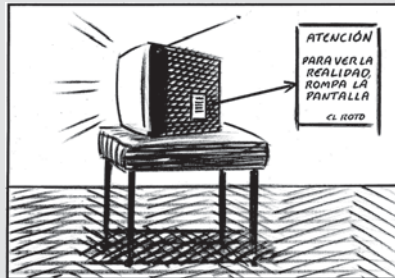




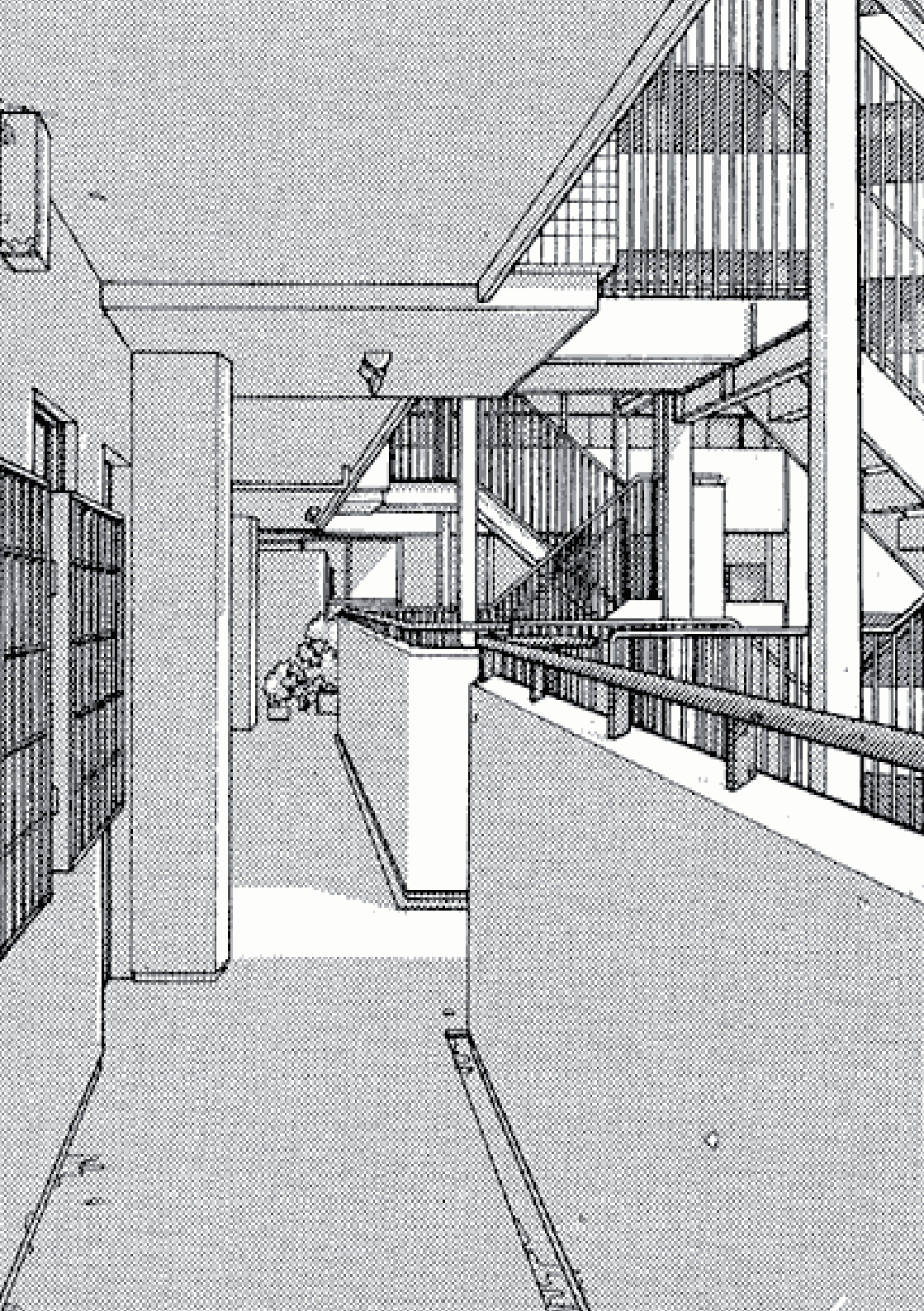
Lane Coder
Església de St.Fronleichnam, Aachen (Alemanya)
Manolo Laguillo, Barcelona



Fotos Vincent Laforet



Pintada Maig 68 i acudit de El Roto





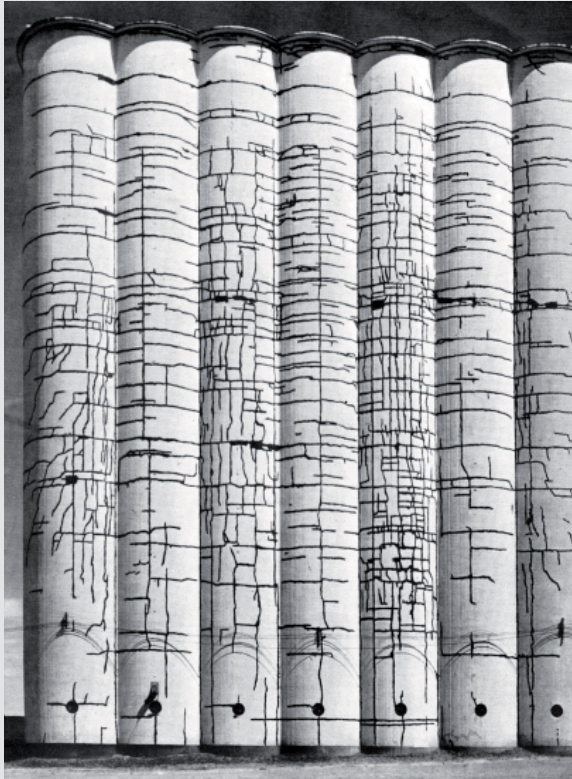
Boris Mikailov "Sèrie de quatre", Kharkov 1982 (Rússia)





Enric Granell "Compra un artista"

Enric Granell "Padró"



Andreas Feininger "Nebraska, sitja trencada"



Gabriele Basilico, Bari 0607

Peter Franck

Annex: VIDA Y COLOR

El maravilloso mundo de los cromos



(1) BAUDRILLARD, Jean: *The system of collecting. Inlòs a The cultures of collecting*. Reaktion books, Londres, 1994.

(2) BUCK-MORSS, Susan: *Dialéctica de la mirada*. La balsa de la Medusa, Madrid 1995. - p. 82-

En la época en que, de niños, nos daban esas grandes colecciones, El cosmos y la humanidad, Nuevo Universo o La Tierra, ¿no se posaba nuestra mirada acaso, antes que nada, en las (coloreadas) ilustraciones de los paisajes petrificados o de los "lagos glaciares de la primera era glacial"? Un panorama así idealizado de una ur-época apenas pasada se abre ante nosotros cuando miramos dentro de los Pasajes que aparecieron en casi todas las ciudades. Aquí se aloja el último dinosaurio de Europa.

La tercera part d'aquest segon volum es presenta com un Àlbum de cromos. És un format prou conegut, malgrat que la seva popularitat entre el públic juvenil hagi minvat fins a la seva pràctica desaparició d'ara mateix, substituït per altres formats. Però, malgrat tot, què són els *Thumbnails* de Google sinó una barreja ad infinitum de col·leccions temàtiques d'imatges, la versió postmoderna d'aquells vells àlbums?

L'àlbum de cromos havia estat una manera prou útil per presentar la vida. I això ho feia mitjançant un recull ordenat de petites imatges que es limitaven a insinuar aquesta realitat, encara que fos de manera parcial. La imaginació de l'observador havia d'afegir-hi la resta, acabar de donar forma a allò que el cromo no arribava a ser capaç de mostrar. No puc estarme de recordar, per exemple, el que jo coneixia quan era petit de les profunditats submarines. Era un saber elaborat *només* a partir de set o buit cromos d'un àlbum Nestlé dedicat al tema. Probablement era un coneixement incomplet, i per suposat gens científic. Però tampoc ho és, malgrat la seva major aparença de realitat, el que aconseguim ara mirant qualsevol dels esplèndids reportatges televisius del National Geographic. Aquells quatre cromos tronats m'oferien precisament, gràcies a la seva modesta informació, la possibilitat d'imaginar allò que no es mostrava, en aquest cas concret, els misteris que rauen en les profunditats del mar, misteris que la meua imaginació continuava construint indefinidament, fins arribar a trobar-me jo mateix perdut en la foscor d'aquelles fosses abissals. El reportatge televisiu en canvi trenca aquesta possibilitat, a l'ensenyar la realitat amb una claredat absoluta i nítida, la que veiem reflexada a la pantalla de plasma. Les imatges no deixen ja espai per a la interpretació, ens són mostrades amb tota la seva rotunditat. I així el petit cromo podia ser, paradoxalment, més útil que la pantalla de televisió alhora d'informar-nos sobre la realitat que ens envolta.

No és casualitat que la seva aparició coincidís amb la de la ciutat industrial, en aquell moment històric on els objectes començaren a perdre el seu sentit més immediat, per acabar esdevenint, com ho són ara, purs fetitxes descontextualitzats de la realitat. Quan la realitat s'anava tornant complexa i ja no es podia abastar d'una sola mirada el modest àlbum de cromos va aparèixer per a oferir la possibilitat de posseir una realitat en miniatura, a trossos (1). Com ho feia també, en aquell moment, l'interior burgés. Era allí, en aquell espai domèstic on mobles, quadres i bibelots ajudaven a construir un paisatge privat, un museu íntim, on les peces de la col·lecció recreaven una realitat que començava a esfumar-se i esser suplantada per un seguit de simulacres. També els cromos es podrien incloure en la sèrie del que Benjamin anomena *ur-fenòmens*, realitats concretes, fragments de la història que ens poden ajudar a identificar les arrels de la nostra cultura capitalista. Ell mateix al·ludeix al món dels cromos en l'obra inacabada sobre els passatges de París (2). Els objectes de la cultura industrial, els retalls de diaris o els fulletons publicitaris ajudarien a il·lustrar la

- (3) VALVERDE, José María: *Introducció a BENJAMIN, Walter: Personajes alemanes*. Ediciones Paidós, Barcelona 1995. - p.12 -

La Passagenwerk, o, si se prefiere, París, capital del siglo XIX. Ésta, quizá, fue la más característica de sus producciones, también por lo que tenía de collage, de mosaico, a mi juicio lo más típico de Benjamín, quien tuvo verdadera vocación de trapero baudeleriano, recogedor de materias dispersas y usadas para formar algunas obras suyas –o no del todo suyas-. Él exaltó la alegoría frente al símbolo, con lo que tiene aquélla de pegadizo jeroglífico frente a la unidad integral de éste; él prefirió el torso a la estatua entera, la yuxtaposición a la redondez, lo interrumpido a lo acabado –de ahí el extraño estilo de sus ensayos, que no se desarrollan con una lógica lineal, sino que en ellos, como señaló Susan Sontag, “cada frase está escrita como si fuese la primera o la última”.

- (4) MARÍ, Antoni: *Formes de l'individualisme*. Edicions 3 i 4, Valencia 1994. - p.201-202 -

El Tractatus és, des d'aquest punt de vista, l'expressió d'una concepció del llenguatge que assigna a la manifestació artística (que no fa servir el llenguatge descriptiu convencional) una fonamental importància per la vida humana, ja que només l'art pot expressar el significat de la vida. Només l'art pot expressar la veritat moral, i només l'artista pot mostrar les coses que més importen, compten i concerneixen a la vida. L'art és, doncs, una missió: la de preservar la fantasia i la imaginació transcendental de les incursions de la raó i impedir que els sentiments espontanis siguin sufocats per la racionalització.

(...) L'obra de Wittgenstein expressa la creença que hi ha realitats que poden ser mostrades, però no anomenades.

- (5) BORGES, Jorge Luis: *El idioma analítico de John Wilkins*. Colección Otras inquisiciones. Emecé editores, Buenos Aires 1960. - p.142-143 -

(...) El instituto Bibliográfico de Bruselas también ejerce el caos: ha parcelado el universo en 1000 subdivisiones, de las cuales la 262 corresponde al Papa; la 282, a la Iglesia Católica Romana; la 263, al Día del Señor; la 268, a las escuelas dominicales; la 298, al mormonismo, y la 294, al brahmanismo, budismo, shintoísmo y taoísmo. No rehusa las subdivisiones heterogéneas, verbigracia, la 179: “Crueldad con los animales. Protección de los animales. El duelo y el suicidio desde el punto de vista de la moral. Vicios y defectos varios. Virtudes y cualidades varias. He registrado las arbitradiedades de Wilkins, del desconocido (o apócrifo) enciclopedista chino y del Instituto Bibliográfico de Bruselas; notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo. “El mundo - escribe David Hume - es tal vez el bosquejo rudimentario de algún dios infantil, que lo abandonó a medio hacer, avergonzado de su ejecución deficiente; es obra de un dios subalterno, de quien los dioses superiores se burlan; es la confusa producción de una divinidad decrepita y jubilada, que ya se ha muerto” (Dialogues Concerning Natural Religion, V. 1779). Cabe ir más lejos; cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra. Si lo hay, falta conjeturar su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, del secreto diccionario de Dios.

nostra cultura millor que la majoria d'anàlisis fredes i distants fetes des del món acadèmic. I perquè aquesta aproximació sigui rellevant cal fer-la sense un mètode massa estricte, tal com assenyala José M Valverde al referir-se a l'obra de Benjamin (3), sinó mitjançant el passeig casual i la contemplació arbitrària dels fragments trobats, intentant llegir-los com veritables al·legories del món que ens rodeja.

En aquest sentit, malgrat reconèixer l'aparent *desordre* d'aquest particular àlbum que acompanya aquest escrit, hi ha també la confiança que pugui ser precisament aquest desordre el mètode per mostrar una realitat de la qual tenim el dubte raonable de poder-ne parlar en termes més precisos. Els arquitectes sovint oblidem aquesta obvietat, potser obligats com estem, per deformació professional, a emprar un discurs instrumental, lògic. Però els límits de la raó ja han estat prou qüestionats durant el segle XX com per no tenir-los ara en compte. Wittgenstein establí que hi ha realitats que poden ser *mostrades* però no *anomenades* (4). Borges es preguntava, en un text magnífic, quin ordre hi havia al darrera del que ell anomenava *el secreto diccionario de Dios*, per contestar tot seguit que ens és impossible de saber-ho més enllà de voluntarioses suposicions. I per il·lustrar-ho posava alguns exemples (5), com aquell tan conegut, referit a l'ordenació d'una enciclopèdia xinesa:

Esas ambigüedades, redundancias y deficiencias recuerdan las que el doctor Franz Kuhn atribuye a cierta enciclopedia china que se titula Emporio celestial de conocimientos benévolo. En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en

- a. pertenecientes al Emperador*
- b. embalsamados*
- c. amaestrados*
- d. lechones*
- e. sirenas*
- f. fabulosos*
- g. perros sueltos*
- h. incluidos en esta clasificación*
- i. que se agitan como locos*
- j. innumerables*
- k. dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello*
- l. etcétera*
- m. que acaban de romper el jarrón*
- n. que de lejos parecen moscas*

L'anàlisi parcial, el col·leccionisme sense voluntat de mètode, serien, per tant, bones maneres d'aproximar-se a la realitat. Alguns títols d'àlbums de cromos populars anaven en aquesta direcció. Els més antics tenien títols merament descriptius, per exemple, *Àlbum*, *Images et Chromo* o *Album de Collections*. En canvi les col·leccions posteriors, la majoria editades per cases comercials, especialment de xocolates (Nestlé, Zahor, María, Suchard, Lloveras, El Aguila o Soler) o directament per cases editorials com Bruguera, Toray, Aguilar o Fher, tenien títols més poètics i sorprenents: *El Más y el Menos*; *El mundo que no se ve*; *Un enigma sin resolver*; *El porqué de las cosas*; *La aventura de lo moderno*; *El Album de las*

preguntas; El libro de las adivinanzas. Fins i tot un àlbum dedicat a ensenyar les normes de tràfic als infants tenia el poètic títol de *La Ruta viviente*.

Però l'àlbum de cromos, la col·lecció d'imatges en miniatura, a més de ser aquests collage de fragments al·legòrics, també participa d'una qualitat que l'arquitectura podria compartir i que podria definir-se amb el terme de *sèrie*. El diccionari de l'IEC defineix *sèrie* com: *un seguit de coses que se succeeixen les unes a les altres relacionades d'alguna manera entre elles*. El mot clau de la definició és el de *relació*, que necessàriament sempre té lloc dins d'un ordre concret. L'ordre dels llapissos de colors dins d'una capsula Caran d'Ache; el d'aquestes capsules amuntegades ordenadament al costat de paquets de folis, capsules de gomes o bolígrafs, a les lleixes del llibreter de sota casa; les piles de pots de conserves de la xarcuteria; les ampolles de xampany que esperen en el silenci d'un celler; les fileres arrencades de plançons de pollancre en un viver. Tots ells tenen quelcom en comú que els hi permet ser vistos des de fora com un col·lectiu. La natura també s'organitza així, mitjançant sèries d'espècies en que cada exemplar és únic però fàcilment identificable com a pertanyent a un grup. Són diferents entre ells però la seva individualitat s'expressa amb una música comuna, la que els hi atorga la seva unitat. I la relació entre sèries es fa sense barreja, simplement en continuïtat entre una i altra per juxtaposició.

L'àlbum que acompanya aquest escrit il·lustra diverses col·leccions de persones o coses agrupades formant aquestes sèries homogènies: flors, futbolistes, cases franceses tradicionals, personatges importants, catàlegs industrials, etc. La sèrie queda establerta pel subtítol, que és el que dona sentit a la selecció.

Abans de comentar alguna d'aquestes sèries val la pena deturar-se una mica més en el seu significat. La paraula que més s'aproxima a *sèrie* és *tipus*, definit pel mateix diccionari com: *Forma general, pla d'estructura, conjunt de propietats principals, comuns a un cert nombre d'individus. En una classificació, grup dels que tenen una mateixa mena d'estructura*. El *tipus* però fa relació a l'estructura de la cosa, és a dir, apareix recolzat en arguments profunds, de caire funcional o històric. A partir d'aquest concepte s'intentà, com és sabut, bastir tota una teoria del projecte arquitectònic durant als anys setanta, que malgrat la seva bondat metodològica va tenir uns resultats efímers. En canvi el concepte de *sèrie* permet no prendre's la realitat tan seriosament, simplement estableix que entre les coses hi ha afinitats que no sempre es poden deduir de la seva estructura interna, sinó d'una simple presència compartida en el món. Però aquestes afinitats són, malgrat tot, observables, evidents. Les podem trobar en molts dels objectes seleccionats en aquest àlbum de cromos, que no són més que un pur reflex de realitats seriades que podem trobar quotidianament. També en el camp de l'arquitectura. Per exemple, relacions entre les cases i els carrers d'una ciutat antiga, entre els bungalows d'un suburbi americà i els jardins kitsch que els envolten; entre els cartells publicitaris i els fils de telèfon o elèctrics que si superposen; entre els interiors de mansana i les galeries de les façanes que hi afronten. Tots ells responen a unes relacions de continuïtat a les que no sempre, per no dir quasi mai, els arquitectes hi paren atenció. Ben al contrari, sovint l'objecte arquitectònic actua com un intrús quan es superposa a alguna d'aquestes realitats. I això succeeix precisament perquè els instruments d'anàlisi i de projecte que fem

(6) BUKOWSKI, Charles: *Notes d'un vell brut*. Editorial Pòrtic, Barcelona 1989.

servir per aproximar-nos-hi potser no són els més adequats.

Les pàgines que segueixen presenten algunes d'aquestes sèries, escollides, com he dit de forma completament subjectiva i arbitrària (com fer-ho sinó?). La procedència és diversa. Des de material personal o familiar, a imatges extretes de llibres o d'Internet. Crec que això aquí no és rellevant.

Els podríem agrupar en tres categories. Un grup de pàgines recull exemples que aparentment no tenen cap relació amb el tema que ens ocupa (o potser sí?) i pertanyen al camp de la vida en general, a la nostàlgia, a la curiositat o al misteri: futbolistes, arquitectes i promotors famosos, belles i bèsties, focs i destruccions, alcaldes, cotxes clàssics. Un segon grup correspon al que podríem anomenar diaris íntims, és a dir, reculls personals d'artistes o persones anònimes que mitjançant dibuixos o objectes recreen la seva pròpia memòria, la seva particular arqueologia sentimental. No és això el que també hauria de fer, entre d'altres coses, finalment l'arquitectura? Per últim, un tercer grup pertany a visions d'arquitectures i paisatges fetes des de fora del camp estrictament professional, per fotògrafs, dibuixants o il·lustradors. Aquí seria d'aplicació la rotunda sentència de Bukowski:

L'intel.lectual és un que diu una cosa senzilla de manera complicada; un artista en diu una de difícil de manera simple. (6)

L'àlbum recull, entre d'altres, una sèrie de paisatges urbans dibuixats per autors com Loustal, que interpreta les mitgeres suburbanes de París, Joelle Jolivet que fa el mateix amb el barri de Ivry d'aquesta capital, o Robert Crumb amb una sèrie crítica sobre la ciutat americana. Tots ells efectuen una operació semblant a la del fotògraf txec Miroslav Tichý, que amb rudimentàries càmeres de fotos, fetes per ell mateix amb cartrons i trossos de vidre trencat, es dedicà durant 30 anys, de manera anònima, a fotografiar escenes quotidianes de la ciutat de Kyjov, amb una atenció especial cap a les seves senyoretes. Aquest material, descobert recentment quan l'autor ha arribat a la vuitantena, es converteix per ell mateix en un retrat objectiu i precís del moment històric que li va tocar viure. Però més enllà d'això, el que interessa aquí és veure la capacitat que tan Tichy com els altres autors citats mostren per flairar la realitat i representar-la sense que aquesta perdi res de la seva essència. Fan allò que l'art bo sempre fa: reescriure el món, fer-lo veure amb uns altres ulls, reconstruir-lo en definitiva. Tasca per la qual els arquitectes no solem mostrar-nos massa dotats, encara que, paradoxalment, siguem un dels agents socials als que s'atribueix aquesta responsabilitat. Les fotos ratllades, brutes, desenfocades de Tichý van directament a la medul·la de la seva societat. L'arquitectura *blanca* de Ferrater, en canvi, hi sol passar de llarg, sense ni tan sols assabentar-se'n.

Calia incloure necessàriament en un recull com aquest alguna de les conegudes sèries de construccions industrials de Bernd and Hilla Becher. Aquests fotògrafs fan el que les avantguardes solien fer i que encara avui manté la seva validesa: pujar a l'escenari la realitat quotidiana. Operació que ara pot semblar anacrònica, quan el que s'intenta és precisament el contrari: convertir la realitat en escenografia, en teatre. Per això no cal ser massa espavilat

per adonar-se que entre aquestes fotografies hi ha arquitectura de la bona, molta més de la que podem trobar a la majoria de revistes d'arquitectura d'avui. Com també ho trobem en l'arquitectura en majúscules de les fàbriques i mines abandonades de Valònia retratades per Henk van Rensbergen.

Hi ha també algunes pàgines que inclouen el que algun dels seus autors n'anomena dietaris, és a dir, una col·lecció de dibuixos, apunts o objectes personals, enganxats en quaderns o caixes que més enllà del seu interès formal són una part de la memòria del seu protagonista. Els de Chiaki Mori o Franz V tenen relació directa amb records dels escenaris de la seva vida quotidiana. La de Jeffrey Decoster és una memòria explicada en formes abstractes recollides en un únic quadern. N'hi ha tres que em semblen especialment interessants. El primer és un Dietari de la dibuixant belga Dominique Goblet, en el que, amb una concisió i claredat envejables, mitjançant la combinació de dibuix i text, descriu la realitat dels llocs de la seva joventut.

Coses que hi diu:

Ce que dit mon pere d'un ingénieur qui continue a jouer au football dans l'équipe du village: Il est resté comme nous, il est resté très simple.

Une femme pleure a côté d'une lampe démodée.

Mes racines? Une banlieue industrielle ou il n'y a plus d'industrie.

Insistent amb l'idea de Bukowski, crec que el dietari de Goblet és un bon exemple de com, sense gaire instrumental tecnològic (una coincidència amb les fotos de Tichý) la realitat pot arribar a envoltar l'obra d'art i, a la inversa, l'obra pot ajudar a recrear-la en un interessant camí d'anada i tornada. Sorpren com un mitjà, el còmic, fins ara considerat cosa de criatures o de gent suspecta, ha sabut evolucionar fins arribar a aconseguir construir un discurs sobre la realitat d'avui extremadament afinat. A França, Emmanuelle Guibert per exemple, ha publicat un dietari semblant, *La campagne à la mer*, que retrata amb cura la seva generació. I en el món anglosaxó, personatges com Daniel Clowes, Chris Ware o Seth continuen dissecionant la societat americana del benestar des de dins, amb una creativitat absoluta, construïda només amb la precaució d'estar atents al món que els envolta. I és això precisament el que trobo a faltar a l'arquitectura contemporània. Sortir del seu discurs autista, enssimismat en ell mateix, per trobar-se amb el que passa al carrer, que està molt animat darrerament. Caldria no oblidar-se de l'eslògan del 68:

Cours vite camarade, le vieux monde est derrière toi.

Dos dietaris pertanyents a familiars propers també formen part de l'àlbum. Ambdós entrarien en la mateixa categoria dels anteriors, però caldria afegir-hi el seu caràcter d'exemplars únics i originals. Un és una nombrosa col·lecció de bitllets d'autobús de Barcelona, entre els anys 1945 i 1954 (una col·lecció bastant habitual en aquella època), de Josep M Mur, un enginyer de la Maquinista Terrestre y Marítima, i per altra banda, un veí recordat i estimat de la meua infància, que durant els seus desplaçaments per la ciutat col·leccionava tots els bitllets que

posseïen una particularitat numèrica interessant (cap i cua, nombres parells o senars, etc). La seva mort tràgica l'any 1959, en un tristament famós accident aeri en que també morí el conegut gimnasta Joaquim Blume, va interrompre bruscament aquella col·lecció. L'altra són un conjunt de llibres de Mariano Faro, familiar polifacètic, amateur de varies disciplines, del que vaig heretar a la seva mort una col·lecció de diaris personals: uns pertanyen a l'època de la República i els altres als anys seixanta. Els primers tenen un caràcter estrictament privat, on anotava gràficament records dels seus viatges pel Nord de Espanya i de les seves amistats, especialment femenines, composant pàgina a pàgina les fotos que anava retallant de manera metòdica, a la manera dels àlbums de Höch o Grosz citats anteriorment. Els altres són llibres d'anotacions de comandes que portava en la seva condició de camiser, en els que hi queden recollides les mostres dels teixits escollits pels clients, els seus noms i les dates dels encàrrecs. Aquells retalls formen per ells mateixos una mena de *patchwork*, que, a diferència dels d'alguns autors contemporanis, com Sean Scully per exemple, sorgeixen de la necessitat, i no com a fruit d'una especulació estètica. Són *de veritat*. També com les pintures de Scully, són formes *obertes*, però que en el seu cas apareixen espontàniament sense una voluntat de forma explícita, i que potser precisament per això la forma final té aquella bellesa de les coses no pensades, de les coses immediates, lleugeres, sense afectació. Per altre banda, aquestes pàgines són, també, la memòria condensada del seu autor. Són objectes que prenen valor a partir de la seva autenticitat. Cada bitllet d'autobús al·ludeix a un dia concret de la vida del seu protagonista. De cada retall de camisa sabem el nom del seu propietari i la data en que probablement la va estrenar. No es tracta de simulacres ni de parodies. Són trossos de la història real dels seus autors.

Faire semblant c'est mentir, titula Goblet el seu darrer llibre: aparentar és mentir. És obvi, no? Doncs això tan senzill encara hi ha molts col·legues que semblen no entendre-ho.

L'àlbum recull també dues pàgines dedicades a l'imaginari de la Barcelona postmoderna. Una amb un àlbum de família dels seus principals protagonistes polítics i l'altra amb una tria dels emblemes de les successives campanyes *Barcelona posa't guapa!* que feia l'ajuntament barceloní per promoure la rehabilitació de les façanes de la ciutat. La campanya presentava una noia anomenada *Nina* que anava canviant la seva manera de vestir en funció de la actualitat de l'any en curs. Em sembla que aquesta pàgina resumeix bastant bé com s'ha entès la ciutat en aquest tombant de segle. Amb aquella actitud *cool* tan estimada per la classe dirigint de la ciutat, i que en el fons i la forma es troba a l'origen de totes les contradiccions que Barcelona encara avui té plantejades. El to d'aquesta època queda perfectament il·lustrat en les paraules d'Enric Satué quan justificava i explicava el disseny de la *Nina*:

La "nina" del 1996 és, potser, la més jove de totes. I la més estranya i barrejada. Postolímpica i premil·lenni, celebra els 10 anys de la Campanya guarnint-se amb una peça que no es desdiu gens ni mica de les que solen portar les participants en la rèplica de la Feria de Abril sevillana que es fa a la Barcelona metropolitana. No és forastera perquè és bilingüe; no és morena perquè és rossa; no és cosmopolita perquè és perifèrica; no és estrangera perquè és Supertipo Veloz; no és Lolita perquè és Mercè.

La "nina" del 1998 és guapa i segura. No és supersticiosa perquè celebra els 13

(7) SETH: *Wimbledon Green*. Editions du Seuil, Paris 2006.

anys com si res. Va maquillada amb els productes més sofisticats i genuïns de la Ruta del Modernisme. Ni jove ni gran, és potser la més semblant, paradoxalment, a l'arquetip d'orsità de La ben plantada. Han passat gairebé cent anys, d'acord, però l'empremta gaudiniana que porta a la cara contrasta amb uns cabells feréstecs i indomables -del més pur estil grunge- que fan de tot plegat el retrat d'una dona característica de la Barcelona activa i emprenedora.

Sense comentari. He afegit una pàgina dedicada als Okupes de la mateixa ciutat, concretament al que s'instal·laren a l'antiga fàbrica Hamsa de Sants, per donar fe que malgrat tot encara queda vida a la ciutat, més enllà de la propaganda municipal.

Els okupes de Sants comparteixen lloc amb una pàgina estreta d'una novel·la gràfica del dibuixant canadenc Seth, titulada *Wimbledon Green*. Es tracta de la història d'un col·leccionista explicada per terceres persones. Seth explica en aquesta novel·la gràfica, d'una manera brillant, el que he intentat resumir en aquesta introducció. Acabo, per tant, manllevant-li les seves paraules:

Ne prenez pas ce livre au sérieux. Sachez d'ailleurs que je n'ai jamais eu l'intention d'en faire un livre, ça n'était guère qu'un exercice dans l'un de mes carnets de croquis. À l'époque où je me suis mis à griffonner cette histoire, je m'intéressais beaucoup à une forme de narration dont j'avais remarqué l'usage chez de nombreux autres dessinateurs tels que Dan Clowes, Chris Ware et David Heatley. Une approche qui consiste à raconter, par le biais de plusieurs histoires courtes et sans rapport entre elles, une histoire plus longue. La somme des parties est alors supérieure au tout.....

Pourtant, curieusement, je crois que cet album est plus proche de ma propre vie que je ne l'ai compris en le dessinant. (7)

EL PORQUE DE LAS COSAS

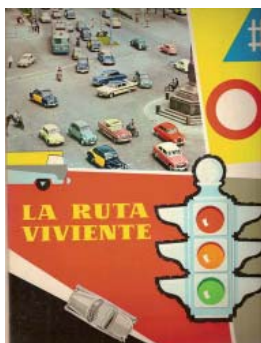
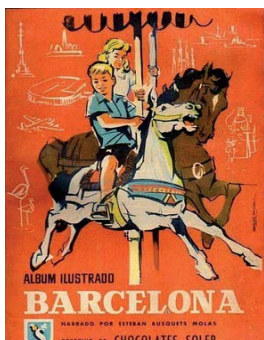
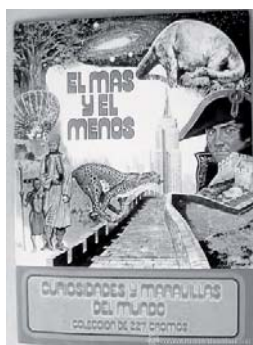


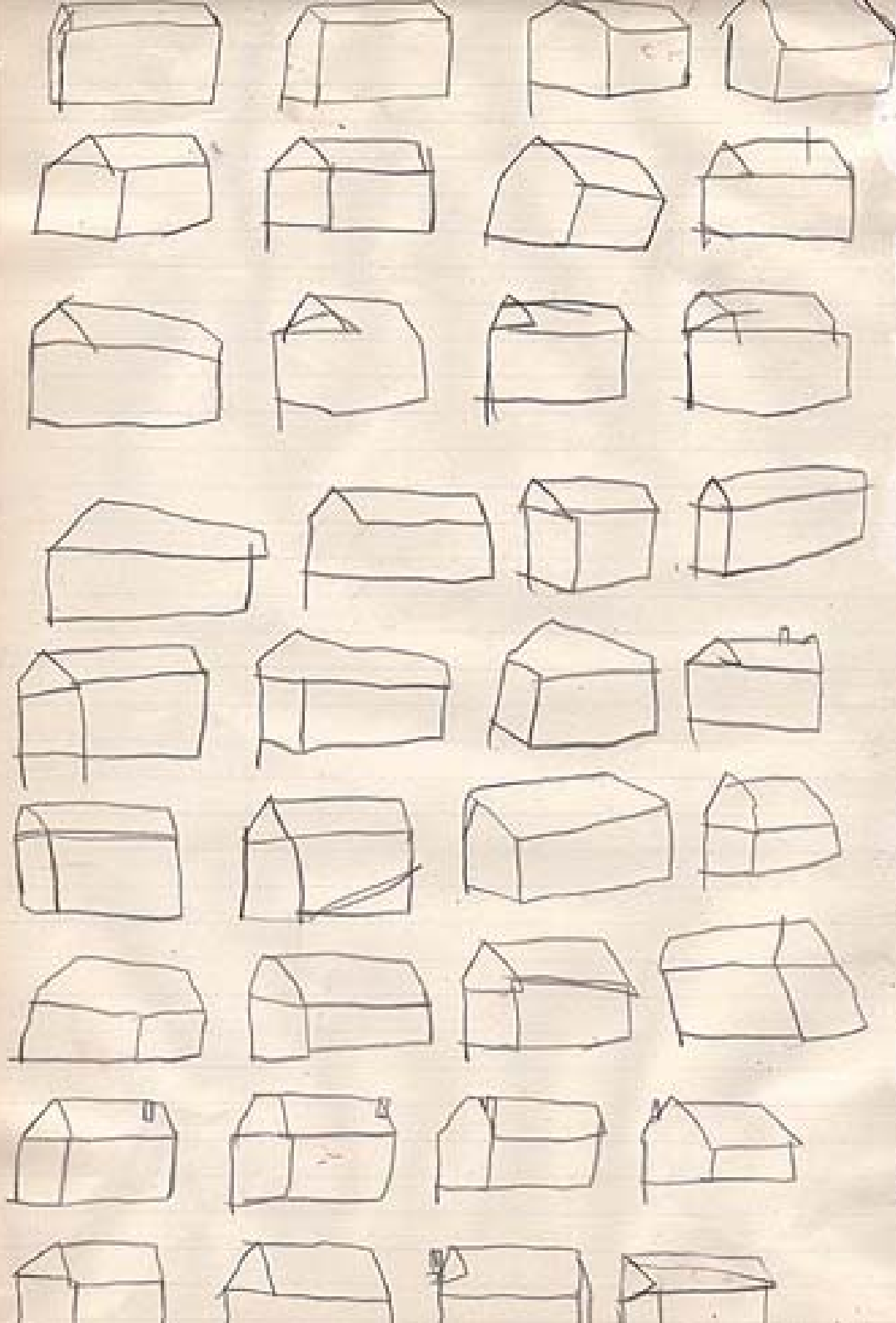
impreso por

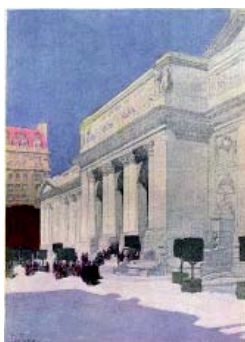
**MOSCA
HNOS. S.A.**

**NUESTRO
MUNDO**

distribuye Nuestro Mundo s.r.l.
Andes 1130 - Tel. 911105



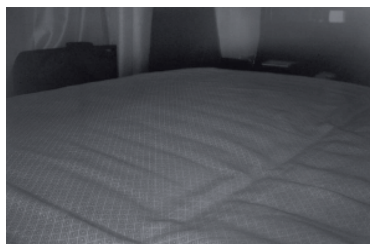




La mirada amable de Jules Guerin



La vie moderne por Blutch



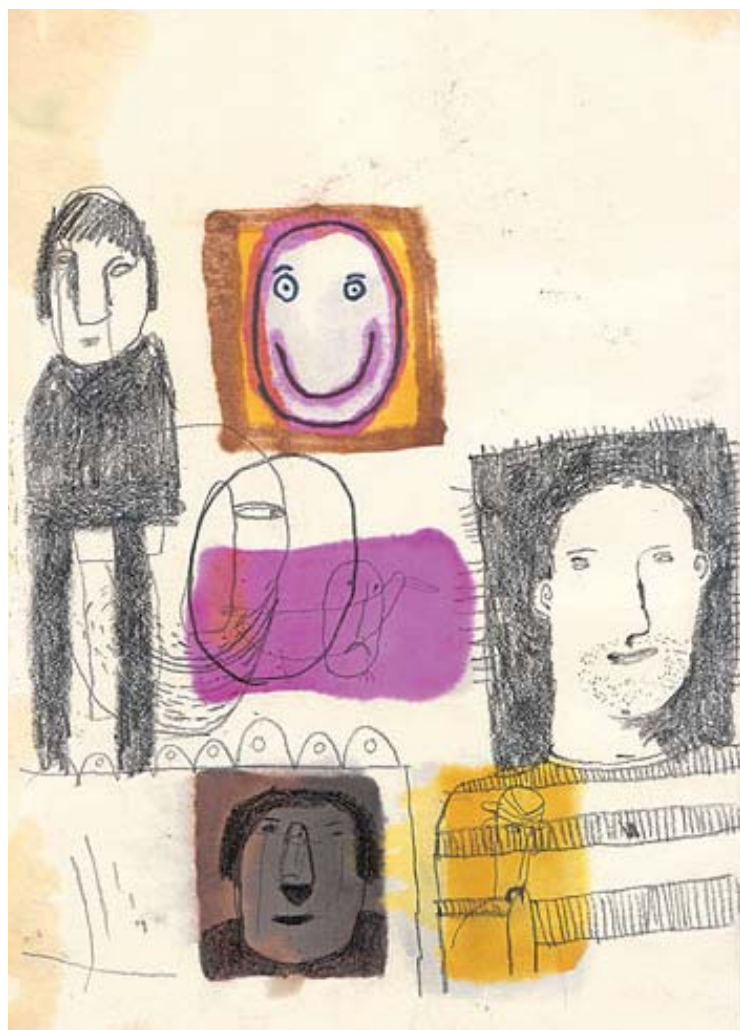
La belleza de lo nimio por Dirk Braeckman



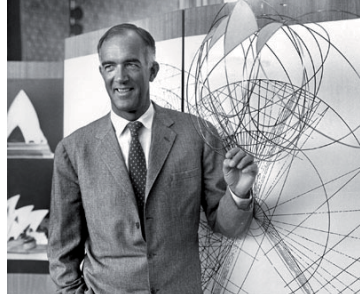
Las formas incondicionadas de Jeffrey Decoster



100 vistas de la Speicherstadt por Tom Dieck



Vues sur carnets de Dominique Goblet



Grandes Arquitectos



Cromos de picar



Hiperarquitectos



Futbolistas



Aby Rosen, posee el Seagram y el Lever House

Sheikh Khalifa Bin Zayed, posee el Chrysler building

Grandes propietarios



Prosigamos



La memoria se esfuma



Ya no se construyen cúpulas



Bestias



Bellas de Miroslav Tichy



El espacio es un lujo



1 - Rue Rollin



17 - Usine C.E.F. et le pont des Charbonniers



3 - Rue Ernest Renan



19 - Rue Galois



11 - Rue Louis Berthelot



16 - Jardins nombreux autour de l'Église

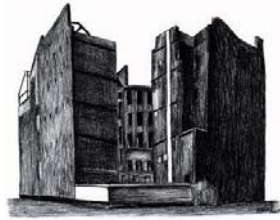


15 - Rue André Thérèse

*“La midinette fait sa dînette au bistro”
Dibujos de Joelle Jolivet*



Paisajes lejos del reino de la luz

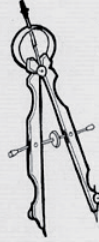


Las casas de Loustal

Things I got as a child, but never wanted:



a red fish



sets of compasses*

*Dad's favorite present

glasses



my elder sister's old clothes



lice



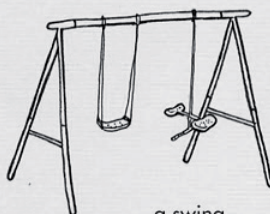
family collapsing

Things I wanted as a child, but never got:

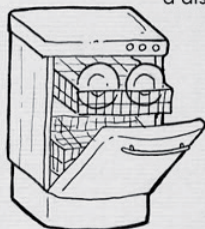
a dog



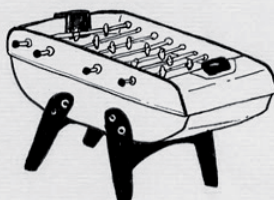
a swing



a dishwasher



a baby-foot

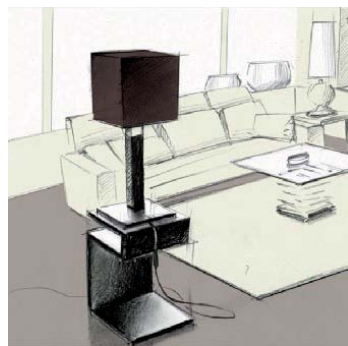
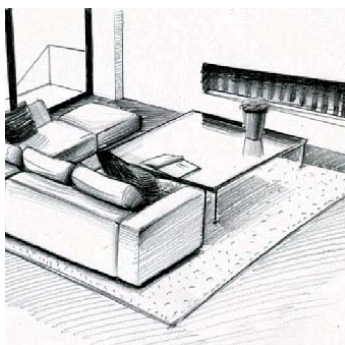
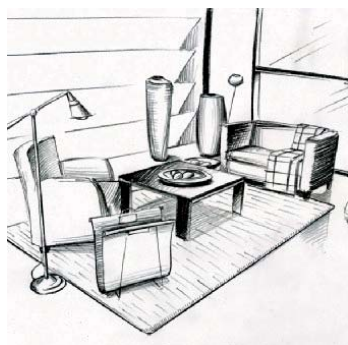


an exercice bicycle

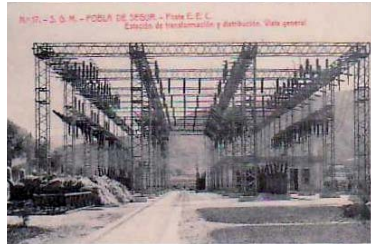


a hamster

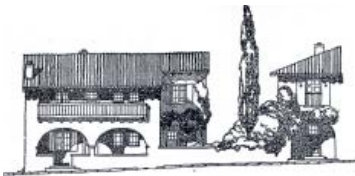
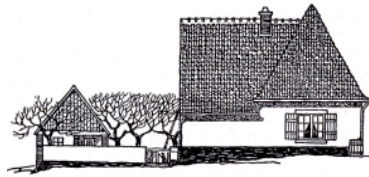




Confort por Cristoph Mett



Theatrum Cataloniae



Murs et toits pour les pays de chez-nous de Charles Letrosne



Misterios arcanos





Viaje sentimental de Dominique Goblet

GREAT
AMERICAN
CITIES



CHICAGO



LOS ANGELES



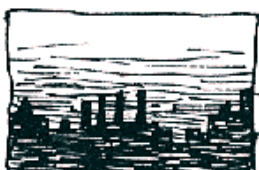
CLEVELAND



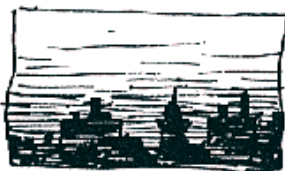
MILWAUKEE



NEW YORK



PITTSBURGH



PHILADELPHIA



HOUSTON



DETROIT



GARY



BOSTON

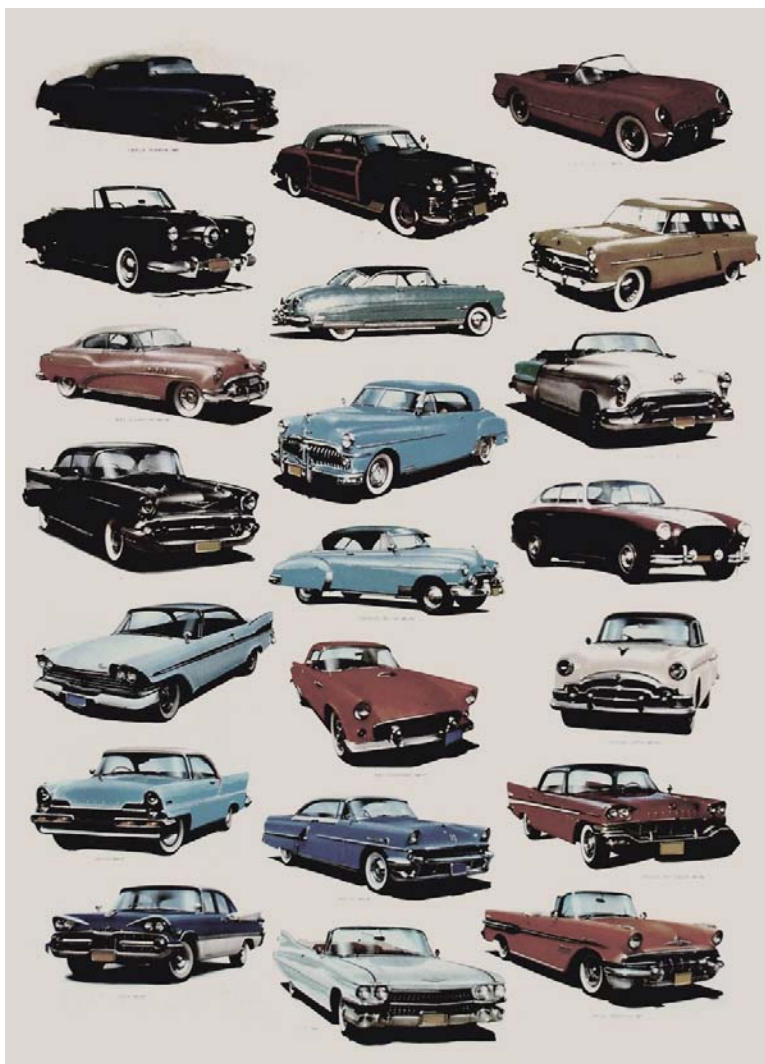


OAKLAND

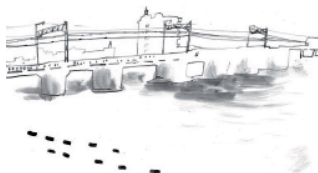
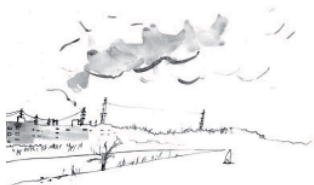
Teoría urbana de Robert Crumb



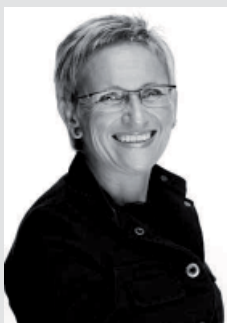
Gravelplants, Bern & Hilla Becher



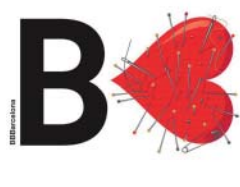
American Cars



La ciudad contemporanea de Chiaki Mori



Ediles postmodernos

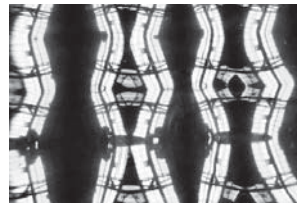


Guapa Barcelona

«WIMBLEDON GREEN AVAIT EXCELLENT GOÛT»



Admiradores de Wimbledon Green



Postales populares



Las casas de Franz V.



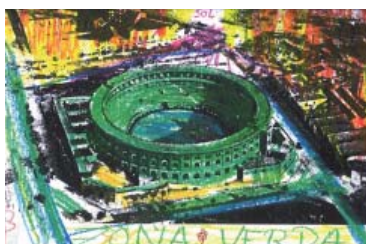
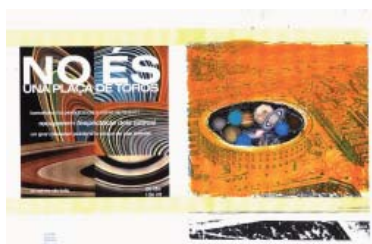
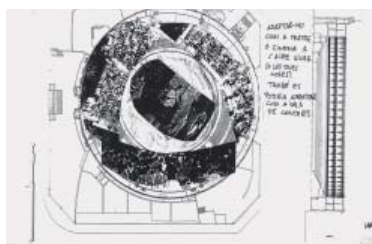
Dietario personal de Mariano Faro

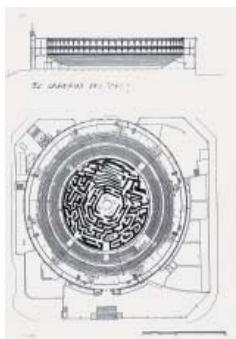
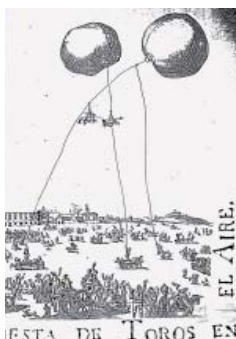
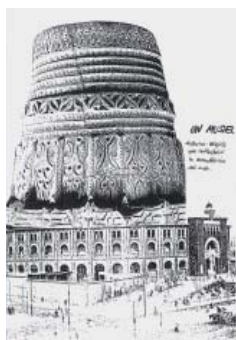


Cajas nº1 a 6 de la colección de 7840 billetes de tranvia de Barcelona entre los años 1945 y 1954. Propiedad de Josep M^o Mur

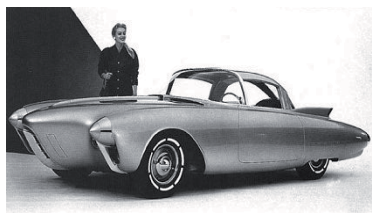


Billetes capicua de la colección de Josep M^a Mur





Ideas para Las Arenas (CCCB 2001)

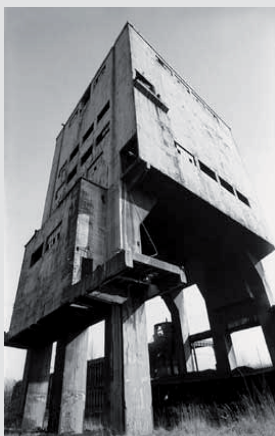


"Golden Rocket"

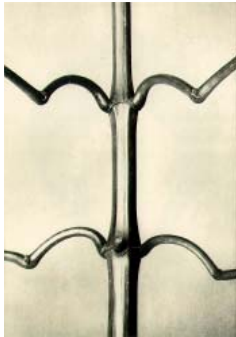
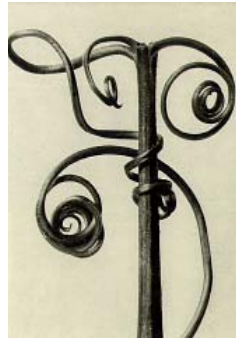
A GLITTERING NEW EXPERIMENTAL CAR BY OLDSMOBILE!

Projecting the Rocket concept far into the future... Oldsmobile's experimental "Golden Rocket"! Ultra-low, dramatically powerful - with breath-taking new ideas throughout! Here's supreme distinction in every the most spirited imagination! "Golden Rocket" - the experimental car that brings designers' dreams thrillingly true today!

Oldsmobile J-2 Golden Rocket 1956



Arquitectura con mayuscula, según Henk van Rensbergen



La botánica de Karl Blossfeldt



Ductile cast iron pipe fit 2

Angela Civit

30

(Cassidy)
10/10/10

975

2-10

Josep Fuses

20

800

Josep LLUSCÀ

10

Nuta 300

Josep Bigas

30

300
650

Jordi Alemany

1074

900

Josep Melero full

10

550

Jordi Lluís

600
550

Crisan Gellida

L. Planes

Crisan Gellida

60

Planes 300

Josep Pla

20

600

Josep Planes

20

500

Jordi Llusca

10

districte
urgenta

Josep Batlle

2 des Carney

Planes, un

mostr

Carles Batlle

30

1800



FI

ALBUM DE COL·LECCIONS