

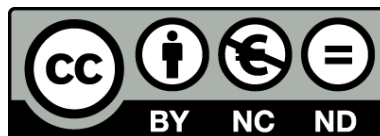


UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Mataró Delirant

L'Art de revelar l'arquitectura
i els seus constructors prodigiosos

Martí Anson i Fradera



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

**MATARÓ DELIRANT.
L'art de revelar l'arquitectura
i els seus constructors prodigiosos**

Martí Anson i Fradera

Universitat de Barcelona

Departament d'Arts Visuals i Disseny

Línia de investigació: Art en l'Era Digital

Programa de Doctorat Estudis Avançats en Producció Artística

**MATARÓ DELIRANT.
L'art de revelar l'arquitectura
i els seus constructors prodigiosos**

per
Martí Anson i Fradera

Tesis de doctorat amb èmfasis en pràctica

Directors: Dra. Maria Àngels Viladomiu Canela
i Dr. Joaquim Cantalozella Planas

Tutor: Dr. Joaquim Cantalozella Planas

Per optar al títol de Doctor en Estudis Avançats en Producció Artística
Barcelona, 2022

RESUM

El procés de materialització -pensar i fer- en l'art contemporani presenta moltes contradiccions i incoherències si s'analitza només des del punt de vista de projecte artístic. Per introduir un altre enfocament crític, es busca la contraposició entre arquitectura i art per poder obrir les fronteres a l'hora d'analitzar un projecte artístic. Per desenvolupar aquest enfocament s'utilitzen anècdotes relacionades amb l'arquitectura i les arts d'una ciutat qualsevol com ara la ciutat de Mataró. Dos àmbits que serveixen per analitzar com es construeix i habita en l'escena artística.

L'objectiu de l'estudi és alhora projecte i invent, buscant on es revelen les narratives d'allò que estem acostumats a escoltar en els llocs on habitem. Aquelles històries que ens queden properes, a l'abast de la mà, i que poden posar en qüestió allò que ja és reconegut. L'arquitectura, sigui quina sigui, sempre es pot definir com a arquitectura, però quan parlem d'art contemporani necessitem l'autoritat de l'artista o de la institució perquè aquest sigui valorat com a tal. El dilema és quan podem parlar o no d'una obra d'art.

El nostre cas d'estudi rau a indagar en la proposta que va fer l'arquitecte Bernard Rudofsky sobre una arquitectura sense arquitectes i proposar una analogia en la cerca d'un art sense artistes i com una persona pot apropiarse dels moviments de l'arquitectura de Mataró i revelar-los.

Una investigació que busca com l'art pot trobar un lloc a la vida domèstica, i que per fer-ho, s'insisteix en l'actitud de com es construeix i s'habita l'arquitectura, per posar en evidència certes postures que trobem en la producció artística i la seva presentació pública.

Paraules claus: Arquitectura, art, ciutat, urbanisme, còpia, domèstic, habitar, Mataró.

ABSTRACT

The process of realizing and thinking about contemporary art presents many contradictions and inconsistencies if it is analysed only from the point of view of artistic project. To introduce another critical approach, the contrast between architecture and art is sought in order to be able to open the borders when analysing an artistic project. To develop this approach, anecdotes related to the architecture and arts of any city such as the city of Mataró are used. Two areas that serve to analyze how you build and inhabit the art scene.

The goal of the study is both project and invention, searching where the narratives of what we are used to hearing are revealed in the places where we inhabit. Those stories that are close to us, within the reach of the hand, and that can question what is already recognised. Architecture, whatever it may be, can always be defined as architecture, but when we talk about contemporary art we need the authority of the artist or the institution to be valued as such. The dilemma is when we can talk about a work of art or not.

Our case of study is based on the proposal made by the architect Bernard Rudofsky about an architecture without architects and to propose an analogy in the search for an art without artists and how an artist can hijack the architecture movements of Mataró and reveal them. The research searches for how art can find a place in domestic life, and to do so, insists on the attitude of how architecture is built and inhabited, to highlight certain positions that we find in artistic production and its public presentation.

Keywords: Architecture, art, city, urbanism, copy, domestic, Inhabit, Mataró.

MATARÓ DELIRANT
L'art de revelar l'arquitectura
i els seus constructors prodigiosos

Martí Anson i Fradera

A tots els constructors prodigiosos de Mataró.

SUMARI

1.INTRODUCCIÓ.....	17
OBJECTE D'ESTUDI.....	23
OBJECTIUS.....	23
METODOLOGIA.....	26
HIPÒTESIS DE TREBALL.....	29
2. DESENVOLUPAMENT ARGUMENTAL.....	31
2.1. ENTRAR A L'ARQUITECTURA PER LA PORTA.....	33
ESBOSSOS.....	35
FONAMENTS.....	45
CONSTRUIR.....	57
HABITAR.....	67
2.2. LA CASA ESTILO BARCO ES POT DEFINIR COM UNA CAPGROSSADA.....	73
.....	73
EL <i>BARCO</i>	77
UN <i>BARCO</i> ES POT DEFINIR COM UNA ARQUITECTURA MÉS.....	87
EL <i>BARCO</i> D'EN MORAGAS.....	89
EL TRANSATLÀNTIC.....	99
EL POPULAR <i>BARCO</i> DEL POLÍGON MATA-ROCAFONDA.....	103
<i>FITZCARRALDO. CINQUANTA-CINC DIES TREBALLANT EN LA</i> <i>CONSTRUCCIÓ D'UN VELER STELA 34 AL CENTRE D'ART SANTA MÒNICA.</i> UNA CAPGROSSADA.....	109
2.3.L'ARQUITECTURA DE L'ENDERROC COM UNA CAPGROSSADA.....	119
LA DESTRUCCIÓ D'ILURO.....	121
UN DISBARAT ARQUITECTÒNIC.....	141
LA NIT DELS VIDRES TRENCATS. LES LLETRES DE CAIXA LAIETANA.....	177
L'ÚLTIM SÍMBOL DE LA CAIXA LAIETANA.....	187
<i>MATARÓ: LABORATORY OF SPAIN</i>	195
<i>MATARÓ: LABORATORY OF SPAIN (TRAMVIA)</i>	199
2.4. EL FUTUR DEL PASSAT.....	205
ARQUITECTURA AMAGADA.....	209
LA CASA ANSON.....	227
ELS PISOS DE LA COOPERATIVA LAIE. ALVAR AALTO A MATARÓ.....	245
ELS MOBLES SENSE MARCA.....	253
EL CADIRAIRE.....	263
LA BOTIGA SENSE NOM (MOBLES I COMPLEMENTES).....	267
<i>JOAQUIMANDSON MOBLES (2010)</i>	277
<i>LA BOTIGA DE L'ANSON A BARCELONA I A WARENGEM</i>	285

2.5.ARQUITECTURA AMATEUR.....	295
LA CASA DE VACANCES.....	297
ARQUITECTURA EXPOSADA	319
PAVELLÓ CATALÀ. ARQUITECTE ANÒNIM	335
2.6.FICCIONS	351
LA ZARZUELA A MATARÓ. REMAKE DEL MUR DE LES LAMENTACIONS	353
.....	353
¡QUIETO TODO EL MUNDO! ¡TODOS AL SUELO! UNA PEL-LÍCULA O UNA REALITAT.....	359
.....	359
FOUNTAIN D'AVA GARDNER. REMAKE DE LA FOUNTAIN DE DUCHAMP.....	363
.....	363
QUAN UNA CASUALITAT OBRE LES PORTES A UN POSSIBLE MUSEU. REMAKE DE LA RECONSTRUCCIÓ DEL PAVELLÓ MIES VAN DE ROHE DE BARCELONA.	367
.....	367
TROBA LA INSCRIPCIÓ DE LA CASA DE JORDI CAPELL COM A READYMADE. REMAKE TROBA LA INSCRIPCIÓ PER A WOOLWORTH BLDG COM A READYMADE DE DUCHAMP.	371
.....	371
FLORA. REMAKE DE FREDERIC MARÈS D'UNA ESCULTURA DE DAMIÀ CAMPENY.....	375
.....	375
L'ODISSEA DE JOSEP AMAYA. REMAKE DEL PARE DE L'AVIACIÓ, OTTO LILIENTHAL.	379
.....	379
UN RECORREGUT PELS MONUMENTS DE LA PRIMERA LÍNIA DE TREN MATARÓ-BARCELONA. REMAKE D'UN RECORREGUT PELS MONUMENTS DE PASSAIG DE ROBERT SMITHSON I AGUSTÍN FERNÁNDEZ MALLO.....	383
.....	383
ELS MATARONINS AL CARRER. TOPOGRAFIA DE LA TIPOGRAFIA I UN RECORREGUT PER LES ARQUITECTURES DE REFERÈNCIA DE MATARÓ QUE PODRIEN SER UN REMAKE DELS RECORREGUTS DE GUY DEBORD.....	389
.....	389
VIATGE A PER L'ARQUITECTURA D'ALVAR AALTO, AGOST 2019. REMAKE DEL VIATGE QUE VAN FER ALS ANYS SEIXANTA ELS ARQUITECTES MIQUEL BRULLET, NARCÍS MAJÓ I AGÀPIT BORRÀS A FINLÀNDIA.	395
.....	395
LA CONQUESTA DE L'ESPAI. EL MUSEU RODANT DE MATARÓ CHAFFEUR SERVICE. REMAKE DE LA CASA RODANT DE RAYMOND ROUSSEL, EXTRACTE DE LA REVISTA TOURING-CLUB DE FRANÇA.....	399
.....	399
ESPUMILLAS. REMAKE DE LA REVOLUCIÓ DE SLAWOMIR MROZEK.	405
.....	405

3.CONCLUSIONS FINALS	413
UNA EXPOSICIÓ DE DEBÒ.....	415
4.ANNEX. CÒPIA SI US PLAU.....	451
5.BIBLIOGRAFIA	493



Barri de Rocafonda als anys seixanta, Mataró (s.d.), de E. Quintana i Morell [Fotografia]. (QUI-POS-155)
Fons de l'Arxiu Comarcal del Maresme, Mataró.

1.INTRODUCCIÓ

Aquesta tesi es desenvolupa en el marc dels Estudis Avançats en Produccions Artístiques en la línia d'investigació Art en l'era digital de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Belles Arts. Una tesi que es construeix a partir de la reivindicació de la manera de fer de «l'arquitectura amateur». Aquelles construccions que apareixen sense plantejament previ i les podríem definir com a vernaculars. Unes edificacions que no provenen de la teoria sinó a partir dels patrons que els constructors han anat acumulant durant la seva vida, on la iniciativa de la creació prové de l'actitud de l'infant. A conseqüència d'això, es presenten propostes on predominen els termes habituals en aquest tipus d'edificis.

A partir de l'activitat d'un artista –Martí Anson– es fa un recorregut per alguns dels seus projectes artístics i es busca l'origen que prové de la revelació de l'arquitectura de la ciutat de Mataró, amb l'objectiu de crear un estudi que es presenta com a projecte i invent, amb la intenció de revelar les narratives d'allò que estem acostumats a escoltar en llocs on habitem.

Mitjançant una aproximació als documents històrics dels anys seixanta i setanta de la ciutat de Mataró, l'artista i autor d'aquest estudi aprofundeix i desenvolupa un plantejament crític sobre l'entorn proper, per entendre'l com un espai de treball i reflexionar sobre l'activitat artística i la seva contextualització.

Les aportacions d'aquesta tesi són:

1. Reflexionar sobre l'arquitectura local i com aquesta influeix en la identitat de la ciutadania.
2. Plantejar com es van pensar, construir i habitar aquestes arquitectures.
3. Veure com un artista es pot apropiari aquestes històries com a material de producció per generar projectes artístics.
4. Veure com les anècdotes d'una ciutat, amb les quals s'identifiquen els ciutadans, poden arribar convertir-se en projectes amb entitat crítica i passar a adquirir un valor d'identitat comunitari.
5. I intentar trobar els punts de trobada entre l'art de la construcció i l'activitat artística i quines poden ser les seves problemàtiques a l'hora d'exposar l'arquitectura.
6. Reflexionar sobre la necessitat d'habitar l'art de la mateixa manera que s'habita l'arquitectura.

Per fer-ho s'ha fet un recorregut per arquitectures i fets d'aquesta població, dividint la tesi en diferents capítols, on cadascun d'ells investiga i explica l'arquitectura de la ciutat de Mataró en relació amb l'activitat d'aquest artista.

La tesi situa el lector en el context dels anys seixanta i setanta de la ciutat de Mataró perquè pugui entendre l'evolució arquitectònica de la ciutat fins a dia d'avui. Aquesta premissa serveix després per introduir l'activitat d'un artista que utilitza aquest material per desenvolupar els seus projectes artístics

En el primer capítol s'explica, de manera introductòria, quins són els arguments els quals es desenvolupa tot el treball d'investigació. El primer apartat titulat "Esbossos", desenvolupa quines són les intencions del treball i com podem definir l'art de la construcció i les possibles maneres de revelar-lo. Quan es parla de revelar l'arquitectura s'està plantejant la possibilitat que té un artista de nombrar i senyalar allò que apareix a la vida quotidiana, per després, transportar-ho en l'àmbit artístic. És agafar, de forma literal, amb una actitud totalment infantil, aquella frase de neons de l'obra artística de Bruce Nauman titulada *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truth* (1967). Aquí no es busca una veritat mística, sinó que es revela aquells esdeveniments quotidians que van aparèixer a una ciutat per part d'uns constructors prodigiosos, però alhora anònims.

Seguidament en l'apartat de "Fonaments" es defineix a quin lloc es desenvoluparà aquesta recerca: la ciutat de Mataró. A partir de les notícies que apareixen en articles de premsa de l'època i material d'arxiu, acompanyats pels fets que succeeixen, es reflexiona sobre l'urbanisme que podria haver definit una ciutat. Resulta que durant els anys cinquanta i seixanta es va proposar, des de les institucions un pla urbanístic encoratjador, on molts ciutadans, tant de manera particular o col·lectivament, el van rebre com una oportunitat. Però, al final, i amb l'arribada de la immigració tots aquests propòsits van ser substituïts per una construcció totalment descontrolada i Mataró esdevé «una ciutat trencada», tal com titula el periodista Josep Maria Huertas Clavería (1 març 1968) en el seu article de la revista *Tele Estel*.

En els apartats "Construir" i "Habitar" es presenten les possibles maneres de poder construir i habitar un lloc. S'investiga com les iniciatives anònimes són les que busquen recursos per tirar endavant els seus projectes fora de la planificació urbanística. Aquí és on es proposa una forma de construir que prové d'una cultura amateur que reivindica l'apropiació i la còpia com una manera de treballar. Per després, veure la responsabilitat de la ciutadania davant d'aquesta arquitectura un cop aixecada.

En el segon capítol, s'investiguen, a partir del que succeeix a una ciutat que acull un urbanisme caòtic, les construccions singulars i que tenen un lligam en comú: la relació amb l'arquitectura naval. Per explicar aquests casos s'utilitza el gentilici pejoratiu de com s'anomena als mataronins: «capgrossos». A la ciutat de Mataró, tot allò que no és normal i està a la línia de l'absurd, es relaciona amb aquest malnom, per això els fets i les construccions que s'estudien són aquells que compleixen aquests requisits.

Aquest capítol s'ha dividit en diferents apartats els quals relaten punt per punt aquests casos d'estudi. El primer és una introducció a la tradició de la ciutat amb relació a l'arquitectura naval i com aquesta passa a ser un símbol per la ciutadania, per després anar comentant construccions absurdes relacionades amb aquest tema. Ho trobem en els apartats "Un *barco* com una arquitectura més", "El *barco* d'en Moragas", "El transatlàntic", "El Popular *barco* del polígon Mata-Rocafonda" i per acabar el projecte artístic de l'artista Martí Anson: "*Fitzcarraldo. Cinquanta-cinc dies treballant en la construcció d'un veler Stela 34 al Centre d'Art Santa Mònica*" realitzat l'any 2005. Tots aquests projectes de construcció parteixen de l'absurditat tan a l'hora de construir com del resultat final i s'estudia quina repercussió tenen en la història de la ciutat.

El tercer capítol planteja el que passa quan en una ciutat es proposen nous plans urbanístics. Per qüestions econòmiques o canvi

d'usos, sempre passa que alguns edificis han de ser enderrocats. Degut a la necessitat de renovar la ciutat per part del consorci municipal, l'arquitectura passa a ser víctima de les millores. En aquest capítol es busquen edificis que per un motiu o altre, acaben desapareixent del perfil de la ciutat. A l'apartat "La destrucció d'Iluro" es presenten edificis que es van trobar en aquesta situació. S'expliquen els casos com el tancament d'un dels cinemes més grossos d'Europa –El Cinema Iluro–, l'abandonament d'una discoteca emblemàtica –La Discoteca Experience– i la transformació d'un edifici comercial –Edifici Iluro– anomenat popularment com el Pompidou de Mataró. Tots aquests edificis tenen en comú l'arquitectura de moda dels anys seixanta, aquella que es feia anomenar tech tech, provinent d'un moviment d'arquitectes d'Anglaterra anomenats Archigram i que avui en dia només els podem localitzar a la memòria de la ciutadania.

En l'apartat "Un disbarat arquitectònic" es parla de la història d'una fàbrica del SEGLE XIX del centre de la ciutat, que per qüestions urbanístiques va ser enderrocada per col·locar-hi en el seu lloc un centre comercial. Aquí es planteja la problemàtica entre política i ciutadania a l'hora de defensar el patrimoni local, i com la història d'aquest edifici, amb el pas del temps, es va complicant de manera exagerada per arribar a ser un conflicte judicial, on l'edifici només és testimoni de les propostes absurdes que se li proposen i que no tenen res a veure amb l'arquitectura. A partir d'articles de premsa, arxius i les accions ciutadanes es fa un seguiment exhaustiu de tota la seva història arribant a un final totalment inconcebible: com un edifici catalogat com a patrimoni pot acabar guardat a trossos en un descampat dels afores de la ciutat esperant una reconstrucció que tothom sap que mai es farà. Argument que es complementa amb el seguiment que fa l'artista Martí Anson d'aquesta problemàtica i com el trasllada en projectes artístics: *Martí i la fàbrica de Farina* –exposició realitzada en motiu de la Biennial de Site Santa Fe als Estats Units l'any 2008–, i *Martí i la Fàbrica de xocolata* –exposició amb motiu de la X Biennale de Lyon l'any 2010–.

Al final d'aquest capítol hi trobem quatre apartats titulats: "La nit dels vidres trencats", "Les lletres de Caixa Laietana", "L'últim símbol de la Caixa Laietana", "*Mataró: Laboratory of Spain*" i "*Mataró: Laboratory of Spain (tramvia)*", on s'explica la desaparició d'un símbol de la ciutat de Mataró: les lletres d'una entitat bancària. El que s'investiga en aquests apartats és com els mataronins van ser conscients de la seva incomoditat en veure com es van dissipar els

signes del capitalisme que s'havien convertit en part de la seva identitat. Uns cartells i unes lletres que eren habituals en el paisatge de Mataró i que la seva ciutadania mai es va pensar que hi hauria la possibilitat que s'esborressin. Al final la desaparició d'aquest símbol es trasllada a un projecte artístic portat a terme per l'artista intentant recuperar allò que ja no existeix, i la necessitat de mantenir a la memòria de la gent la bellesa i l'estimació d'unes lletres d'una entitat bancària.

En el quart capítol s'investiga aquella arquitectura que va a la contra de tot el que s'estava construint a la ciutat als anys seixanta. Davant el creixement descontrolat per culpa de l'especulació urbanística, apareixen projectes que es distancien d'aquest tipus de construcció i que plantegen una filosofia diferent a l'hora de plantejar l'arquitectura. Resulta que dins aquest auge de l'especulació immobiliària apareix gent preocupada per l'habitatge que valora molt més la qualitat que la quantitat a l'hora de construir. S'agafen dos exemples per fer un resum de la situació. Uns fenòmens arquitectònics i de disseny que apareixen de manera espontània basat en la filosofia de la còpia i l'apropiació com a material primer.

S'investiga una casa unifamiliar "La casa Anson" realitzada l'any 1962 per l'arquitecte Jordi Capell i per una altra cantó l'aparició d'una cooperativa centrada en la construcció de forma assembleària de blocs de pisos "Els pisos de la Cooperativa Laie" de l'any 1969.

Aquests dos exemples ens serveixen per explicar les conseqüències que porta la construcció i l'habitar en edificis d'aquest tipus i com hi ha la necessitat d'adequar-los a la seva filosofia de vida. Com a conseqüència d'això sorgeix un projecte de disseny de mobles totalment anònim i altruista que permetia a tota aquesta gent la possibilitat de moblar els seus habitatges amb mobles diferents dels que hi havia a aquella època. Petits gestos que reivindicaven una actitud molt clara contra la situació política de l'època. Tot el capítol va acompanyat dels treballs artístics que va fer Martí Anson relacionat amb aquests temes i la seva obsessió en aconseguir que l'entorn artístic pogués acceptar propostes com aquestes. Això es reflecteix en dos projectes que va realitzar: *Joaquimandson mobles* (2011). i *La Botiga de l'Anson*, exposicions realitzades a Barcelona i a Bèlgica (2014, 2016 respectivament).

En el capítol cinquè pretén reivindicar l'arquitectura amateur, i per fer-ho agafa l'exemple de Joaquim Anson, que sense arquitecte, va construir una casa de vacances per la seva família a principis dels anys setanta. Una arquitectura que conté totes les teories i conceptes de l'arquitectura de l'època, amb una clara actitud d'utilitzar la còpia de

manera amable i respectuosa, per després entrar en les problemàtiques que genera agafar, per part d'un artista, una iniciativa com aquesta i transformar-la en un projecte artístic. Al llarg del capítol s'explica la història de la casa original i el problema de realitzar una còpia d'aquesta. S'estudia les complexitats d'exposar l'arquitectura com a peça artística i quan es fa, les problemàtiques que genera per definir-ho. Aspecte que sorgeix quan l'artista construeix una còpia d'aquest edifici en diferents museus –Palais de Tokyo de París (2013), Fundació Suñol, Barcelona (2014), Beaufort Beyond Borders Biennial, De Panne, Bèlgica (2015)– titulat *Pavelló Català. Arquitecte Anònim*.

El capítol sisè és un recorregut per relats curts que descriuen uns fets que van passar a la ciutat de Mataró relacionats amb l'arquitectura. Narrar aquestes anècdotes busca reivindicar la vida quotidiana. La narració ens serveix per explicar allò que va passar, i col·locar-lo en un altre entorn, obrint la possibilitat de preguntar-nos si aquells petits gestos que van succeir podrien ser una obra d'art, o aquell lloc que un artista podria revelar. Perquè en la rumorologia, les històries passen a ser construccions narrades per la gent, i quan es conten passen a ser art de construir.

S'investiguen accions de tot tipus, i serveixen per entendre el motiu del treball d'investigació. Quines són les actituds a l'hora de treballar en art i quins poden ser els seus processos per entendre el concepte de revelar l'art de construir.

A les conclusions, el capítol setè, s'interpreta tot el que s'ha investigat partint d'un projecte artístic titulat *Una Exposició de Debò* realitzat al Centre d'Art Contemporani Fabra i Coats de Barcelona l'any 2021. L'exposició és l'excusa per explicar la relació entre l'actitud a l'hora d'exposar i les construccions que apareixen al llarg de la tesi: arquitectures o accions dutes a terme per gent anònima. El que pretén és intentar entendre l'art de construir de la mateixa manera que ho feien els constructors prodigiosos de la ciutat de Mataró i com aquesta actitud pot ser el punt de partida per buscar altres maneres de fer art.

Finalment, trobem l'Annex on es pot veure tot els dibuixos realitzats per l'artista al llarg de la tesi, ja que un dels seus treballs al llarg de la investigació ha estat entendre l'art de construir. No només investigant textos, llibres, entrevistes i arxius, sinó també copiant l'anotació arquitectònica original, i així, si surt una idea original es veurà reflectida en la còpia feta.

OBJECTE D'ESTUDI

L'objecte d'estudi és el perquè de l'arquitectura, sigui quina sigui, sempre es pot definir com a arquitectura. En canvi quan parlem d'art contemporani necessitem l'autoritat de l'artista o de la institució perquè aquest sigui valorat com a tal. El dilema és quan podem parlar o no d'una obra d'art. El nostre cas d'estudi rau a indagar en la proposta que va fer l'arquitecte Bernard Rudofsky sobre «una arquitectura sense arquitectes» i proposar una analogia en la cerca d'un art sense artistes.

OBJECTIUS

L'interès de la investigació és buscar com l'art pot trobar un lloc a la vida domèstica. Per fer-ho, s'estudia la relació entre com es construeix i s'habita l'arquitectura per posar en evidència certes actituds que descobrim en la producció artística i la seva presentació pública. Es busquen objectes d'estudi que ens queden propers, a l'abast de la mà, per posar-los en qüestió comparant-los amb exemples reconeguts. Donar rellevància aquell lloc, que dona la possibilitat a un artista per apropiat-se dels moviments de l'arquitectura i revelar-ho com a obres d'art.

Quan es planteja un estudi d'aquest tipus el que es busca és on podem descobrir, tant a l'activitat arquitectònica com a l'artística, aquell indret on la forma no determina la finalitat, allò que anomena Mies Van der Rohe com «l'art de construir». I preguntar-nos si és possible una construcció sense art, o si la denominada «arquitectura sense arquitectes» –tal com l'anomena Rudofsky–, és una construcció sense art, i buscar la resposta en els seus processos i la seva materialització.

I quina seria l'actitud a l'hora d'explicar el fet de construir? Molts arquitectes s'ho han questionat al llarg de la seva carrera i l'arquitecte Le Corbusier l'any 1924 ja s'ho preguntava: «¿No hay saber y experiencia en los trazos zigzaguantes de nuestras antiguas ciudades? ¿En quién confiar, en el camino del asno o en la de la escuadra?» (Le Corbusier, 2001, p. 26). I la resposta la podem trobar en l'actitud de l'escriptor i poeta Martí Sales (2021) que ens dona en el seu llibre *Aliment*: «vam trobar-nos, ja està (...). I si vols precisió, compra't un tiralínies.» (p. 47).

Un construir que genera un procés que es fa amb ganes, enginy i divertiment sense ser conscient del resultat final i l'únic motiu que impulsa a desenvolupar-lo és el plaer que procura el «joc». Es creen «llocs» que estan determinats per un procés viu, que es modifiquen constantment i que el llenguatge que adquireix a l'hora de construir és l'actitud de nen el qual crea la seva pròpia institució allunyada d'aquelles que ja coneixem. Això ens permet definir l'arquitectura amb altres termes, on la seva identitat és causada per la creació, pel seu avenir. En el fons el que es busca és un nou miracle, generar un «lloc», com proposa l'arquitecte i urbanista Aldo Van Eyck (2021):

Quando nieva, el niño es el señor de la ciudad. Pero el deleite de recoger nieve de los vehículos de la calzada dura poco tiempo, así que aportemos algo para la gente que sea más permanente que la nieve, aunque sea menos abundante. Un nuevo milagro. Generar un lugar ¡Algún lugar! (p. 31)

Quan ens referim al «lloc» no estem parlant de l'espai. Es proposa un «lloc» que conté les vivències en la seva creació, on la feina de l'arquitecte és posar-lo en marxa perquè altres persones el continuïn. Un procés de disseny que sobreviu a l'arquitecte, suggerint un altre punt de vista en la construcció, la qual sempre està inacabada. Una forma oberta als esdeveniments, i que revisa les coses per descobrir la quotidianitat com un altre lloc per dialogar, que no es caracteritza pel seu ordre –aquell que ens dona seguretat i comoditat– sinó que apareix com «un tercer paisatge».

Però com es pot estudiar la construcció d'aquest nou paisatge? La resposta és molt simple: amb la «còpia amable». Com aquella que apareix en el jugar infantil que imita els moviments, sorolls i models dels seus progenitors. Aquells nens que mentre juguen sempre miren els adults, i practiquen allò que han après d'aquests. És com si, a través del joc, intentessin comprendre el món que els envolta.

Una actitud que trobem molt sovint a l'activitat creativa, i és ben conegut que a la professió d'arquitecte no hi ha cap mena de perjudici a l'hora d'admetre la còpia com a material de construcció. L'evolució dels projectes parteix d'aquesta matriu i passa a ser un mètode que es basa sempre inspirant-se amb els altres. Sent conscient que a l'hora de construir es porta una triple càrrega a sobre; el passat, el present i el futur que pot condicionar qualsevol obra d'art, perquè qualsevol treball diferent no només parteix de la promesa, sinó que conserva la presència custodiada de tot el que s'ha fet.

Per entendre l'arquitectura, doncs, és necessari tornar-la a dibuixar. No només s'ha de construir, veure-la i habitar-la, s'ha de copiar la notació un altre cop, abandonant per sempre l'obsessió de «la idea» i la recerca de la personalitat. I si algú té alguna cosa per afegir, es revelarà inevitablement a la còpia.

Aquest indret que proposa aquest art de la construcció, copiar, fabricar i el seu habitar és un espai motivador per la creació, entenent que construir no és només com un mitjà i una forma per a viure, sinó que el fet de construir el podríem definir també com habitar. La participació dinàmica de la gent és el motor de la creació, una activitat latent, on el «no trobar» és també una participació important, ja que defineix l'oportunitat «d'elecció» a participar, i aquest és qui li dona els significants corresponents. És allò que ha estat previst, però els significats que se li donen són possibilitats. El problema no exigeix si art o arquitectura és això o deixa de ser-ho, sinó valorar el fet que les coses passen. Valorar si els llocs poden, on no poden, ser senzillament, signifiquin el que signifiquin, l'art de construir. Un gest que potser no és art, però s'hi assembla i, per tant, té una vida pròpia sobre i al voltant de l'art.

Per això, un dels objectius de la tesi és aconseguir les narratives adequades que es complementin entre si. Per un cantó, hi ha la possibilitat d'escriure per desenvolupar la narració en l'arquitectura i paral·lelament la possibilitat de copiar l'anotació arquitectònica. A causa de la dificultat d'extreure el material dels arxius consultats durant tot el treball d'investigació, l'autor ha anat interpretant els plànols originals amb les seves pròpies mans. Copiant un per un tots els dibuixos realitzats pels arquitectes, artistes i il·lustradors que s'han consultat durant tot el procés.

El propòsit final és la possibilitat d'explicar l'art de la construcció a partir de dues lectures: l'escriptura i el dibuix.

L'Espectura

El treball d'investigació es recolza en la teoria de l'arquitecte Josep Quetglas (2021), el qual afirma que en l'arquitectura sempre hi ha narració. L'arquitectura no només és construcció i resistència estètica, també les paraules en si mateixes ja són construcció, però la seva disposició no és la del diccionari, sinó el de la novel·la. Perquè l'arquitectura conté en el seu interior el temps i com que una de les formes humanes del temps és la memòria, ho podríem anomenar amb un altre nom: la narració. Si ho plantejem d'aquesta manera el que ens ha de preocupar és trobar la narració que posseeix l'arquitectura per revelar el què ha passat, el que passa i el possible avenir de l'art de construir.

El Dibuix

A l'annex del treball d'investigació apareix l'altre tipus de narració. Durant el procés de redacció del treball d'investigació hi ha hagut la necessitat de crear una narrativa paral·lela al text i entendre el dibuix com un argument. La possibilitat d'accedir als arxius originals i copiar-los ens permet entendre tot el procés amb altres paraules, on es reivindica una nova lectura. La còpia passa a ser com una acció exacta dels originals per aprendre el procés de construcció en arquitectura. Un aprenentatge basat en la còpia on l'autor s'ha dedicat, un per un, fer a mà els plànols originals de les arquitectures que són objecte d'estudi.

METODOLOGIA

La Metodologia per fer aquest treball d'investigació ha partit de les pautes conceptuals del llibre *Delirious New York*, (1978) de l'arquitecte Rem Koolhaas, que desenvolupa un recorregut històric de la construcció de l'illa de Manhattan. Un llibre de referència que ens introdueix en la idea de la construcció d'una ciutat. L'interès del llibre rau en la importància de les històries que envolten les construccions, on la «narració» com a construcció és la protagonista acompanyada de la iniciativa de la gent.

Per desenvolupar-ho s'ha triat la ciutat de Mataró com a objecte d'estudi. Seria molt fàcil dir que és lògic que es triï aquesta ciutat perquè és on resideix l'autor, però això seria una explicació massa senzilla i és millor afirmar-se amb el que va escriure l'escriptor mexicà Jordi Soler (2019) en el seu llibre *Mapa secreto del bosque: un ensayo de combate para ver más allá de lo inmediato*. Ell ens diu que si agafes un compàs i el punxes a casa teva i fas una rodona de dos quilòmetres de diàmetre ja tens tot el necessari per viure. I es pot ressaltar que tenir l'essencial per viure, no només ens parla de coses necessàries per al dia a dia, sinó que també inclou l'entorn social i cultural, i això ja és suficient per saber com funciona la resta del món.

Es fa palesa la necessitat de reivindicar uns esdeveniments que apareixen al llarg de la història d'una ciutat i com influeixen en els sentiments de la ciutadania i en la interpretació per part d'un artista. Té sentit, doncs, fer un recorregut temàtic per les diferents construccions de la ciutat, agafant aquelles històries i construccions que apareixen i desapareixen, però que es mantenen presents a la memòria col·lectiva. Insistint en el fet que l'arquitectura –les tradicions, els moviments

cooperativistes, les problemàtiques urbanístiques, la crisi econòmica– canvia físicament i conceptualment l'entorn d'una ciutat i que aquestes accions contenen tot el material necessari per a la investigació artística.

La trajectòria artística de Martí Anson –nascut i resident a Mataró– pren com a referència el que li succeeix a aquesta ciutat, es crea un vincle entre els temes tractats al llarg de la tesi i els treballs realitzats per aquest artista, que es caracteritza per l'actitud de buscar el gest per revelar l'arquitectura. Un procés de materialització –pensar i fer– en aquest art, que presenta moltes contradiccions i incoherències si s'analitza només des del punt de vista del projecte artístic. El que es fa és introduir en el seu treball un enfocament crític, la passió per la invenció constant, que aporten activitats com l'arquitectura, mostrant la possible contraposició entre l'arquitectura i art, i que permet obrir les fronteres de la seva disciplina. Les anècdotes relacionades amb l'arquitectura i les arts d'aquesta ciutat, permet analitzar com aquest artista construeix i habita en el lloc, que el podríem definir com l'art de la construcció.

Per desenvolupar tot aquest estudi s'ha accedit a material d'arxiu, articles de premsa, entrevistes, material bibliogràfic i cinematogràfic:

Material d'arxiu.

La recerca d'arxius originals de les diferents propostes arquitectòniques seleccionades de la ciutat de Mataró, ha permès abordar els projectes a partir dels plànols i els expedients referits a aquests. Això ha facilitat estudiar de primera mà les diferències entre els plànols originals i projectes urbanístics que s'han acabat construint. La investigació d'aquest material possibilita estudiar les formalitzacions i les pretensions dels arquitectes/constructors i inspeccionar com es desenvolupen i sobreviuen amb el pas del temps.

Articles de premsa.

Per relatar la narració de l'art de la construcció de la ciutat el material més proper i més entenedor són els articles de premsa. Aquests reflecteixen les contradiccions entre els projectes i els resultats finals i la consegüent resposta, on es generen les problemàtiques polítiques. Els articles ajuden a entendre la quotidianitat del que succeeix i quines són les reaccions dels ciutadans, constructors, arquitectes i polítics davant les problemàtiques que genera la construcció en una ciutat.

Entrevistes

Prenent la construcció com a fil conductor, es va a la recerca d'informació de primera mà d'aquella gent –ciutadans, activistes, i arquitectes– implicada en els moviments arquitectònics dels anys seixanta i setanta.

Això permet abordar els diferents processos de construcció dels edificis des d'un altre punt de vista, i així poder entendre quines eren les intencions a l'hora de desenvolupar i portar a terme un projecte d'arquitectura. Hi ha la necessitat de saber la seva opinió a l'hora de valorar les construccions i les seves problemàtiques. Les entrevistes permeten entendre l'actitud de les persones que hi ha al darrera de l'art de construir i la possibilitat de ser coneixedors del seu mètode de treball, tal com ells mateixos defineixen: fer allò que no es feia, com un posicionament davant la seva contemporaneïtat, plantejant el que calia fer i, si les seves forces ho permetien, ho feien.

Material Bibliogràfic

L'aportació de la lectura de bibliografia relacionada amb el tema a tractar ha permès donar una obertura al treball a realitzar. El fet que arquitectes, filòsofs, escriptors ens parlin de les preocupacions a l'hora de definir l'arquitectura com un art de construir, ens facilita la possibilitat de treure l'entrellat d'allò que es planteja a partir de la teoria i posar-ho en comparació amb les experiències personals. Això ens permet col·locar les narracions locals en una altra esfera, i donar-li un nou punt de vista, i poder arribar a la conclusió que unes accions quasi anònimes, comparteixen les mateixes actituds i problemàtiques arquitectòniques dels grans arquitectes, els quals la gent de Mataró admiraven amb devoció.

Material Cinematogràfic

L'arquitectura sempre ha sigut un element important en el desenvolupament del cinema i en aquest cas ha servit per desenvolupar l'argument teòric del treball d'investigació, ja que molts directors de cine utilitzen l'arquitectura com a argument. Moltes de les pel·lícules que apareixen a la tesi tenen una relació directa en l'art de construir. Aquest fet permet trobar les semblances conceptuals entre arquitectura, cinema i art, i com aquests tres conceptes es complementen quan parlem dels termes còpia, construir i habitar.

HIPÒTESIS DE TREBALL

Les hipòtesis de treball d'aquesta investigació són:

1. Arquitectura versus art

Els objectius d'estudi neixen de la sinergia de dos mons que estan apropant-se constantment. D'una banda, l'arquitectura i per l'altre la producció en art, i com una no es pot desvincular de l'altre en cap moment. L'arquitectura es planteja des d'un punt de vista històric, descrivint la temporalitat en la vida de la ciutat i remarcant com s'habita o és habitada. Això s'utilitza, amb totes les seves contradiccions i complexitats, per desenvolupar un estudi de les pràctiques artístiques a partir del terme arquitectura. La tesi només pretén buscar la utilitat de l'art dins els paràmetres que defineixen l'arquitectura i aquells que l'habituen. Es pot entendre, doncs, que les teories d'urbanisme, de construcció, d'habitar i de recorregut que plantegen els projectes arquitectònics poden definir quines serien les pautes per realitzar una producció artística.

El comportament dels ciutadans –els espectadors en el món de l'art– influenciats pel projecte i construcció de les arquitectures, permet col·locar l'activitat artística en un punt incòmode i ens col·loca en un atzucac a l'hora de treballar en art. Un aspecte que l'arquitectura mai es qüestiona, ja que la seva funcionalitat ja està definida com el mantell que fa d'aixopluc.

2. La narrativa versus la construcció

Hi ha una narrativa que defineix totes les construccions gràcies a l'experiència de la ciutadania. L'espectador és aquell que s'apodera de les històries que envolten la vida d'una ciutat. El mateix passa en les obres d'art, però els objectes construïts en les dues disciplines no actuen de la mateixa manera. La construcció en arquitectura parteix d'unes premisses molt precises, que estan lligades al projecte original, però, per una banda, poden estar obertes a possibles modificacions, i per l'altra tenen la possibilitat de desaparèixer. Una absència que pot crear angoixa al ciutadà. Aquí és on es busca la manera d'introduir aquests factors en la producció de l'art, i veure quin paper hi juga la institució a l'hora d'acollir-lo.

3. La construcció en art com aixopluc

El nostre objecte d'estudi és trobar les sinergies entre arquitectura i art. Generar un pensament per buscar la manera d'habitar una obra d'art, de la mateixa manera que una persona habita una casa. A partir de parlar dels fets rellevants en la construcció d'edificis i la relació que tenen aquests amb la gent que hi habita, es busca definir com un artista pot portar aquests temes a l'hora de plantejar-se un projecte, aprofundint en la necessitat d'aprendre de l'arquitectura a l'hora de produir una peça artística.

2. DESENVOLUPAMENT ARGUMENTAL

2.1 ENTRAR A L'ARQUITECTURA PER LA PORTA



La construcció dels immobles d'habitatges de renda limitada popularment coneguts com els d'en Calvet (1959), de Prims Fotògrafs [Fotografia]. (PRI-0051-01). Fons de l'Arxiu Comarcal del Maresme, Mataró.

ESBOSSOS

Si amb la mateixa fusta i amb la mateixa feina feien un galliner, jo els feia una taula. La traça no era del fuster, era del que ho pensava. Combinar les fustes d'aquella manera li donava un valor afegit. (Joaquim Anson, comunicació personal, 10 abril 2009)

¿Es entonces un acto de rebeldía, una especie de acción terrorista contra el sistema, tunear un Iphone o sacar los pepinillos de un Big Mac? (Massad, 2015, p. 137)

Aquest text s'ha de considerar com un recorregut de la trajectòria d'un pensament entre arquitectura i art. Un treball que neix a partir de la reflexió de dues trobades: l'arquitectura dels anys seixanta i setanta a la ciutat de Mataró i l'obra artística de Martí Anson. Tota la reflexió és sobre arquitectura i urbanisme en un doble vessant:

Per un costat l'arquitectura de finals del franquisme, on la gent va intentar construir una nova realitat allunyant-se del món que coneixien. Un qüestionament crític davant de l'enginy i la complexitat de les seves propostes i les conseqüències socials que van repercutir en una petita ciutat com Mataró. Quasi podríem parlar d'un espai construït i habitat per l'altre, una fascinació en utilitzar l'arquitectura que combinava l'atracció i la por a un món desconegut i completament nou. Un món molt interessant per les seves aportacions a una societat faltada d'autoestima, però amb ganes de fer coses.

Per l'altre costat, la relació de l'obra d'un artista mataroní amb el seu entorn. Aquest, sense moure's de casa i sense haver de fer massa esforços, localitza allò que pot ser interessant. Agafant un compàs i fent un cercle de dos quilòmetres, ja està plantejant un mapa on té les coses que necessita. N'hi hauria prou en assenyalar els elements rellevants, creant una cartografia d'un microunivers on el centre seria la mateixa casa. No fa falta desplaçar-se molt lluny per aprendre. La geografia, doncs, es pot reconfigurar i adaptar a través de la imaginació de cadascú.

Allò que s'admira d'ençà que s'és petit pot ser el punt de partida per reviure-ho i voler-hi participar. No és escriure sobre algun tipus de nostàlgia, sinó de reconèixer petites accions que, allunyades de l'arquitectura oficial, transformen el món tal com l'entenem. L'obra de Martí Anson no només es vincula tota l'estona amb Mataró, sinó que també dona rellevància a la seva experiència amb ella. Planteja una estètica pròpia vinculada a allò que ha passat, però no des d'un punt de vista històric, sinó mostrant l'admiració vers la ciutat, la seva gent i als seus canvis.

Quan el periodista Víctor Amela (17 juliol 2020) afirma en una entrevista que el guionista, director, novel·lista i músic Lluís-Josep Comeron és un artista complet, ell li respon: "Soy un niño cinéfilo de Mataró que lo recuerda todo" (p. 52). Aquesta resposta seria el resum de tot el que planteja la tesi. Un nen que va viure tota la infantesa a Mataró i, per tant, tot el que ha viscut li resta present. Estem parlant de l'experiència propera, perquè no dubta a dir-nos que és de Mataró. Porta a sobre la seva memòria personal, l'essència de la ciutat, i un futur que ja no serà el seu.

Un nen que mentre juga assegut a terra, només s'entreté amb el que té just al davant perquè la distància que l'envolta li crea poc interès, a diferència dels adults que viatgem mitjançant l'abstracció, perdent el temps investigant el paisatge i cercant vistes pintoresques i panoràmiques. Dues maneres de veure i comprendre les coses que s'enfronten entre si. Per un cantó tenim la teoria que gira al voltant dels fonaments de l'arquitectura i l'urbanisme racionalista tradicional, i per l'altre la problemàtica de desxifrar el dispositiu arquitectònic i urbà com un espai desconegut per la majoria d'arquitectes i urbanistes.

Lluís-Josep Comeron ens ho diu quan respon que ell és un nen i no un artista. Una infantesa on es construeixen cabanes, barques pel riu, bicicletes, porteries de futbol i, fins i tot, cotxes, on l'aspecte formal no importa ja que el que es crea són arquitectures i artefactes vius amb materials de tota mena. Quan falta alguna cosa no hi ha cap mena de problema en robar fustes del magatzem del forn de pa per fer una teulada. Un univers d'iniciatives explorant una geografia feta de racons i amagatalls, imaginant de manera singular l'espai urbà i trobant en ell l'escenari per a un cúmul de noves experiències. La quotidianitat dels seus membres cobra vida en el temps ocupat per altres institucions reconegudes, plantejant fissures en l'ordre social dels adults. Amb un paper actiu i determinant en la quotidianitat dels seus entorns urbans, produeixen una cultura paral·lela, gairebé

contestatària, que pren els carrers com a espais de resistència al model d'infància imposat, en el marc del qual crear formes de vida social alternatives o almenys diferents. Una experiència de grup, sense explicacions, on l'únic objectiu és fer coses i ser útil, tenint consciència del territori que els aixopluga.

Una actitud simple a l'hora de plantejar-se les coses és fer-les. No com un acte de rebel·lia, sinó que creen unes construccions que no es copien, sinó que en la seva realització només es planteja què és el que es copia. Com diu el productor de mobles Joaquim Anson: "jo feia els mobles igual que el nen que veia un avió en un aparador d'una botiga i no se'l podia comprar. Se n'anava a casa seva i amb quatre fustes se'n feia un de semblant. És això, ni més ni menys" (Citat per Anson, 2011, p. 11). No es diferencia massa del que deia Christopher Alexander en el seu llibre *The timeless Way of Building* l'any 1979, "Imagina la mayor belleza y armonía posible del mundo, el lugar más bello que hayas visto o soñado. Tienes el poder de crearlo a tu manera en este mismo momento" (Alexander, 2019, p. 31). No importa si això es considera una actitud de coneixement inferior, la reflexió és: què és el que ens pot aportar?

Quan parlem d'aquestes construccions, l'arquitectura ens apareix en uns altres termes i es defineix a través del procés gradual de creació i destrucció, on els llocs estan determinats per un procés viu. Un flux incessant, que guiat pels seus llenguatges, es crea una i una altra vegada a si mateix adquirint la seva forma depenen del context. Per tant, es modifica constantment segons els esdeveniments reals que tenen lloc en ells. Una arquitectura vernacular, anònima, indígena, rural, transmesa a través de diverses generacions com descriu Bernard Rudofsky en el seu llibre editat per l'exposició *Arquitectura sin arquitectos* (1973). Ens parla del valor humà d'aquests tipus de construccions, que sense una denominació específica mai deixen de ser arquitectura. Allò que es construeix o es va construir és un afer amb regles pacientment aplicades fins que formen quelcom. Les coses no es fan mitjançant un únic acte de construcció, en un sol dia, sinó que poden arribar a ser productes realitzats al llarg del temps i fets per gent no relacionada entre si a partir de mil actes diferents i que succeeixen a poc a poc. Sense ser experts, a partir de milers de persones diferents, la tècnica és el llenguatge d'on sorgeixen. Llavors si una ciutat o un edifici són un constant flux de processos, l'art també ho podria ser?

Christopher Alexander ja ens ho explica en el seu llibre, un escrit que genera una problemàtica en el fet de definir les obres d'art. Objectes concebuts per la ment d'un creador com un acte únic, on el seu funcionament intern no es pot explicar. La substància resideix fonamentalment en l'ego del creador, que té la potestat de dir què és o no és art i, majoritàriament, totes les afirmacions provenen de la seva opinió com unes postures tancades en si mateixes i que no permeten cap mena d'evolució.

Si l'art existeix quan els artistes produeixen art amb la voluntat de fer-ho i això legitima la construcció en art, conseqüentment, per què no ho podem fer amb l'arquitectura? Es podria construir sense reflexionar, només en el fet de fer-ho amb allò que es té a mà? Fer objectes que no es poden crear, només generar-se a partir del procés, el qual no es pot plantejar, ni idear, ni pensar, on tot pot aparèixer segons les necessitats i alliberar-nos del nostre estret panorama de l'art oficial i comercial. Posar en dubte la voluntat estètica i intentar no presentar les coses com una guia de viatges, sinó marcar un punt de vista per l'exploració dels nostres prejudicis artístics.

Aquí no es considera l'arquitectura o el que li succeeix amb el pas del temps com art, sinó com una reserva d'art, un potencial artístic que només els artistes poden fer visible. A través de l'artista-revelador és possible evocar una estètica de l'arquitectura que l'envolta, en aquest cas, l'arquitectura d'una ciutat anomenada Mataró. Entendre com un «nen» pot agafar el que té just al davant amb la possibilitat de donar-li un estatus estètic. És un estudi de com els edificis i els seus canvis afecten el fet d'entendre l'art de construir. S'estudien aquells edificis que estan al marge de l'arquitectura, sense oblidar que són arquitectura. Ho podríem definir emfatitzant el terme habitar. Una arquitectura com l'art de construir i enderrocar, i com aquests fets afecten a qui l'habita.

Podríem definir habitar de moltes maneres. Una d'elles és entendre com Yves Klein habita el buit saltant des d'un edifici. *Le Saut Dans le Vide* (1960) és una fotografia on l'artista escull per fer-la un espai urbà extremadament domèstic sense cap mena de repercussió simbòlica. L'arquitecte Miquel Lacasta (2020) ens explica que «aquello con carencia de interés o importancia, el doméstico, también es ciudad, una cosa totalmente olvidada por el movimiento moderno» (p. 65). Ens mostra la ciutat com un personatge, que serveix per construir un relat necessari per entendre tots els passos que defineixin què és construir i com es construeix. Per això l'interès en el passat urbanístic de Mataró, que com moltes ciutats, es defineix pels canvis en la seva

vida social i cultural. Habitar una metròpolis amb la seva història particular que acull tots els esdeveniments socials que hi succeeixen, i esdevé la plataforma per moviments col·lectius i individuals, on la seva única pretensió era ser un espai domèstic.

Es proposa revelar l'arquitectura com a art, i això ens pot portar a posicions encertades i desencertades, però en el fet de fer-ho, podem reconèixer que les arquitectures que han estat acompanyant la trajectòria d'una ciutat formen part del nostre patrimoni social i cultural. S'anomenen aquelles propostes que es formen a través d'un procés arquitectònic i urbanístic que provenen d'una filosofia vernacular, que seguint el dispositiu tradicional de l'arquitectura i l'urbanisme estan allunyades de l'estètica de la ciutat anomenada formal. No s'està parlant d'una construcció radical i trencadora, sinó d'una postura diferent –davant de la normativa– que buscava un model per crear nous espais amb identitat pròpia, acompanyat d'una complexitat cultural i riquesa formal. El que es vol fer palès és l'arquitectura com a espais vius, on el seu moviment constant fa que el final sigui indeterminada, on l'inacabat s'imposa.

Davant la societat de consum actual que convida a reflexionar sobre la duració dels objectes i els productes –amb una vida cada vegada més efímera– ens aferrem a conservar les coses que tenim al nostre voltant, sense pensar que només pretenien enriquir el moment en que es van fer, sense plantejar-se el reconeixement futur. Josep Maria Espinàs (20 juny 1970) ho explicava en un article escrit en motiu de la mort de l'arquitecte Jordi Capell, on descriu la gent dels anys seixanta com persones que tiraven endavant els seus projectes amb una voluntat anònima, sense tenir temps de parlar d'ells mateixos. No s'obsessionaven a tenir una imatge pública; les seves activitats no sortien als diaris, no rebien medalles, ni presidien res, ni pronunciaven discursos, ni eren « importants », tenien una altra mena d'il·lusions: ser útils. El posicionament davant de la seva contemporaneïtat era fer allò que no es fa, plantejant el què calia fer, i si les seves forces ho permetien, ho feien. (p. 68)

Seria una mica pretensió comparar el que es planteja aquí amb el que va fer Marcel Duchamp o el que va dir Karlheinz Stockhausen a l'hora d'enfrontar-se amb l'arquitectura. Però són dos exemples que serveixen per descriure l'acció de l'artista revelador en contra de l'artista situat a distància del que l'envolta i que crea un llenguatge formal i sense cap mena d'evolució. Uns projectes amb l'única finalitat de l'espectacle, com seria el *The Cloud*, del grup d'arquitectes

holandès MVRDV, o el projecte arquitectònic d'*Ordos 100* (2008), comissariat pels arquitectes Jacques Herzog i Pierre De Meuron amb la participació de l'artista Ai Weiwei.

L'any 1916 Marcel Duchamp –quan posa els peus a Nova York per primera vegada– enlluernat per la grandiositat de l'edifici Woolworth proposa aquest com una obra d'art amb la inscripció *Trouver inscription pour Woolworth Bldg comme readymade* (Citada per Bonk, 1995). Una acció simple i directa que s'apodera de l'edifici igual que l'actitud d'un nen petit quan roba un caramel. El compositor Karlheinz Stockhausen ens posa en un compromís quan va declarar que l'atemptat contra el World Trade Center de Nova York el setembre del 2001 era la millor obra d'art mai realitzada. Ell no podria fer alguna cosa similar, i cap compositor podria fer una cosa semblant. És impossible ser la ment que durant anys amb una preparació exhaustiva i una execució perfecta en el temps i l'espai, va portar endavant un atemptat com una obra d'art. “No només és el moment de l'impacte i l'ensorrament el que meravella, impressiona la seva precisió i el càlcul, la grandesa i la genialitat de la perfecció a l'hora de tirar-ho endavant” (Bosco & Caldana, 18 d'octubre de 2001). Un artista ho anomena, ho revela, i genera un problema. El tema no és definir què és art, sinó del que ens envolta què no ho és.

Tenim la necessitat de revelar i conservar les coses, i no assimilar la seva absència. Això ens pot portar a una posició absurda, i que fins i tot pot arribar a generar polèmica. Només fa falta parlar de les diferents opinions que van aparèixer quan es va tornar a construir el pavelló Mies Van de Rohe a Barcelona que es va inaugurar el dos de juny del 1986, o –en un fet més proper– quan es va cremar la Catedral de Notre Dame de París el 15 d'abril del 2019. L'article de premsa escrit per Eusebio Val (6 abril 2019) explica com el president francès, Emmanuel Macron, va prendre una postura conservadora a l'hora de defensar la restauració de l'edifici: “La reconstruiremos. Reconstruiremos Notre Dame porque es lo que los franceses esperan, lo que nuestra historia merece, nuestro destino profundo” (p. 4). No va pensar, que no és el mateix reparar un edifici o reparar una obra d'art. Macron no va veure la diferència. Assumim que quan reparem una obra d'art estem buscant tornar-la al seu estat original, una acció que ens porta a un comportament conservador i estàtic –el mateix que planteja Macron– i no de transformació.

La sèrie de televisió nord-americana *Fringe* vol mantenir les Torres Bessones, com si mai haguessin sofert l'atemptat. El títol del

capítol vint de la primera temporada ens defineix la problemàtica de l'absència arquitectònica: *Todo se repite en alguna parte* (Bad Robot, FB2 Films, Warner Bros. Television, Fringe Element Films, 2008a). La necessitat de perpetuar les coses fa que la sèrie planteji dos mons paral·lels –un igual a l'altre– amb petites diferències. El món “del otro lado” –com s'anomena a la sèrie *Fringe*– encara té les Torres Bessones. El fet és que els habitants d'aquell món paral·lel van prendre decisions al respecte, a diferència del món on vivim que ja no existeixen.

L'arquitecte Minoru Yamasaki, que va dissenyar les torres World Trade Center per ser inaugurades el 4 d'abril de 1973, mai va pensar que un dia desapareixerien de l'Skyline de Manhattan, però tots tenim el cap les imatges de l'onze de setembre del 2001 quan dos avions de passatgers van xocar amb elles, provocant el fatídic final de la caiguda dels edificis emblemàtics de la ciutat de Nova York.

En un altre capítol de la segona temporada de la mateixa sèrie, titulat *El otro lado*, els personatges que es desplacen a l'altre món veuen el Gran Hotel de Gaudí. En aquell món paral·lel va ser possible construir l'edifici que havia dissenyat el 1908 l'arquitecte català. Com diu un dels personatges: “cosas que pudieron ser de nuestro mundo y no lo son” (Bad Robot, FB2 Films, Warner Bros. Television, Fringe Element Films, 2008b). Els habitants van prendre decisions al respecte. Es té la necessitat d'arrelar per habitar un lloc, plantejant allò que hagués pogut ser o intentant no oblidar allò que hi havia sigut, per assimilar la seva absència.

Però es podria mirar amb uns altres ulls que ens permetéssim el luxe de ser normals i fer les coses de forma natural, i no a partir de les imatges procedents d'un fals aprenentatge dipositat a la nostra ment. La solució és transformar, però qui ho fa, hauria d'estar allunyat de les regles que ens envolten.

També ens podem trobar postures totalment oposades, on l'arquitectura agafa el paper d'una escultura. Mentre que Duchamp i Stockhausen ens qüestionen què pot ser art o no, emfatitzant l'entitat reveladora de l'artista, l'arquitecte a vegades –de manera totalment equivocada– planifica edificis allunyats de la seva finalitat i amb una direcció totalment formal porta –a qui l'habita– a una crisi d'identitat. Quan el grup d'arquitectes holandès MVRDV presenta el projecte de l'edifici *The Cloud*, no tenen consciència del lloc, ni de la seva situació geogràfica, ni de les condicions ambientals, i la forma es basa a trencar els conceptes d'escultura i casa, transformant l'arquitectura en una joguina. MVRDV proposava dues torres –una al costat de l'altre–

ajuntades pel mig per una edificació en forma de núvol que va generar una gran polèmica per la semblança amb el núvol generat pels avions que van xocar amb les Torres Bessones a l'atemptat de Nova York.

Las críticas ante esta propuesta provocó la disculpa de sus autores, explicando que su edificio no estuvo inspirado en este acontecimiento y tampoco que fuera una idea nacida de un subconsciente perverso, pero no pudieron evitar – quizás por primera vez– que esta arquitectura espectáculo fuera motivo de protesta. (Massad, 2015, p. 55)

La distància al lloc, a no entendre el que t'envolta, genera un discurs llunyà, on la base dels projectes són l'especulació i l'espectacle. En el documental dirigit per Ai Weiwei (2012, desembre 14) sobre el projecte d'*Ordos 100* queda ben palès com podriem definir l'arquitectura-espectacle dins del món neocapitalista de la Xina, i no només amb la construcció d'aquest majestuós projecte, també en la presentació del documental realitzat pel mateix artista l'any 2011. *Ordos 100* és un projecte per crear una residència amb tota mena de luxes a la zona d'Ordos, a la regió xinesa de Mongòlia interior. Per realitzar aquest complex arquitectònic conviden a cent arquitectes de diferents nacionalitats –majoritàriament europeus i americans–, perquè cada un d'ells construeixi una casa. En cap moment hi ha un contacte directe amb qui hi viurà, i cada arquitecte presenta una proposta, allunyades unes de les altres, per edificar la seva casa en una parcel·la concreta. Cada projecte defensa la seva edificació, i com una competició dissimulada, cada arquitecte genera un edifici a partir de les seves idees, sense pensar en cap moment en el conjunt residencial. El resultat és un bosc ple de bolets que no tenen res a veure entre ells.

El documental d'Ai Weiwei –un recorregut pel procés que mostra les dificultats de tirar-lo endavant– no dubta a crear una estructura fílmica com una pel·lícula de Hollywood on ell és el protagonista. Un film americà amb final feliç. Ai Weiwei acaba la seva història anunciant el gran projecte amb focs artificials pel gaudi de la població xinesa. Amb el pas dels anys, però, aquesta proposta ha quedat abandonada a la seva sort, i avui en dia es poden trobar en aquell descampat alguns edificis a mig construir. Un espai postapocalíptic d'una pel·lícula de ciència-ficció, una ciutat fantasma on els habitants d'aquells paratges han construït al costat la ciutat que necessitaven.

Davant de tot això, l'artista és aquell que pot revelar els fragments que genera l'arquitectura, no només amb la possibilitat de crear un món paral·lel reivindicant l'aspecte formal i històric, sinó la vida d'aquesta amb la necessitat de replantejar l'arquitectura des d'un punt de vista vivencial i domèstic. Ser un nen qualsevol, d'una ciutat qualsevol i recordar-ho tot. S'hauria de deixar que els fet seguissin el seu propi camí a partir de les necessitats de qui l'habita, i poder descriure les mancances de l'artista quan es posiciona davant la seva obra i entendre l'activitat d'aquest com un art vernacular on el seu discurs insistís en la construcció com alguna cosa domèstica.



Plaça Pío XII amb l'esgrafiat de Santi estrany al fons (1964), de J. L. Pérez Reus [Fotografia]. (JLPR-445). Fons de l'Arxiu Comarcal del Maresme, Mataró.

FONAMENTS

En toda arquitectura hay siempre una narración. La arquitectura es construcción, no es resistencia estática. Las palabras de la arquitectura son construcción, ellas sí, pero su disposición no es la del diccionario, sino de la novela. Porque la arquitectura tiene en su interior el tiempo y la forma humana del tiempo es la memoria y su otro nombre: la narración. (Quetglas, 2021, p. 23)

Els fonaments són el basament de l'estructura d'un edifici que resten sota terra i transmeten al terreny el pes de la construcció. En aquest treball d'investigació podríem dir que els fonaments són un article sobre Mataró de l'escriptor i periodista Josep Maria Huertas Clavería, publicat al *Setmanari Tele/estel* l'1 de març del 1968 i el mural –un plànol turístic– fet per l'artista Santi Estrany l'any 1962 al centre de la ciutat.

Aquestes dues propostes ens permeten ressaltar les diferents maneres de veure una ciutat a partir de l'escriptura i el dibuix. Mentre el periodista s'endinsa a la ciutat amb un article on descriu les problemàtiques urbanístiques, l'artista es concentra en l'evocació escènica de fets històrics, llegendaris i religiosos, agafant els seus elements simbòlics i emblemàtics, representant de forma icònica diversos aspectes i trets característics i representatius de Mataró. Una contraposició de la problemàtica arquitectònica i social davant de l'elogi d'una ciutat.

Huertas Clavería s'endinsa a Mataró com Robert Walser ho va fer en el seu llibre escrit el 1917 titulat *Der Spaziergang* (El paseo), quan declara “que una hermosa mañana, ya no sé exactamente a que hora, como me vino en gana dar un paseo” (Walser, 2002, p. 9). Un espectador que fa camí per la ciutat per després definir-la com una urbs plena de contradiccions arquitectòniques. Deambula regirant

les problemàtiques urbanístiques i socials de la ciutat, presentant els dubtes que li crea l'expansió geogràfica i com aquesta canvia el perfil de l'àrea metropolitana.

Huertas Clavería (1 març 1968) camina per una urbs en creixement i no deixa de ser audiència d'allò que passa al seu voltant. “El primer cop que vaig estar a Mataró coincidí amb la Fira de la ciutat i, després de passejar-m'hi, vaig acabar en un cinema a matar la tarda” (p. 10). La població se li presenta com un objecte artístic per interpretar, on l'arquitectura sense planificar de la perifèria lluita enfront del centre històric de la ciutat. Un passeig que descriu les mancances i els problemes del projecte urbanístic d'aquells anys i que expressa la necessitat de canvi: “el contrast entre uns barris i d'altres de Mataró pot indicar el camí que es podia haver seguit, encara que naturalment, fos a un nivell més modest” (p. 13). El seu caminar descriu un mapa diferent de la ciutat.

El que fa camí és una persona ociosa, on caminar no determina la situació ni el lloc i, mentre ho fa, no pren especial atenció a res; deambula per un lloc sense trobar camí o el que es busca; o sense un ordre i la disposició que regularment ha de tenir.

Huertas Clavería, com proposa Guy Debord –una de les figures claus del Situacionisme–, és deambular per la ciutat. Es planteja agafar vacances de les rutines mitjançant la deriva, per designar un petit canvi de perspectiva que podia portar noves maneres d'entendre temes esgotats. Crea noves situacions i intervencions que volen ser catalitzadores pel canvi social a través d'una reorientació de la vida normal. El seu remei va ser perdre un dia o dos per a desorientar-nos i deambular per la ciutat, temperant la geometria d'aquesta amb la qualitat orgànica del no saber, impulsat pel desig i la intuïció, no per l'obligació i la necessitat. El resultat és un vianant que converteix els llocs pels quals transita en una geografia imaginària feta d'inclusions o exclusions, de plens i buits, tallant els espais i categoritzant-los com apropiats o inapropiats.

Però ell no només passeja d'un lloc a un altre, fa alguna cosa més. En desplaçar-se poetitza –amb el seu article– la trama urbana. Sotmet la ciutat a pràctiques mòbils que, per insignificants que poguessin semblar, fan un nou marc en el plànol de Mataró. Imagina un relat fet amb els elements que es va trobant al llarg de la marxa, no amb la finalitat de descobrir cap veritat sinó el de controlar les representacions i recordar els principis d'acció que governen la mateixa vida. No es qüestiona reinventar-la, sinó restituir-la i ressuscitar-la. Així que es

podria dir que corre com un gos per la ciutat parant-se en allò que li crida l'atenció. Huertas Clavería es desplaça pels llocs perifèrics proposant un recorregut orgànic al marge de la cartografia que quadricula i oprimeix el nostre moviment per la ciutat. S'endinsa a la metròpoli buscant els detalls que la defineixen, i ens parla de coses anecdòtiques, però que per ell són de molta importància:

L'abocador d'escombraries fumejant de la platja, el paradís ple de rates grosses com conills, l'auto-construcció dels barris perifèrics, les associacions culturals, el sorgiment de les cooperatives, l'urbanisme, la violenta expansió demogràfica traduïda en la progressiva ocupació dels terrenys accidentals i l'aparició de nous barris, sorgits de la mà de Déu. (Huertas Clavería, 1 març 1968, p. 12)

Presenta allò que no figura als plànols municipals, aquells edificis construïts en els terrenys agrícoles que no es podien urbanitzar ni edificar, on el «constructor diumenger» –com anomena ell mateix–, passa a ser l'inquilí furtiu que construeix barris anàrquics amb el que pot.

Unes construccions en constant moviment que són indeterminades, inacabades i amb un ordre incomplet. Unes barraques amb una transformació continua, on els fragments són la base de la construcció, amb un resultat de caos aleatori i arbitrari que posa en dubte el que entenem per arquitectura.

El transitar del periodista el podríem comparar amb el gos de l'escriptor Jordi Soler (2019). Aquest, preocupat per vagar va voler fer un experiment amb el seu animal de companyia –el seu gos Camarón– per descriure el comportament orgànic. Durant una temporada es va dedicar a caminar amb ell per una muntanya i un bosc, per fluir. Mentre passejaven, anava acumulant els moviments de tots dos amb un GPS, registrant el mapa de rutes que seguien. A l'hora de revisar-los, el resultat era que la ruta que creava ell era totalment geomètrica, amb línies rectes i angles rígids, mentre el traç orgànic del Camarón avançava amb cercles, atacant la muntanya d'una manera total. Anava cap amunt o cap avall, sense importar-li la direcció que agafava, fins i tot no li donava cap valor el fet d'arribar a algun lloc. El seu propòsit era integrar-se al sistema del bosc (p. 19).

En el món artístic ens podem trobar molts artistes que es comporten com un gos: Robert Smithson amb el seu recorregut *The Monuments of Passaic* de l'any 1967 o Gabriel Orozco recopilant peces a les seves

caminades, preparat per observar formacions espontànies que creixen a les ciutats, ensenyant allò al que cap de nosaltres para atenció. També Vito Acconci amb la seva proposta de *Following Piece* (1969), on seguia la primera persona que veia. Caminava unes passes darrere seu fins al moment que la persona desapareixia una altra vegada. A continuació, quan Acconci perdia el contacte amb ella, començava seguir a una altra persona fins que tornés a desaparèixer en un altre espai privat, i així successivament. A mitjans dels setanta, artistes com Richard Long o Tony Smith van arribar a la convicció que caminar era pensar amb els peus i que era possible convertir l'activitat de deambular en una especulació formal. El grup Fluxus també va proposar diverses accions consistents a passejar col·lectivament pels carrers de Nova York – *Free Fluxus-Tours* (1976)– Tours organitzats amb l'objectiu de visitar andanes, banys públics i altres llocs del Soho. L'artista Francis Alys ja ens ho diu: “un viaje implica un destino, muchas millas que consumir, mientras que un paseo tiene su propia medida, que se completa en cada punto del camino”. (Citat per *Altaïr Magazine*, 2019, abril 1)

En totes aquestes propostes, caminar es presenta com parlar, emetre un relat de camins i desplaçaments. Fer camí és pensar, fins al punt que tot viuant és en certa manera una espècie de filòsof que converteix el seu itinerari en el seu gabinet de treball, el lloc que li permet fer, passar, pensar i parlar. L'arquitectura, que de bon principi ocupa un lloc prominent, es devalua i passa a una posició secundària: el d'una pàgina a l'espera de ser ocupada per paraules o accions.

Tots aquests passejos queden documentats: Robert Smithson pública el seu recorregut per Passaic a la revista *ArtForum* on crea un relat de les zones desconegudes i marginals d'aquesta ciutat als afores de New Jersey. Gabriel Orozco crea safaris fotogràfics de les esquerdes o taques del terra que acaba de trepitjar. Vito Acconci fa una història, un calendari, on apareixen les fotos de la gent que segueix. Richard Long fa un mapa i fotografia el seu recorregut dins d'un cercle imaginari seguint els llits dels rius i els rierols que hi ha a dins d'aquest, amb la idea de realitzar un passeig circular per Dartmoor per registrar tots els corrents i tots els rierols que creuava. Tomy Smith publica a la revista *ArtForum* el seu deambular per una autopista en construcció de la perifèria de Nova York, després que amb alguns dels seus estudiants es va introduir, de nit i sense permís, a la carretera per recórrer-la amb cotxe. L'arquitecte Francesco Careri (2005) ens explica com Smith experimenta una espècie d'èxtasi durant el viatge i ho defineix com «la fi de l'art»:

Cogí tres estudiantes y salí en coche desde algún lugar de Meadows hasta New Brunswick. [...] Este viaje en coche fue una experiencia reveladora. Tanto la carretera como gran parte del paisaje eran artificiales, y por tanto no podían considerarse como una obra de arte. Por otro lado, me produjeron un efecto que el arte jamás me había producido. Primero no sabía de qué se trataba, pero produjo el efecto de liberarme de muchos de los puntos de vista que yo tenía acerca del arte. Parecía como si hubiese allí una realidad que nunca había tenido una expresión artística. (p. 119)

Una apropiació del paisatge que planteja un problema de fons relatiu a la naturalesa estètica del recorregut:

¿La calzada es una obra de arte o no lo es? Y si lo es ¿cómo? ¿Cómo un gran objeto ready-made? ¿Cómo objeto en tanto que experiencia? ¿Cómo espacio en sí mismo o como travesía? ¿Qué papel juega el paisaje que hay alrededor?» (Careri, 2005, p. 120).

Moltes preguntes sense resposta que obren moltes vies d'interpretació. Tota documentació del deambular es transforma en paraula, un document arxivat. En l'era de la sobre documentació, el lector pot reconstruir les seves derives sense moure's de casa i l'espectador pot ser actiu. Agustín Fernández Mallo (2011), no dubta en agafar el recorregut pels monuments de Passaic i tornar-lo a fer assegut en una cadira, amb un telèfon mòbil, i un ordinador connectat a la pàgina de Google Maps.

El que fa Huertas no deixa de ser un mapa turístic de la ciutat dels anys seixanta. Un deambular que el porta a relatar un traçat crític de Mataró amb elogis i desencants del que es troba en el seu caminar.

Però en les mateixes dates, mentre el periodista planteja Mataró com una ciutat trencada, l'artista Santi Estrany ens presenta l'exaltació de la ciutat en un mural esgrafiat a una de les parets d'un edifici del centre. Un mural que representava de forma icònica diversos aspectes i trets característics i representatius de Mataró, acompanyats d'una evocació de la l'obra social i una exaltació de la virtut de l'estalvi de la Caja de Ahorros de Mataró –Caixa Laietana¹–, ja que tot el que fa

¹ Caixa Laietana va ser una caixa d'estalvis espanyola fundada el 8 de febrer de 1863. Tenia les seves arrels a Mataró, capital del Maresme, a la província de Barcelona. Oferia productes financers i d'inversió a la indústria, el comerç i a les persones. Va prendre el seu nom dels laietans, un poble iber. (Caixa Laietana, 13 de maig del 2022)

referència a aquesta entitat d'estalvi dominava la part central del mural i simbolitzava gràficament la tasca que l'entitat mataronina desplejava sobre la ciutat. Les reproduccions de l'edifici de la Caixa davant del Museu de Mataró; una guardiola –el símbol de l'estalvi que també hi havia en el rètol lluminós sobre un dels edificis més alts de la ciutat–; un home gran amb bastó –l'emblema del Patronat local de la vellesa sustentat per l'entitat; la representació dels edificis promoguts per aquesta; i una grua aixecant un bloc de pisos demostrava la seva implicació en la construcció de la nova ciutat. Representava uns anys d'optimisme i ganes de portar a terme una metròpoli amb un urbanisme racional i dedicat a la ciutadania.

Santi Estrany elogia l'arquitectura del moment, acumulant escenes de la ciutat, una darrera l'altre d'una manera aparentment a l'atzar, i el descriu amb aquestes paraules:

Un collage d'imatges, amb una composició d'equilibri de masses, compostat de la forma més adequada possible, per col·locar-hi els motius ornamentals amb un estil que respongués a l'època que es vivia, amb la màxima simplicitat i estilització possible, tal com correspon l'art Europeu de l'època. (Citat per Ferri, 17 novembre 1962, p. 3)

Una imatge que pretén un ordre amb un dibuix exageradament geomètric influenciat pel Constructivisme i el Cubisme. Amb regla i compàs, l'artista –professor de dibuix tècnic de l'Escola d'Arts i Oficis– dibuixa el mural amb una clara deformació professional. La geometria era un tret característic de les seves obres, i crea un mapa sense respectar les proporcions de les figures i sense simetries a les lleis de la perspectiva, mostrant els elements arquitectònics frontalment, sense projecció ni fuga.

Aquest esgrafiament va ser una revolució estètica que es produí per l'atreviment de l'arquitecte Jordi Estrany que confià en el seu germà Santi per fer els dibuixos –absolutament inexpert en aquesta aplicació fins aleshores– junt amb l'ofici de l'experimentat estucador Santiago Alsina, i la disponibilitat de la Caja de Ahorros de Mataró, que assumia el cost i acceptava el repte. Per fer-ho, “l'autor es va assessorar amb l'historiador Joaquim Llovet i amb l'administrador de la Biblioteca Popular, Claudi Mayol i Roca, germà del director general de la Caixa, perquè suggerissin els temes per decorar la paret” (Citat per Tió i

Casas, 2016, p. 32). Un relat històric molt distanciat del text de Josep Maria Huertas Clavería. Mentre aquest parlava de la destrucció i la construcció d'una arquitectura anàrquica, el mural reflectia l'orgull de la vella ciutat i la utopia de la construcció d'una de nova.

El mural recorria allò que era conegut i important, sense oblidar-se de res del que configurava la identitat de la ciutadania de l'època. Representava de forma icònica diversos aspectes i trets característics i representatius: les patrones de Mataró, Juliana i Semproniana, la processó de la festa major amb les seves relíquies, el primer ferrocarril de la península –amb el nom «Mataró» a la locomotora–, la basílica de Santa Maria, l'església de Sant Josep, el col·legi de Santa Anna, els plàtans de la Rambla, els gegants de Mataró –les figures de més presència a la paret–, el Parc Municipal simbolitzat pels arbres i flors i el velòdrom –aleshores un dels millors velòdroms del país– amb un ciclista exhibint el ram de vencedor en un costat de la massa vegetal del parc, i un jugador de bàsquet a l'altre –un esport molt mataroní, amb equip a primera divisió en aquells anys–; no s'oblidà de posar-hi l'edifici de l'Ajuntament ni el del Museu i, a baix, el mar simbolitzat per unes grans ones que són solcades per un vaixell, que només pot ser la Coca de Mataró. També introdueix elements arquitectònics, com ara l'edifici de la biblioteca Popular i de La Caixa Laietana o la Creu de terme. Tampoc s'oblida de l'agricultura ni de la indústria, sobretot la que simbolitza la indústria dominant a la ciutat –el gènere de punt– representada des d'un punt de vista maquinista. Aïllats hi trobem l'escut de Mataró, la rosa dels vents, la lluna, les estrelles i la fira amb les seves nòries i els cavallitos i la renovada primera línia marítima de la ciutat amb les seves palmeres. El periodista Pere Tió i Casas (14 novembre 2016) ens descriu el mural d'aquesta manera:

Per vertebrar tots aquests elements, dibuixa un plànol de Mataró com a teló de fons, com un mapa mut amb els carrers que tothom de la ciutat sabien reconèixer. I finalment a la part inferior de tota la paret, els noms històrics de la ciutat: ILORO = ALARONA = CIUTAT FRETA = MATARÓ, on amb quatre noms es defineix les diferents etapes culturals i religioses que ha viscut la ciutat durant al llarg de la seva existència. (p. 30)

El resultat va ser molt satisfactori per la majoria de ciutadans i la premsa va elogiar l'esgrafiament. El periodista Joaquim Casas –Arco– (14 novembre 1962) ho va escriure en un article al diari de Mataró:

Nuestro artista ha dibujado un aleluya llena de vida, de simbolismo y de modernidad. Ha resuelto excelentemente el problema de llenar aquel enorme desierto de pared con algo vivo. Ha saltado, con pirueta estupenda, ha hecho de su obra, para hoy y para mucho tiempo, una palanca de innovación a pleno aire, a pleno sol. (p. 3)

I el crític d'art Pere Pascual –PIC– (24 desembre 1962) no dubtava de la qualitat de l'esgrafiat però posava en qüestió el color d'aquest:

Artísticamente no se pueden poner muchos reparos. Uno de los que yo pondría sería la cuestión del color. Podrá objetarse que hay una uniformidad de color que no “llama”. Para mi gusto le hubiese añadido algún otro toque de color verde, para que anime el conjunto. Un mural no es un cartel ni un cuadro. Téngase para él unas miradas distintas, que es lo que se ha olvidado des del primer momento, hablar de él. (p. 31).

En una entrevista que li fa el periodista Ferri (17 novembre 1962) al diari de Mataró, l'artista Santi Estrany acaba elogiant la bona interpretació per part dels obrers de l'esgrafiat: “debo consignar un especial elogio a la buena interpretación dada por el equipo de estucadores de Sr. Santiago Alsina, a mis dibujos” (p. 3). La representació de les anotacions van ser satisfactòries. Després de fer un dibuix d'un plànol de la ciutat, Santiago Alsina va ser el professional encarregat de fer l'esgrafiat a la paret de l'escola d'Arts i Oficis de la plaça Pío XII. Com explica el seu nét –l'artista Dani Montlleó (Comunicació personal, 10 juliol 2020)– els estucadors havien de canviar d'escala el dibuix a la mida de la paret a actuar. Ells havien de verificar l'ortografia correcta, el necessari per identificar una instància del treball. La seva funció principal era la identificació autoritària d'una obra des de la performance fins a la realització. Llavors el que calia era que només les actuacions que complien la puntuació fossin representacions de l'obra.

Així que l'estucador Santiago Alsina, el que es va dedicar a interpretar i realitzar l'esgrafiat, passa a ser un manobre que fa la seva tasca el millor possible a partir d'unes anotacions, igual que el recorregut per la ciutat de Mataró que fa l'autor d'aquest text. Només pretén posar aquests dos discursos sobre la taula; un relat ple d'anècdotes i com es segueixen les anotacions primeres. Traslladar tot això a una activitat artística, seguint el peu de la lletra l'ortografia original.

Sense voler, però, tot s'acaba trobant, i tot allò que reflexionava Huertas Clavería en el seu article acaba repercutint al mural de Santi Estrany. Aquell esgrafiat que mostrava l'optimisme de la ciutat, presidint la plaça de darrere l'ajuntament a la paret de l'escola d'Art i Oficis de Mataró realitzat l'any 1962, al cap de sis anys va ser destruït. L'acumulació de vehicles a la plaça passava a ser un problema urgent i la necessitat d'ampliar-la va fer que l'ajuntament recuperés la proposta de l'arquitecte Miquel Brullet i Monmany de demolir l'edifici de l'Escola d'Arts i Oficis. En un article del *Periódico de Mataró*, Joaquim Casas –Arco– (20 juny 1968) descriu aquesta acció com una de les grans reverències a la seva majestat l'automòbil. “L'escola d'Arts Oficis i els ninots de Santi Estrany –com ell diu– en poc temps ja no existirien i suposava que els ninots no serien refets cada vegada que es tirava un edifici a terra deixant una mitjanera a la vista.” (p. 4)

Així que el mes de novembre del 1968 es va començar la demolició de l'edifici i de l'esgrafiat, ampliant la plaça de tal manera que permetia l'entrada de molts més cotxes per aparcar. Si avui dia passegem per aquesta plaça –la plaça Pío XII– hi podem trobar dues alzines supervivents de tot el trasbals i una imatge penjada a una paret ens recorda que allà hi havia hagut l'esgrafiat amb ninots al fons de la plaça.

Quan es planteja la necessitat de fer una ciutat, hem de pensar que l'urbanisme no només és arquitectura, també és la gent que hi viu qui la representa. L'any 1968, un gest tan normal com tirar a terra un edifici i l'esgrafiat que l'acompanyava, ja ens deia el que havia de venir; un urbanisme demolidor, transformant la ciutat en allò que no havia de ser. La construcció a Mataró va començar a ser un mar de blocs de pisos promoguts per les immobiliàries juntament amb la iniciativa privada sense escrúpols, que van construir sense ni solta ni volta, creant barriades d'edificacions barates sense cap mena de plantejament urbanístic.

L'esgrafiat que va estar present a la ciutat durant només sis anys mostrava l'alegria d'una ciutat, i quan es va demolir alguna cosa ens estava dient que tot allò que s'havia intentat va ser en va, tot aquell optimisme va desaparèixer. “L'obra de Santi Estrany reflectia el programa de la Caja de Ahorros de Mataró, proclamant la virtut de l'estalvi i l'obra social gràcies als beneficis dedicats a allò que era més peremptori: habitatges i ensenyament” (Tió i Casas, 2016, p. 33). El seu enderroc ja ens avisava de l'abandonament d'aquesta idea.

L'artista va necessitar un imaginari poètic per crear un mapa de la ciutat, una cosa que va commoure amb subtileza i frescor de novetat. Un esgrafiament a la paret mitgera de l'edifici d'Arts i Oficis enriquia les experiències del lloc i reforçaven el sentit de permanència de la ciutadania. Un lloc que estructurava i modificava l'experiència del món i en conseqüència de tots els ciutadans. Però el que no sabia era que al cap de sis anys ja no existiria. Amb l'enderroc es va amputar una part de l'arquitectura de la ciutat, i es va convertir en un fantasma que genera dolor. El buit que va deixar mai serà suplantat, i quan una obra tan notable com l'esgrafiament desapareix, la població es retorça en un dolor inaudible.

Aquest sofriment passa a ser part identitària de la ciutadania, tant és així que ho podríem entendre com un retrat de les absències. La gent va reaccionar davant d'aquesta pèrdua, reconeixent el lloc que ocupaven els ninots de Santi Estrany. Les cicatrius del mutilat troben un traçat inexplicable i l'absent bateja d'una manera certa, i encara que el nom de la plaça es modifiqui, pels ciutadans sempre serà la plaça dels ninots. El relat és el que els serveix per recordar-lo.

Huertas Clavería (1 març 1968) no s'oblida de parlar d'aquest esgrafiament quan passeja per la ciutat:

També la plaça Pío XII, on hi ha el Museu Municipal en una casa del SEGLE XVI coneguda per Can Serra i un mural de figures esgrafiades fetes per Estrany, el qual ha decorat igualment diversos racons de Mataró. Tan populars s'han fet aquests dibuixos de la plaça, que la gent la coneix per la plaça dels ninots. (p. 15).

Una article i un esgrafiament que representen un mapa turístic. Per fer-los, els dos autors interpreten la ciutat de diferent manera, però tots dos passen pels seus racons, buscant els petits detalls, i com diu l'historiador Josep Renu (1998): “les anècdotes aparentment laterals són a vegades molt més reveladores, més definidores que els fets del decurs de la història en majúscules, la que ensenyen als instituts i a les universitats. L'anomenada història oficial”. (p. 14)



Propostes del veïnat del barri Rocafonda en els espais sense construir (s.d.), de E. Quintana i Morell [Fotografia]. (QUI-133-020) Fons de l'Arxiu Comarcal del Maresme, Mataró.

CONSTRUIR

Teodor Currentzis: Yo no soy el mejor para hacer este trabajo. Yo soy el que crea nuevos espacios. No soy de los que salta en un yate lujoso, sino el que crea un bote pequeño. Soy un constructor. Y no un turista en un crucero. (Citat per Chavarría, 4 de març de 2020)

El arte es un gran Juego (naturalmente, existent muchos pequeños); o mejor: el arte es un juego obligatorio. (Handke, 1992, p. 205)

Lluís Josep Comeron ja ens defineix la seva manera de construir quan respon a Víctor Amela dient que és un nen que es dedica al cinema i que ho recorda tot. Resulta que és un nen que imita els moviments, sorolls i models socials dels seus progenitors. Un mètode per construir que seria aprendre a jugar sempre inspirant-se en l'exemple dels altres, generant un procés que es fa amb ganes, enginy i divertiment sense ser conscient d'un resultat final, i l'únic motiu que impulsa a desenvolupar-ho és el plaer que procura el joc. Una activitat lúdica que no t'has de preocupar per res, però com molt bé deia Le Corbusier, tot aquell que juga s'ho ha de prendre seriosament.

L'arquitecte Frank Lloyd Wright Wright "presumía de haber adquirido muchas de sus habilidades gracias a un juguete de piezas de madera que el pedagogo Friedrich Froebel inventó y que su madre puso en sus manos concienzudamente" (Citat per De Molina, 2 d'agost de 2010). S'hauria d'estudiar en profunditat en quina mesura aquestes joguines infantils han despertat més vocacions que les obres completes de qualsevol gran mestre. Com ho proposava l'arquitecte Norman Mailer:

La propuesta de un desconocido Norman Mailer, homónimo del famoso escritor, quién el año 1962, planteó 15.000 apartamentos para la ciudad de Nueva York. Que la maqueta fuese construida con piezas de lego no es insignificante. La construcción es una

propuesta con una importante carga utópica que crece como un juego vertical, y donde el gusto por apilar más y más piezas parece solo encontrar el límite en el derrumbe del conjunto. (Citada per De Molina, 2 d'agost de 2010)

I aquí és on ens trobem la diversió. L'autor, amb un somriure davant de la seva construcció, ens parla de l'autèntica arquitectura. El joc infantil de construir cabanyes sota la taula, refugis sota el llençol, o amagar-se a dins de l'armari, és el que fa replantejar-nos la necessitat d'abordar el fet de gaudir de la construcció, i trobar tot allò que hem perdut pel camí en fer-nos adults. Unes edificacions que han de fer recordar als que ho miren o ho viuen— el divertiment i l'aprenentatge oblidat arraconat a la memòria. Perquè passi això, ens hem d'obligar a habitar, com diu l'arquitecte Santiago de Molina:

Porque el juego de la arquitectura sirve también para recordarnos a nosotros mismos jugando a la arquitectura, y a veces esto es otra manera de dar cobijo. En la manera cómo recordamos la casa de la infancia y sus olores, o el aroma de una magdalena, puede encontrarse renovados sentidos a lo que habitualmente esperamos de la simple arquitectura diaria. (De Molina, 3 d'agost de 2015)

Quan es planteja la construcció com un joc, l'important és donar rellevància a la fabricació com un mètode d'aprenentatge, obligant a negociar amb la realitat i amb el que es té a l'abast. Un material que parteix de fragments recollits pel mateix constructor i, consegüentment, es conforma improvisant amb les formes trobades. Amb aquesta premissa, el verb construir sempre anirà acompanyat del verb col·laborar. No es pot entendre un projecte sense l'ajuda dels altres i amb el que ofereix l'entorn. Es tracta de tenir la capacitat de construir i transformar allò que ens envolta, però també de tenir la dependència del l'entorn. És el que fan els nens reunint materials diversos alhora de jugar. La construcció amb fragments, relacionant els objectes d'una nova manera dona la possibilitat d'entendre que amb la suma d'arguments, materials i històries es pot crear un treball artístic i reivindicar l'apropiació d'anècdotes alienes o properes com a material primer.

Si ho comparem amb la música, veurem que pot coexistir de dues formes en un mateix moment: el creador i l'executant. L'autor situa

a l'interpret davant d'una música escrita, ben anotada a partir d'un text correctament establert. A diferència de les arts plàstiques que es presenten amb l'obra acabada, sempre idèntica als ulls del públic, un compositor s'enfronta cada vegada que es fa servir la seva música a una perillosa aventura, on la bona presentació depèn de factors imprevisibles. Per l'arquitecte Water Gropius: “el arquitecto ya no es el compositor de la música, sino el director de orquesta. Y la composición, por ende, sería obra coral de todos ellos.” (Citada per Vélez, 2021, p. 77)

Quan Roger Bernat (2020) presenta la seva obra de teatre *Le Sacre du Printemps* (La consagració de la primavera) al Mercat de les Flors de Barcelona, multiplica l'acció teatral, recolzant-se en l'arquitectura i la música. El que planteja aquest autor són unes anotacions on el constructor té la llibertat per seguir-les o no. Segur que Bernat, abans d'escriure l'obra, coneixia les opinions d'Ígor Stravinski sobre els espectadors i la seva idea que “l'oient reacciona i es converteix en el company de joc instituit pel creador, amb la llibertat que accepti i refusi adherir-se al joc” (Stravinsky, 2008, p. 14). L'anotació són unes regles i el constructor-actor és l'espectador. Unes normes de joc on el dibuix –la notació de l'arquitectura– és el testimoni. Amb una estructura molt simple –una línia en forma de quadrat que envolta l'escenari i unes normes d'actuació– fa que els espectadors passin a ser els actors.

Al final, crea petites societats on l'audiència s'introdueix seguint unes regles de joc diferents de les que tenim quotidianament. Qui hi participa és conscient que hi són, i que té la llibertat d'acceptar-les. En un moment en què totes les activitats socials són regides per unes regles que passen desapercibudes, Bernat col·loca els executants en una posició infantil i honesta i, com Ígor Stravinski (2008), planteja que la facultat de crear no ens ve donada tota sola. Tot això va de bracet amb el do de l'observació, reconèixer el que es troba al teu voltant, les coses comunes, les més humils, i que passen a ser elements dignes de remarcar. No és necessari cercar el descobriment; tot està sempre a l'abast de la mà.

En tindrà prou de donar un cop d'ull al seu voltant. Coses familiars, que són a tot arreu, criden la seva atenció. El més mínim accident captura i dirigeix la seva operació. Si el dit li rellisca, se n'adonarà; a vegades, s'aprofitarà de quelcom imprevist, que li ha estat revelat per un error fortuït. (p. 61)

En aquest punt, tot fet històric, proper o reculat, pot ser utilitzat com una excitació que sacsegi la facultat creadora. Roger Bernat afirma que, com que no és coreògraf, intenta reproduir la coreografia que Pina Bausch va realitzar l'any 1975 amb el mateix títol *Le Sacre du Printemps* amb música d'Igor Stravinski. En la proposta de Bernat, els ballarins són els espectadors i a partir de les regles de joc que proposa, aquests ballen com els de la companyia de Wuppertal.¹ L'originalitat i l'apropiació de Roger Bernat són la mateixa cosa, reafirmant que les propostes artístiques sempre han estat el lloc on es reescriven contínuament temes ja coneguts, “un art de la cita que Thomas Man anomenava «l'alta criba»”. (Citada per Lethem, 2008, p. 8)

L'escriptor Jonathan Lethem posa en dubte l'originalitat a l'assaig escrit el 2007 titulat *The Ecstasy of Influenza: A Plagiarism* amb un recorregut per la literatura on defensa que les idees en les lletres han d'estar compartides, reinterpretades, represes, reutilitzades, reciclades, recol·lectades, robades, citades, duplicades, apropiades, imitades i piratejades des dels orígens. En les darreres pàgines es revela que el llibre no ha estat escrit per Lethem. L'autor presenta tot el material original que ha utilitzat per generar, de manera fragmentada, un text totalment cohesionat a partir de l'apropiació d'idees, cites i textos d'altres autors. Lethem es reafirma en aquesta actitud a partir d'un personatge de la sèrie de televisió *The Simpson*, el senyor Roger Meyers Jr, fill de Roger Meyers, i president de la sèrie de televisió Itchy & Scratchy, que defensa el dret a robar com un procés de creació:

¡La animación se basa en el plagio! ¿Si nos quitan nuestro derecho a robar ideas ¿de dónde saldrán entonces?
(Lethem, 2008, p. 15)

Aquesta manera de treballar i generar discurs també la plantejava l'arquitecte Antoni Serrano i Bru (2001) quan es dirigia als seus

¹ Pina Bausch l'any 1972 va assumir el càrrec de directora de la Wuppertal Opera Ballet amb seu a l'Òpera de Wuppertal. L'any 1975 va presentar *Le Sacre du Printemps* amb música de Igor Stravinsky on planteja un ballet desenvolupant propostes performatives allunyades de la dansa clàssica, obrint un nou camí cap a la consolidació de la dansa teatre. (Manko, 11 octubre 2017).

alumnes el primer dia de classe: “¡Copia, por favor!² Se tienen que tratar siempre los mismos temas cada vez mejor. Una acción exacta es superior a mil aproximaciones” (p. 5). És ben conegut que a la professió d'arquitecte no hi ha cap mena de prejudici a l'hora d'admetre la còpia com a material de construcció. L'evolució dels projectes parteix d'aquesta matriu. És lògic doncs, que l'arquitecte Josep Muñoz (Comunicació personal, 18 abril 2017) –alumne de Serrano i Bru– defensi aquesta postura. Ell proposa que per entendre l'arquitectura és necessari tornar-la a dibuixar. No només s'ha de veure i habitar-la, s'ha de copiar la notació un altre cop, abandonant per sempre l'obsessió de «la idea» i la recerca de la personalitat. I si algú té alguna cosa per afegir, es revelarà inevitablement a la còpia.

“Los mejores calígrafos son, por definición, unos buenos copiones. Dado que la mayoría de arquitectos son unos calígrafos, lo que no es poco: ¿Por qué no copiar sin vergüenza?” (Serrano Bru, 2001, p. 5). Un escrivà és pur d'esperit o realitza la còpia de manera mecànica mancat d'intel·ligència?

Copiar no és fer res, és reduir la producció a reproducció. Si som puristes, és ser conscients del fet de no afegir res de nou. L'art sempre ha adorat el fetitxisme de l'original, ja que prové d'una singularitat insubstituïble. La idea de la peça artística com a invenció singular

² Querido estudiante: Copia, copia siempre. Copia cosas buenas. Abandona para siempre la obsesión por la «idea» (tan propia de nuestras escuelas de arquitectura). Abandona también la búsqueda de tu «personalidad». Copia. Copia meticulosamente. Si tienes algo que añadir se revelará inevitablemente en la copia, poco a poco, copia a copia. Y si no es así habrás aprendido el oficio y, sobre todo, habrás causado el menor estropicio posible. Los mejores calígrafos son, por definición, unos buenos copiones. Dado que la mayoría de arquitectos son unos calígrafos, lo que no es poco: ¿Por qué no copiar sin vergüenza? Nos ahorraríamos las impúdicas exhibiciones de egos defectuosos que nos abrumen. No tener nada que decir es digno. Silencio: mucho mejor que el ruido que nos rodea. La copia tiene que ver con las otras dos acciones condenadas por una supuesta modernidad. Las dos son esenciales para la vida y, sí, la creación: la repetición y el aburrimiento. Dice Colette “cuando puedas garantizar que el trabajo de hoy es igual al de ayer, te habrás ganado los galones...El talento no es otra cosa que la posibilidad que uno tiene de parecerse a sí mismo día tras día, a pesar de cualquier cosa que puede sucederte”. Respecto al aburrimiento consultar a E. d'Ors. Las tres opciones tienen que ver con el mismo esfuerzo. Ejecutar con el mínimo esfuerzo, hacer solo lo justo. Así estaréis despiertos y seguiréis las leyes de la naturaleza. Os lo agradecerá: el premio es la elegancia. Recuerda, Venecia está hecha con solo dos materiales, ladrillo y mármol. Es un solo proyecto. Nada hay más rico. Copia por favor. Trata siempre los mismos temas cada vez mejor. Una acción exacta es superior a mil aproximaciones. (Serrano, 2001, p. 5)

i inimitable és la raó que justifica el valor incommensurable de l'original a diferència de les seves còpies, rèpliques o imitacions, col·locades en un estatus inferior. Qui imita o copia a un altre artista es considera mancat de talent, i això obliga a inventar per tenir un talent poètic, contraposant aquesta activitat al coneixement de les regles establertes. Com diria l'autor de la caputxeta vermella, Charles Perrault: “la idea de hombre excelente y artista replicante son dos ideas incompatibles”. (CA2M, 2016, maig 3)

El menys teniment de la imitació a la modernitat ha tingut greus conseqüències per la relació de l'artista amb la tradició. Ens oblidem de la imitació estilística com una labor noble. La valoració de l'emulació, acceptar la tradició estilística per superar el model i no imitar-lo, ha canviat, en la modernitat, a la invenció fundada en la singularitat de l'artista. El geni és aquell que no imita sinó que és l'objecte a imitar, i això el transforma automàticament en pura singularitat.

Es podria recuperar el plantejament de l'antiguitat clàssica. La Venus del Nil era utilitzada pel culte religiós, mentre les còpies es feien per gaudir-les estèticament. Avui dia, si ens col·loquem en aquesta tessitura, davant de la possibilitat d'ofegar-nos en un món que està tan ple de coses, el que podríem fer és imitar els petits gestos procedents del passat, on l'artista es podria transformar en un imitador. Una persona que acull una immensa enciclopèdia d'on treu tota la informació que li permet retornar a la tradició. Recuperar el plagi com una part implícita del procés, emfatitzant que la seva feina sigui l'acte de tractar els mateixos temes cada vegada millor.

I això no és inventar?

L'escriptor William S. Burroughs incorpora textos d'altres escriptors en els seus treballs, en un acte que podríem anomenar plagi. Burroughs agafa en préstec la literatura de ficció americana dels anys quaranta i cinquanta, creant, amb un pot de goma d'enganxar i unes tisores, “un univers nou que anomena la tècnica del cut-up”. (Citat per Lethem, 2008, p. 12)

Agafar allò que no és teu, els fragments que trobes per crear una nova proposta es podria pensar que és un plagi. De fet, la gent que ho pensa potser no tenen ni remota idea del que és l'arquitectura, l'art i la literatura actual. La còpia i l'apropiació són part del mètode de creació. Una estratègia que barreja ficció i realitat, com molt bé proposen les literatures de Georges Perec, Jorge Luis Borges i Agustín Fernández Mallo.

La pel·lícula *Amanece que no es poco* (1989) de José Luís Cuerda, explica la reacció del poble davant d'un escriptor que ha copiat un llibre de William Faulkner. L'alcalde mostra estupefacció davant del plagi:

¿Luz de agosto, la novela de William Faulkner, y no podía usted haber plagiado a otro? ¿Es que no sabe la verdadera devoción que hay en este pueblo por Faulkner? (CAC, RTVE, 1989)

Curiosament, l'afirmació no posa en dubte el fet de copiar, sinó el que es copia: el llibre *Luz de agosto* (1932). La literatura de William Faulkner és admirada per tots els habitants del poble i no accepten la seva còpia. Això vol dir que admeten la còpia d'un altre autor? Em recorda quan vaig anar a visitar, amb el meu germà, un amic a un barri de Barcelona i vam veure com un individu ens robava la ràdio del cotxe, aparcats al carrer. El nostre amic, que coneixia l'autor del robatori i sabia on vivia, ens va portar fins allà i va reclamar-li la ràdio, recordant-li que el cotxe d'on l'havia robat no el podia tocar mai més. Ara bé, de la resta de cotxes aparcats que hi havia al carrer no n'hi va dir res.

Bruno, el personatge i copiadore de Faulkner en la pel·lícula, havia escrit el llibre paraula per paraula, com molt bé diu un habitant del poble: “Coño bruno no seas cínico. Tu novela es la traducción de Luz de agosto que hizo Pedro Lecuona para la editorial Goya Arte. Palabra por palabra”. (CAC, RTVE, 1989)

Segurament, Bruno, que va plagiar o afusellar l'obra de Faulkner, no es proposava el mateix que Pierre Menard a l'hora d'escriure el Quixot de Cervantes. Menard no volia compondre un altre Quixot, no es proposava copiar-lo, sinó que la seva ambició era produir pàgines que coincidissin –paraula per paraula i línia per línia– amb l'obra de Miguel de Cervantes.

Aquesta és una història que apareix en el llibre *Ficciones* del 1944 de Jorge Luís Borges. El protagonista, Pierre Menard, és un fosc escriptor francès, recentment mort. El seu major triomf va ser escriure, en ple SEGLE XX, els capítols novè i trenta-vuitè, i un fragment del vint-i-dosè, de la primera part del Quixot. Ens explica que Menard, que inicialment volia ser Miguel de Cervantes als anys trenta, inicia el mètode de “conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918” (Borges, 2003,

p. 41), però ho descarta per ser massa difícil. Després de la seva mort va deixar una carta a un crític on relatava tot el que va passar mentre escrivia la seva obra, explicant el perquè del seu llibre. El crític, després de veure el projecte, va considerar molt superior la versió de Menard a la de l'autor espanyol: “a pesar de los obstáculos, el fragmentario Quijote de Menard es más sutil e infinitamente más rico que el de Cervantes” (p. 51). L'escriptor només estava preocupat per esbrinar de què era capaç, i no del resultat final.

L'aprenentatge, doncs, és el motor de la creació, com emfatitza l'artista britànic Simon Morris (24 de març 2009) anys més tard quan parla de crear una obra pròpia transcrivint, paraula per paraula, l'edició de 1951 del llibre de Jack Kerouac *On the Road*. La seva pretensió no és copiar. Utilitza un blog d'internet amb el títol *Getting inside Jack Kerouac's Head* per tornar a escriure el llibre, fent una relectura constant de la novel·la original on la reescriptura és un procés d'aprenentatge. La seva intenció és aprendre a escriure com l'autor original. Aquest digerir es pot definir per dos aspectes: tornar a escriure l'original i crear una rutina. Cada dia escriu una pàgina, una tasca revisada exhaustivament abans de publicar-la a internet.

El procés de copiar o refer un producte, del tipus que sigui, té dues conseqüències inevitables. La primera, la còpia, la que no produeix un producte diferenciat de l'original, sinó que produeix un tercer resultat de la lectura de l'original i la seva còpia conjuntament. Si el treball d'Agustín Fernández Mallo (2011) sobre *El Hacedor de Borges* de 1960 és un remake, és perquè es planteja com una reelaboració actualitzada dels relats de Borges així com una apropiació profundament personal dels materials originals. Per descomptat que no crea un producte completament innovador, senzillament construeix un segon relat lleugerament diferenciat de l'original. A més, a causa d'aquest procés apareix un tercer relat, que és la suma del relat original més la seva còpia. L'apropriació no té res a veure amb la transmissió d'informació, sinó que l'acte de remoure informació d'un costat a l'altre pot inspirar una nova forma de creativitat.

En arquitectura podem trobar l'exemple d'una casa a Mataró que l'arquitecte mataroní Josep Muñoz construeix als afores de la ciutat des de fa set anys. Una casa que mai s'acaba, perquè l'experiència del constructor és a partir de les improvisacions. Els plànols inicials es distancien cada vegada més de la casa que s'està edificant,

i l'arquitectura s'emmotlla al dia a dia, a partir dels diferents professionals que treballen a l'obra, adaptant-se al que li ofereix l'entorn i el temps de muntatge. Fins i tot, el mateix arquitecte (Josep Muñoz, comunicació personal, 18 abril 2017) afirma que hi ha moltes coses ja construïdes que les canviaria, però resulta impossible per qüestions de pressupost.

La còpia caracteritza aquesta obra, on es veu una clara influència de l'arquitecte Alvar Aalto. Muñoz també introdueix el maó vist a l'exterior i a l'interior de l'habitatge, i la piscina que l'acompanya és una rèplica exacta de la casa de la Villa Mairea construïda el 1938 per Alvar Aalto. El mateix passa amb la xemeneia interior, que van plantejar amb el propietari basant-se en la llar del mateix arquitecte.

Com diu l'arquitecta Asun López (Comunicació personal, 19 setembre 2020), col·laboradora del despatx d'arquitectes de Josep Muñoz: “aquesta casa és la seva vida” i amb la seva experiència fa la feina que sap fer, improvisar i copiar. Coneix l'ofici i, com el manobre de la pel·lícula *Amarcord* (1973) de Federico Fellini, no oblida el que s'ha fet abans: “el meu avi feia maons, el meu pare feia maons, jo també faig maons”. (FC Produccions, PECF, 1973)

Els clients i propietaris de la casa només esperen tenir-la acabada per veure com l'habiten. Per ells serà meravellós tenir un espai eminentment funcional, pensant en una arquitectura en el que el protagonista és un espai variable a la seva voluntat, on la forma, mida i significat depèn de com l'habiten.



Barri de Rocafonda en construcció amb els edificis d'en Calvet al fons (1959), de Prims Fotògrafs [Fotografia]. (PRI-0051-02). Fons de l'Arxiu Comarcal del Maresme, Mataró.

HABITAR

El construir no es solo un medio y una forma para habitar. El construir ya es un mismo habitar. (...) No habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos habitado en la medida en la que habitamos (...) Construir y habitar, cada uno a su manera, son siempre ineludibles para el habitar. (Heidegger, 2015, p. 13, 19 i 49, respectivament)

Piensa en esto: El Castillo de Kafka ya no existe, gracias a Kafka. (Handke, 1992, p. 198)

En el llibre *Das Schlo* (El Castell) de l'escriptor Franz Kafka del 1926, no deixa de fer arquitectura en tot el relat. L'autor col·loca el personatge principal -un agrimensor, persona que es dedica a mesurar el camp- en un espai immesurable, una zona no orientable per la manca de punts de referència. El senyor K -el protagonista- mai arriba al castell. El camí que hi porta sempre sembla que s'hi apropa i de fet ho fa, però abans d'arribar-hi es desvia. Kafka crea una zona on no podem trobar motius d'orientació perquè aquest varia amb les accions del personatge.

I on es col·loca aquest espectador per teixir l'arquitectura?

El filòsof Walter Benjamin (2011) ho explica proposant que "la diferència entre recórrer una carretera sobrevolant-la en un avió o caminat per ella, i ho compara amb la força d'un text, on l'experiència és diferent si el llegim o el copiem" (p. 16). Quan sobrevolem la carretera, aquesta s'obre pas a través del paisatge, i es desenvolupa segons les mateixes lleis que el terreny que es contempla al seu voltant. En canvi, el que va a peu i camina reconeix el seu poder i com a bon copista dirigeix la carretera. No ho fa com un espai físic definit, sinó com un espai que s'estira o s'encongex d'acord amb la persona que el viu. Ens trobem en un espai laberíntic, un seguit de carrers als quals mai havíem parat atenció, i de cop ens sorgeix l'interès de per què estem allà.

La ciutat es planteja com un bosc on tots els arbres són iguals i és difícil diferenciar-los un dels altres. Només hi ha la mesura, i aquesta és de qui hi passeja.

Jacques Tati ho demostra en la seva pel·lícula *Playtime* (Bernard, 1967), on el personatge principal vaga per una ciutat creada pel mateix director. Mentre Kafka fa que l'arquitectura respongui a les necessitats del relat, aquí trobem l'arquitectura com la protagonista del film. No en va, tal i com ens diu el crític de cinema Alejandro Cuéllar (1999) "el personaje que deambula entre los edificios se llama Monsieur Hulot, un nombre inspirado en un sargento torpe y arquitecto que conoció al ejército con el mismo nombre" (p. 138). No és casualitat, doncs, que Kafka triï un agrimensur com a personatge principal i Tati un arquitecte.

Tati construeix Tativille, una ciutat concebuda per ell mateix i dissenyada per Eugene Roman per realitzar el film. Va crear una escenografia arquitectònica per les necessitats de la pel·lícula, on hi havia grans blocs d'habitatges, edificis d'acer i vidre, oficines, carreteres asfaltades, pàrquing, aeroport i escales mecàniques. "Uns 100 treballadors van treballar durant cinc mesos sense parar per construir aquest revolucionari estudi amb envans transparents, que es va estendre per més de 15.000 metres quadrats". (Cuéllar, 1999, p. 139)

Resulta que a Jacques Tati també li hauria agradat ser arquitecte: "J'aimerais bien, au lieu de tourner un film, faire autre chose. Construire un immeuble, par exemple"¹ (Makeïeff et al., 2009, p. 114), però el que fa és crear una nova estrella cinematogràfica, l'arquitectura. A partir d'esbossos, va aixecar edificis que es podien desplaçar i que li permetien controlar qualsevol detall. Va reconstruir completament els objectes, creant una escenografia que obrís les portes a Hulot perquè construís un circuit espacial i es transformés en un cos en moviment sense control.

Dins de la ciutat, Hulot no construeix res, mai és conscient de res, mai fa les coses expressament i no signa res. Els altres personatges que l'acompanyen segueixen tots l'ordre arquitectònic que se'ls planteja, transportats amb un mínim esforç cap a un regne de decisions racionalitzades i instantànies. La ciutat determina la relació entre els personatges i no hi ha gairebé contacte cos a cos. Tots mantenen

sempre les distàncies i els cossos tendeixen a tenir més interacció amb els edificis que no pas amb ells mateixos. Però a mesura que el metratge avança tots els personatges agafen el rol d'Hulot i, al final, tot allò que s'obeeix de bon principi –l'arquitectura– no es té en compte. Els habitants de Tativille aprenen a buscar els seus propis camins davant d'una ciutat que es comporta com una plataforma de possibilitats sobre les quals tots es mouen, exaltant els seus desitjos i la possibilitat de crear desordre. La principal activitat dels habitants es transforma en una deriva contínua.

L'arquitectura conviu amb el vianant, de la mateixa manera que introdueix a l'espectador a la pel·lícula. L'obsessió de Jacques Tati a rodar en 70 mm per aconseguir el màxim de detall i grandària a la projecció de la pel·lícula col·loca a l'audiència en el lloc dels actors. "Si filmas el aeropuerto de Orly en super 8, obtienes una ventana, en 16 mm tres, en 35, ocho, en 70 mm la fachada. Yo quiero ver la fachada". (Citat per Garin Boronat, 2014, p. 350)

El director controla l'arquitectura, el so i el color oferint tot el temps del món a l'espectador perquè es perdi en les imatges que se li presenten. Fa obrir-los els ulls en una exploració constant, on el nas no es pot deixar de moure d'un cantó a l'altre, buscant el mínim detall a tots els racons de la pantalla.

Així doncs, el cinema de Tati és l'escenari per construir situacions, és a dir, entorns col·lectius i conjunts d'impressions que determinen la qualitat del moment, on tots ens identifiquem. Fins i tot amb la possibilitat d'apropiar-nos del fet de vaguejar amb la gràcia burlesca de Monsieur Hulot. Ens convoca a caminar amb els ulls ben oberts, a desplaçar-nos dins d'aquesta òrbita. Entrem a la ciutat pensada com una casa, feta d'edificis pensats com a ciutats, agradable per la seva intel·ligibilitat i pel seu caos, amb una claredat laberíntica on se'ns planteja la possibilitat de deambular.

El cinema procedent de l'estructura del gag arquitectònic, fa que els moviments del protagonista, i de l'audiència, depenguin dels problemes que li generin les construccions. "Tati empezó donde nosotros habíamos acabado" (Citat per Landeira, 10 d'octubre de 2019), va dir Buster Keaton en veure les seves pel·lícules. Tati recollia l'herència del cinema mut, anant molt més enllà del gènere, amanint-lo amb un grapat de paraules, un arsenal de sons i un joc amb l'arquitectura, convertint el gag en una de les belles arts. Més tard, el director de cinema Roy Andersson va fer el mateix amb Tati i va traslladar l'arquitectura a un nivell més surrealista on els actors estan

¹ M'encantaria, en lloc de rodar una pel·lícula, fer altres coses. Construir un edifici, per exemple. [Traducció de l'autor]

immersos en el seu entorn tota l'estona, buscant una sortida sense trobar-la. Jacques Tati també podria afirmar que Roy Andersson ha continuat on ell havia acabat.

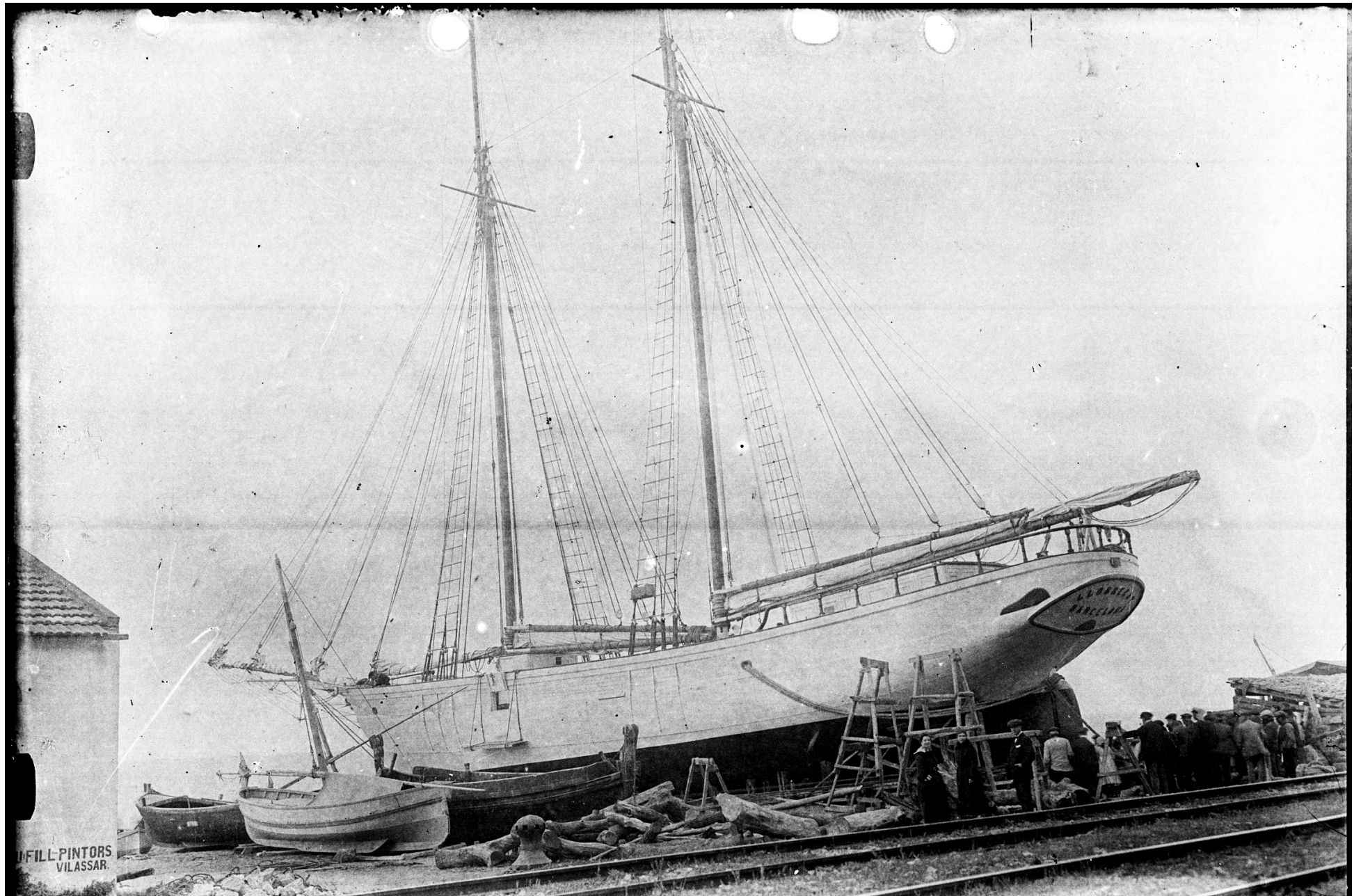
Aquests directors fan urbanisme per adequar els actors a l'arquitectura. En el fons no deixen de fer el que fan molts arquitectes a l'hora de pensar una ciutat. Crear un escenari on els habitants han d'esforçar-se a entendre'l i adequar-s'hi. Tal com explica Josep Maria Huertas Clavería (1 març 1968) en el seu article:

Mataró s'havia desenvolupat seguint el camí que li dictaven les lleis capitalistes, representades per una suma d'interessos particulars que van alterar la planificació dels llocs. Una ciutat en creixement –benintencionat de bon principi– on el ciutadà no va tenir més remei que adaptar-se. (p. 15)

Es va demostrar que el director d'obres, construint una població que s'allunyava de qui la vivia, no va entendre les necessitats de la població. I vulguis o no, alguns ciutadans van haver d'agafar el rol d'Hulot per sobreviure, construint coses sense ser conscients de res, sense fer-ho expressament i sense signar-les.

La quitxalla que juga amb la primera cosa que li cau a les mans, encara que sigui foc i com que no hi havia massa diversions, els menuts s'han d'esplaiar en rares ocasions durant la Festa Major quan surt a passejar en «Robafaves» –el gegant–, a fer les delícies dels infants. (Huertas i Clavería, 1 març 1968, p. 14)

**2.2. LA CASA ESTILO BARCO ES POT DEFINIR COM UNA
CAPGROSSADA**



Construcció d'un vaixell a la costa del Maresme. (s.d.), de A. Gómez [Fotografia]. (AGO119) Fons de l'Arxiu Comarcal del Maresme, Mataró.



«La Coca» exposada al Museu Prins Hendrix de Rotterdam (s.d.), de M.À. Mas [Fotografia]. Recuperat 1 d'abril 2022 de: <https://raco.cat/index.php/FullsMASMM/article/download/116128/146815>

EL BARCO

Una manera de definir els ciutadans d'una població a bona part dels municipis de la costa del Maresme, eren els malnoms. Uns gentilicis pejoratiu, la majoria posats pels pobles del costat com a burla i competència entre poblacions, que amb el pas del temps, s'han anat perdent i només la gent gran en fa memòria. De tots el que hi havia, ningú en sap dir l'origen i estaven condemnats a l'oblit. Això no vol dir que el dia d'avui en certes poblacions es mantingui la tradició de nomenar als habitants amb un d'aquests malnoms, que dels de Mataró en diuen capgrossos no és descobrir res. Però i les altres ciutats dels vorals? Sembla que la gent de Pineda eren coneguts com a males cares o també, com a *Nyerros*. *Nyerros* era el nom d'un dels dos bàndols en què estava dividida la noblesa catalana a finals del XVI i principis del XVII. Evidentment, i com marca la històrica rivalitat, si a Pineda eren *Nyerros*, a Calella eren *Cadells*, l'altre bàndol. El mot gafarrons pels habitants de Premià de Mar té quatre orígens. Un d'ells parla de la venda massiva d'aquests ocellets a les parades de les Rambles com a producte autòcton de la població del maresme. Els dos Vilassar es disputen la paternitat d'un malnom especialment cruel amb els animals. Els diuen *Penja-ases* en memòria del pobre ruc que van hissar amb una corda perquè es mengés unes herbes del campanar. A Malgrat eren *Carboners*, perquè carregaven molt de carbó en els vaixells que ancoraven prop de la platja i a Canet eren *Gitanos* perquè

a finals del SEGLE XV se n'hi va instal·lar un important assentament que va col·laborar en la construcció d'embarcacions. A Cabrils són *Peluts* com a sinònim de difícils de dominar i al Masnou, *Geperuts* perquè, com a poble pescador que era, quan els homes arribaven a casa deixaven les jaquetes molles d'aigua de mar en el pom de l'escala i quan se les tornaven a posar havien agafat la forma de bony (Márquez, 23 d'abril de 2011). O el conegut i graciós: Sant Pol quina hora és? Una pregunta que s'utilitza com a burla dels ciutadans d'aquesta població per recordar que van construir un rellotge de sol amb una teulada perquè no es mullés amb la pluja.

Les històries anecdòtiques –siguin certes o no– fa que cada poble tingui el seu gentilici pejoratiu, el qual identifica els ciutadans i ens explica on pertanyen. Curiosament en el cas de Mataró, la gent està molt orgullosa del fet que se'ls anomeni *Capgrossos*, fins i tot la colla castellera de la ciutat ha agafat aquest nom per donar-se a conèixer.

Aquest malnom atribuït als habitants de Mataró és molt més conegut que el seu origen. Una de les hipòtesis és que el sobrenom estigui relacionat amb un element ornamental que hi havia al portal de Barcelona de l'antiga muralla de la ciutat del SEGLE XVI, ja enderrocada. L'historiador Albert Garcia Espuche (1989) ens ho demostra a l'acta de la sessió de l'Ajuntament de Mataró celebrada el 2 de desembre de 1856 diu textualment:

Habiéndose tomado en consideración que distintas veces se ha proyectado el derribo de la puerta llamada de Barcelona y que esta mejora es generalmente deseada por los vecinos, se acordó convocar a los mayores contribuyentes, en número igual al de los Sres. concejales, para acordar si se debe procederse a dicho derribo. (p. 17)

Josep M. Pellicer y Pagés (1887), en els seus *Estudios Históricos-Arqueológicos sobre Iluro*, publicat el 1887, trenta anys després de l'enderrocament del portal, atribueix, per primera vegada, l'origen del malnom a la decoració dòrica del portal que incloïa, segons ell, cranis de bou, *Caps de bou*, al fris. Ho explica dient que la porta o portal:

Estaba suntuosamente decorada con dos torreones laterales y una hornacina central en la parte superior, con la imagen de San Sebastián. El orden arquitectónico era el dórico, y en esta circunstancia, al parecer indiferente, se fijó la mordacidad del vulgo para imponer a la moderna población su mote particular.

Expliquémonos ya que la oportunidad se presenta sin ser buscada. La Ciudad no puede desmerecer con el mote, y quedará patente de rechazo, la ignorancia del que lo use. Quien esté medianamente iniciado en los cinco órdenes de arquitectura, sabe que en el dórico se adorna con «bucranos» el espacio que media entre los tríglifos. Con tal liviana ocasión los forasteros, sorprendidos ante la inesperada suntuosa obra, la dieron en llamar a Mataró la población de «los bucranos» o «dels caps de bou», como hubiera sido de las panoplias si estas –en el dórico también usadas– en la puerta principal hubiesen aparecido y excitado la misma desdeñosa curiosidad. Inofensiva para los amurallados fue la denominación mientras se concretó al punto indicado; pero la tendencia general de zaherirse mutuamente los pueblos con picarescas alusiones hizo pronto cundir el mal gusto de trasladar el calificativo desde el friso dórico a los habitantes de una ciudad que, en todas épocas, ha contestado a tal ridiculez dando al mundo hijos eminentes en virtudes y ciencias. (p. 448).

Semblaria, per tant, que els mataronins van enderrocar el portal per evitar perllongar les burlas i els acudits dels forans en relació amb els caps de bou que hi figuraven damunt, entre sanefa i sanefa, com a icones pròpies dels relleus d'estil dòric clàssic romà i del renaixement. Antoni Marí i Coll aporta una altra hipòtesi que posa en dubte l'estudi de Josep M. Pellicer, acusant-lo d'allunyar-se del rigor històric exigít. També proposa una hipòtesi conjectural, però basada en la forma de l'escut de Mataró que actualment presideix la Sala Principal del Museu de Mataró i que antigament figurava a la portalada de l'Ajuntament. En aquest escut hi figuren les armes de la ciutat, encerclades dins un oval semblant a una cara, que està encapsada per un ornament de dues floritures que s'enlairen com dues banyes de bou. Lluny de ser una anomalia, l'ornament era propi de l'estil barroc. Però això no es va poder evitar que qualsevol bromista del veïnat fes burla de la seva semblança amb un cap de bou i es va fer córrer la llegenda, per augmentar la diversió, que era la cara d'un regidor. En una carta escrita des de Barcelona per un cosí d'una jove viatgera de l'època el 14 d'octubre del 1852 es diu: “a la verdad, se me parece ver todo Mataró revuelto...y preguntarnos por qué tanto ruido en la antigua patria del Cornudo Regidor Mateu”. (Citat per Martí i Coll, 1992, p. 168)

Sigui quina sigui la hipòtesi certa, sembla absurd posar un cap de bou a la porta de la muralla o l'entrada de l'Ajuntament, i una *capgrossada* acceptar-ne la simbologia. *Capgrossada* perquè, amb

els anys, el renom de caps de bou, de fortes connotacions vexatòries per la insinuació de les banyes, seria substituït pel de *Capgrossos*, terme irònic, però més suau, que al·ludeix a fets extravagants de regust divertit. Gentilici que s'utilitza per definir la gent de Mataró a l'hora de fer acudits sobre la ciutat, sobretot fora d'ella.

Tampoc es coneix ni quan ni com es va esdevenir aquest canvi, però també hi ha un grapat d'històries. Totes elles parteixen de la mateixa idea per explicar-ho: la construcció dins un edifici d'un objecte més gran que la porta de sortida d'aquest. Exemples en serien la fabricació un drac monumental que no passava per la porta, els Gegants de Mataró, obligats a fer una ajaguda per entrar i sortir de l'Ajuntament. Però en la història popular de la ciutat la que ha fet més fortuna ha estat la de cert mestre d'aixa que va fer una barca que, evidentment, va resultar molt més gran que la sortida de la porta de la seva drassana. Es va entendre que això l'obligà a prendre decisions greus. Per això s'anomena *Capgrossos* a la gent de Mataró.

És lògic doncs, que el malnom de *Capgrossos* vingués de la tradició marítima de la ciutat i les seves històries vinculades al mar, i al fruit que en pot treure. La pesca, els mestres d'aixa, el vaixell –com a símbol, com a instrument per guanyar-se la vida o construcció de lleure– l'arquitectura amb inspiracions marítimes i el barco, com a obra d'Art, han estat una qüestió identitària dels mataronins.

Com la resta de poblacions costaneres del Maresme, Mataró tenia una llarga tradició en la construcció d'embarcacions que es va anar perdent al llarg del *SEGLE XX*. Moltes platges maresmenques havien estat ocupades per drassanes on treballaven els mestres d'aixa, que tenien cura de projectar i executar embarcacions de fusta, i els calafatadors, que es dedicaven a tapar les juntes perquè no entrés aigua, posant una capa de massilla feta d'oli de llinosa i blanc d'Espanya.

El procés de construcció d'una embarcació era llarg i feixuc. Començava amb la selecció dels exemplars d'arbres, d'acord amb l'espècie, l'edat i la salut d'aquests. Per fer-ne la tria calia desplaçar-se als boscos propers a la ciutat, de la mateixa manera que ho feien els constructors de les anomenades cases de cós.¹

Les cases de cós són els característics habitatges unifamiliars que es van aixecar a Mataró des del *SEGLE XVI* fins a principis del *XX* i

¹ El nom cós ve de la paraula Uatina *cursum*, que hem d'interpretar com a peça de terra relativament estreta i allargada, que serveix per a edificar-hi una casa. És equivalent a patí, patium, paraula utilitzada en el mateix sentit. (Salicrú i Puig, 1989, p. 10)

que van ser un model adaptat perfectament a la manera de viure de la població. El cós era un terreny edificable, fruit de la parcel·lació d'antics terrenys agrícoles que esdevenien urbans en el procés del creixement de la ciutat. La dimensió característica d'aquestes cases és l'amplada, determinada, molt probablement, per la llargada de les bigues de fusta de la zona. L'amplada de cós, doncs, s'utilitzava com a unitat de parcel·lació, així que a l'hora de dividir un terreny es parlava de cases de cós, de cós i mig o de tres cossos. I la paraula cós també s'utilitzava com a sistema mètric, una unitat de mesura per definir els cinc metres de la façana de les cases.

Tornant a la construcció naval, quan s'havia seleccionat la fusta per l'embarcació, el següent pas era deixar-la assecar. Després, amb un plànol a escala real de les diferents peces serrades a mida, s'aconseguia donar la forma idònia per a cada barca o vaixell.

El farmacèutic i publicista català Emerencià Roig i Reventós (1924) va fer una pintoresca descripció de les drassanes del Maresme i de la feina dels mestres d'aixa. Segons ell, veure les drassanes era tot un espectacle, on una multitud de treballadors voltava els vaixells, acompanyats de grans carcasses d'embarcacions formades per enginyoses combinacions de quilles, quaderns, i rodes, voltades de grans encavallades formades de banquetes, puntuals i travessos, com un teixit immens de fustes. També explica com, enfilats, anivellaven amb les eines, fent sorolls secs i agradosos escampant encenalls que queien a terra. Enmig dels picaments de les aixes i dels calafats hi dominaven els cops de martell damunt l'enclusa enllestit les peces de ferro i els crits de manament, dirigint els homes en la maniobra de transportar una gran peça de fusta d'un cantó a l'altre de les drassanes. (p. 21)

El constructor Francesc Segarra va fer –el 1856– una de les naus de més renom a Mataró: la fragata anomenada Julia, de 500 tones. La construcció d'aquest veler, el primer que es va construir a Mataró d'aquestes característiques, va ser un esdeveniment local. Era una embarcació construïda d'acord amb les característiques dels Clipper², vaixells de vela de formes allargades i estretes, de tres o més mastelers, que es caracteritzaven per la seva velocitat. L'entusiasme que produí quan es va botar l'embarcació, motivà que el mataroní Josep, fundador de la Caixa d'Estalvis de Mataró i paladí del partit progressista local, li dediqués uns versos en un diari local:

² La paraula clipper prové de la paraula anglesa *Clip*, un terme informal que denota velocitat. [nota de l'autor]

A la Julia.
Primer Clipper español mandado construir por la casa
Heredia i botada al agua en nuestro astillero

Oíd mi voz, oh ninfas vagarosas
que las fuentes de Iluro engalanáis
y sus jardines del alhelí y de rosas
con hábito divino perfumáis
Ved de esa playa la insegura arena
que mueve el pueblo con voráz ardor
ved el júbilo inmenso que enajena
el alma audaz de mi fiel cantor

Entre el loco clamor de la alegría
arrancar su laúd son popular
-Qué canta pues? - Canta en su fantasía
el rico Clipper que se bota al mar

-Que es ese Clipper- un astro que radia
augurando un risueño porvenir
talismán que es mágica valía
caduceo de fúlgido zafir

Diosa de amor, esbelta peregrina
que nace de las olas del cristal
en nuestras playas brota una marina
digna de un pueblo que no tuvo igual
Salud, salud, oh flecha voladora
presta a surcar el anchuroso mar
salud, salud, oh nave encantadora,
que a la América irás a visitar

Salud, salud...Di a nuestros hermanos
que su gloria la España recobró
que a las artes atenta ya lozanas
que su perla más linda es Mataró.
(García i Oliver, 1856, p. 3-4)

Però aquesta activitat va anar davallant amb el pas del temps. A mitjans del SEGLE XX, encara funcionaven algunes drassanes a la ciutat que feien embarcacions de dimensions petites o mitjanes: l'anomenat Astillero de Biayna, de Ramon Biayna, el fuster; les regentades per l'Alzina, en Llabraí, situades a la platja del Callao on actualment hi ha el Centre Natació Mataró; i Astilleros Xifré, d'Enric Xifré, una de les més modernes que després de comprar les drassanes Alzina, va

construir una fàbrica on actualment hi ha el Port de Mataró. Aquesta empresa es va especialitzar en la construcció d'embarcacions de ròssec, sardinals, i golondrines pel transport de turistes. I avui dia, aquesta professió està arxivada a la memòria dels mataronins, ja que l'activitat del Port de Mataró és per les embarcacions d'esbarjo, on la tradició pesquera i construcció d'embarcacions ha desaparegut.

Però la tradició marítima de la ciutat no només la podem trobar a la construcció d'embarcacions de grans dimensions. També és coneguda la curiosa història d'una maqueta d'un vaixell conegut com la Coca. Un exvot amb renom arreu del món i que un arquitecte va ser el seu descobridor. L'historiador Manel Cusachs (1995) escriu un article a una revista local parlant-nos de l'emoció que va sentir de poder contemplar el vaixell en qüestió en un viatge de vacances:

Durant les vacances estivals de l'any 1994 un reduït grup de mataronins vàrem tenir el goig -i l'emoció- de poder contemplar «la Coca de Mataró» que, com sabeu, es troba guardada al Museu Marítim Prins Hendrix de Rotterdam, on resta exposada -de forma estel·lar- en la sala dedicada a miniatures navals. (p. 31)

Ell mateix Cusachs (1995) afirma: “hem d'agrair la curiositat de l'arquitecte Miquel Brullet i Monmany, autor de molta de l'arquitectura de la ciutat dels anys seixanta” (p. 32). Gràcies a ell es va trobar un article publicat l'any 1930 per Mr. Henry B. Culver (1930) a la revista *The illustrated London News* titulat *A great rarity ship model*, que va traduir i publicar a la revista local *Pensament Marià*, on constava una informació important d'una petita obra d'art popular de procedència mataronina: la Coca.

What is more than a contemporary fifteenth-century ship-model? (...) Personally, I had not believed that such an object had escaped the ravages of time. Yet it has turned up in New York! In the Reinhard Galleries there is a ship-model which is undoubtedly of about the time of Columbus. It came from a little chapel in a small town called Mataro, on the coast of Catalonia in Spain.³ (p. 25)

³ Què és més que un model de vaixell contemporani del segle XV? (...) personalment, no havia cregut que un objecte així s'hagués escapat als estralls del temps. Però ha aparegut a Nova York! En les Galeries Reinhard hi ha un model de vaixell que és sens dubte de l'època de Colom. Venia d'una petita capella en una petita ciutat anomenada Mataro, a la costa de Catalunya a Espanya. [Traducció de l'autor]

La Coca és l'única imatge en tres dimensions d'un vaixell de la seva època i és una font històrica excepcional. El model mostra un vaixell de 18 metres d'eslora, 9 de mànega i 4 de calat, que podia transportar 100 tones quedant un metre sobre el nivell del mar. El seu nom determina un tipus de vaixell originari del nord d'Europa, que va ser utilitzat en el comerç per anglesos i normands aproximadament entre els anys 1100 i 1400. Posteriorment van ser substituïts per vaixells de major capacitat anomenats *Hulk*. La tipologia de la coca nòrdica correspon a la d'un vaixell de poc tonatge, gran francbord de línies d'aigua afilades i força calat amb sengles castells a proa i a popa quasi independents del buc amb l'ormeig d'un sol pal de vela quadrada.

L'original del model de la Coca es troba al Museu Marítim Prins Hendrix de Rotterdam, exposada a la sala dedicada a miniatures navals. El seu origen sempre ha estat un misteri i no hi ha testimoni fidedigne que n'acrediti la procedència exacta. Joan Noé Pedragosa (1988), "pensa que és possible que la Coca fos un exvot mariner de l'església de Sant Simó de Mataró" (p. 37). Alguns estudis publicats per experts arqueòlegs navals descriuen la procedència mataronina del model, però mai s'ha pogut trobar cap font documental i és probable que la informació provingui de fonts orals. Algunes persones consultades diuen que no l'havien vist mai, i d'altres, poques, la confonien amb alguns vaixells que, abans del 1936, estaven penjats a la paret de l'ermita. També s'especula que l'exvot fos de propietat privada, circumstància que explicaria que poca gent tingués la possibilitat de conèixer-lo. Tot és tan enrevessat que també hi ha una teoria que situa l'origen del model a Calella.

Tampoc hi ha documentació que expliqui com va arribar a Rotterdam, tot i que s'intueix que la Coca hauria iniciat una volta al món des del seu emplaçament original després de la seva venda. Es pensa que un antiquari de Barcelona l'hauria posat a la venda el 1920, però poc després apareixeria en un mercat d'antiguitats de Munich. L'any 1929 es diu que es va subhastar a Nova York i fou adquirida per un antiquari alemany. Posteriorment, aquest l'hauria passat a mans d'un col·leccionista holandès que la dipositaria, finalment, al Museu de Rotterdam.

Actualment es poden contemplar rèpliques de la Coca, segles més tard, a la mateixa ermita de Sant Simó i al Museu Marítim de Barcelona. En una entrevista realitzada a l'expert en modelisme nàutic Xavier Pastor Quijada, ens explica que durant una llarga convalescència va sentir la necessitat de fer una rèplica d'aquest model. "Va construir una còpia més petita que l'original, perquè l'escala dels plànols que

va trobar al Museu Marítim de Barcelona era de dimensions més grosses que l'espai de treball de què disposava" (Citat per Armengou i Schuppisser, 1988, p. 45). Fer una rèplica d'aquest tipus és d'una complexa dificultat. Tot i els seus coneixements, els plànols i fotografies de què disposava, la informació que tenia sobre la peça original no era completa. Per això es va deixar guiar per la intuïció a l'hora de trobar solucions per a determinar punts obscurs, permetent-se la llicència, per exemple, de col·locar una escala de gat a la cara de popa, aspecte que descriuen diferents dibuixos d'altres models. Va redibuixar plànols i va cercar solucions de construcció amb el propòsit de construir la rèplica a la manera de l'artesà que la va produir, un professional de l'arquitectura naval del seu temps. El mateix que ens explica la historiadora de l'art, Ascención Hernández Martínez (2007):

El año 1998, con motivo de la Exposición Universal de Lisboa, la restauración de la fragata portuguesa de Fernando II y Gloria –el buque de guerra más antiguo del mundo–, también se hizo siguiendo la construcción a la antigua, para crear el mejor parecido posible con el original. (p. 26)

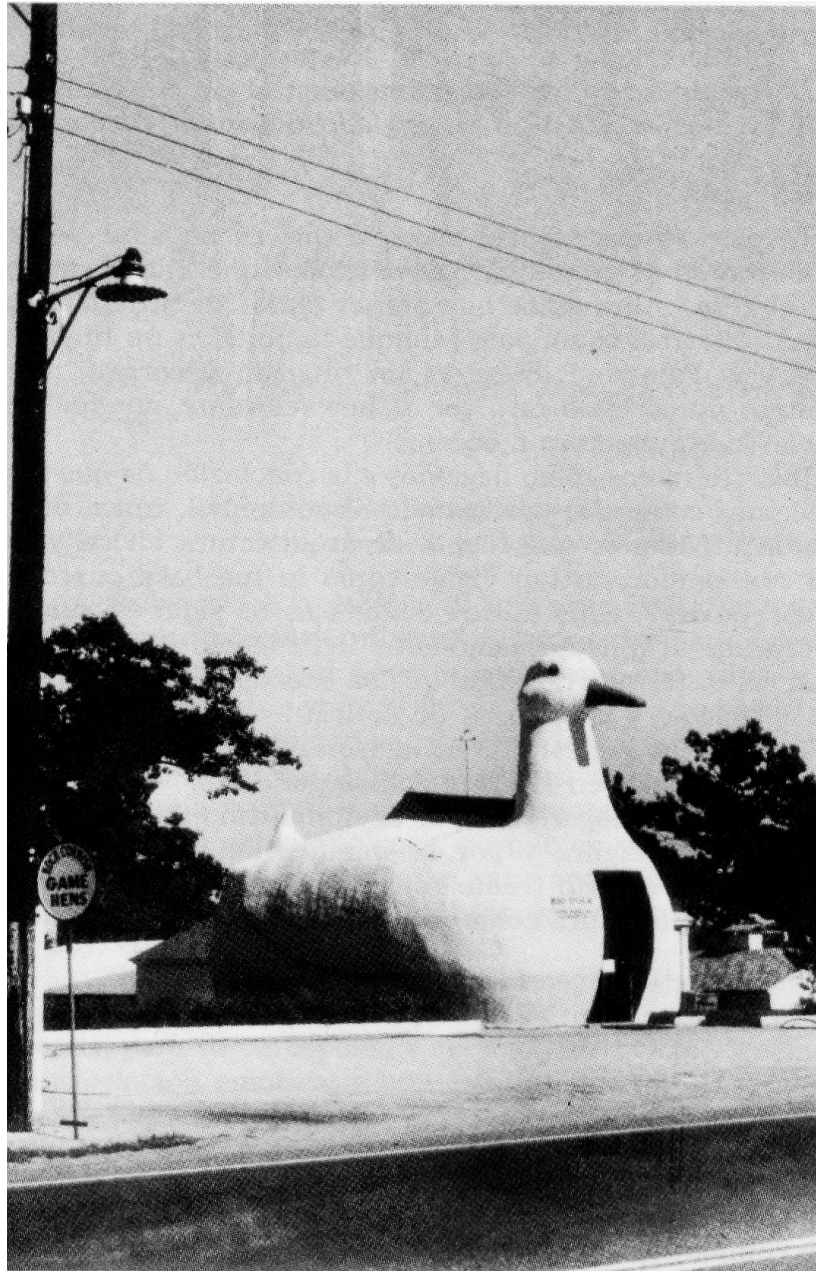
El 1986, la Cambra Oficial de Comerç, Indústria i Navegació de Barcelona va organitzar, al Saló dels Cònsols de Llotja, l'exposició Del Consolat de Mar a la Cambra de Comerç, per tal de divulgar la seva tasca. Per aquest motiu, va contactar amb Xavier Pastor per encarregar-li una rèplica a mida natural de la Coca, que el va submergir en la investigació i la recerca al voltant de la marina de vela:

La possibilitat de desplaçar-se a Rotterdam per veure i estudiar l'original, li va donar l'oportunitat de tocar-la, indagar en la naturalesa dels materials i descobrir-ne les peculiaritats, cosa que no havia tingut la possibilitat a fer en les còpies que havia fet amb anterioritat. (Armengou i Schuppisser, 1988, p. 46).

És evident la importància de la Coca de Mataró en el marc de referència europeu, i l'enigma i l'interès que l'envolten són, avui, plenament vigent.

UN BARCO ES POT DEFINIR COM UNA ARQUITECTURA MÉS.

El propio edificio funciona como anuncio. La tienda de patos con forma de pato, llamada el Patito de Long Island, –The long Island Duckling– es refugio arquitectónico y símbolo escultórico. (Venturi, 1998, p. 114)



L'edifici en forma d'ànec. «El patito de Long Island». (1998), de P. Blake [Fotografia]. Extret de: Venturi, R. (1998) *Aprendiendo de la Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. (4a ed.). Gustavo Gili, p. 116.

Un barco, no només es fa per navegar. A la ciutat de Mataró hi va haver exemples que ens presenten la construcció arquitectònica en forma de vaixell. Projectes d'iniciativa privada o pública que són el resultat de l'apropament de les formes arquitectòniques cap a una estètica naval. La construcció d'aquestes formes en alguns casos apareixen per un procés intuïtiu, com a Las Vegas on hi podem trobar edificis com «tienda de patos en forma de pato» que són un refugi arquitectònic i símbol escultòric. La relació entre la forma de l'edifici –en forma d'ànec– i la seva funció són la mateixa, un espai culinari on el plat principal era aquest animal. També podem trobar exemples que s'emmirallen amb la construcció naval. Uns edificis que s'anomenen «casa estilo barco», on l'arquitectura ve determinada per les formes d'un vaixell, com seria la Casa Vaixell –la Casa Vilaró– de Barcelona construïda per l'arquitecte Sixto Illescas, i el Club Nàutic de Sant Sebastián, dissenyat pels arquitectes Aizpúrua i Labayen. I finalment aquelles arquitectures que s'apropien d'un vaixell de veritat per transformar-lo en un edifici, on la seva funció inicial –la de navegar– desapareix, i es transforma en un espai per ser habitat.

Aquest tipus d'arquitectura no va passar desapercibudes pels ciutadans, ja que la seva extravagància –en alguns dels casos– fa que la gent se'ls apropiï i passin a ser part de la ciutat. I encara que amb el pas del temps desapareguin, sempre es recorden aquells barcos ancorats a un barri o en un polígon industrial.

A Équièhen-Plage –a la regi3 del Pas de Calais, al nord de França– és un exemple d'arquitectura d'aprofitament d'un vaixell. La seva proximitat a la costa, però també les seves construccions, han convertit el poble en un reclam turístic. D'origen pesquer, el poble es caracteritza per la particularitat de les seves construccions, ja que les cases són vaixells invertits.

A mitjans del SEGLE XIX la gent de la zona va recuperar els vaixells desmantellats per construir refugis improvisats, que més tard van adequar com a habitatges. Per fer-ho, invertien els bots amb la quilla funcionant de teulada, que impermeabilitzaven amb quitrà. Les construccions es col·locaven sobre una plataforma de fusta o de pedra i s'obrien la porta i les finestres al casc. Els habitatges constaven, només, d'una habitació, que abraçava tot l'espai on es compartien les activitats diàries, com cuinar i dormir. A principis del SEGLE XX aquests curiosos habitatges van cridar l'atenci3 dels visitants, i per aix3 és fàcil trobar nombroses postals i fotografies, que reflecteixen la precarietat i la misèria de l'època.

La majoria de les construccions es van abandonar al voltant dels anys trenta i la resta van ser destruïdes durant la Segona Guerra Mundial. Als anys noranta, amb la intenci3 de recuperar l'aspecte original com a patrimoni local, es va incentivar la construcci3 de noves cases d'aquest tipus en el mateix lloc on havien estat dècades abans. L'antiga poblaci3 es va transformar en un càmping, unes barques-habitatge que es poden llogar per passar unes bones vacances.

Una rèplica d'all3 que va ser, però amb moltes més comoditats. Una arquitectura falsa que reflecteix la necessitat de la gent de recordar la misèria d'una arquitectura de primera necessitat. Només faltaria que a algú se li acudís fer una reconstrucci3 de la barca invertida de l'expedici3 de Shackleton a l'illa Elefant per reviure la seva experiència. Com explica l'escriptor i periodista Alfred Lansing (2014), “la barraca de esta isla, una arquitectura improvisada, era un bote invertido con chimenea dónde durante muchos meses malvivieron y sobrevivir los marineros mientras esperaban a su capitán” (p. 59). Esperaven que aquest trobés ajuda a la llunyana illa de Ge3rgia del Sud on hi havia l'estaci3 balenera de Strommes, i des d'allà poder organitzar el seu rescat.

L'edifici en forma de barco que podíem trobar a Matar3, va ser un forn de pa que es va construir a la Villa Moragas. Un conjunt de construccions realitzades per Manel Moragas –que sense ser arquitecte– va edificar de forma amateur, de manera totalment lliure i sense cap mena de coneixement, l'arquitectura necessària per a la seva família.

En els temps heroics de la construcci3, al voltant dels anys quaranta i cinquanta del SEGLE XX, podem trobar dos tipus d'arquitectura que no es distingeixen per l'estil sin3 pel procés en el fet que s'imaginem; les arquitectures que succeeixen i les arquitectures que es projecten. El forn de pa va ser una arquitectura que succeeix, una construcci3 que no buscava solucions i que s'adaptava als recursos disponibles a partir de les iniciatives del seu constructor. El *barco* construït l'any 1950 al barri de Cerdanyola i aixecat sense planificar, ens presenta un edifici amb una forma que no tenia res a veure amb l'activitat que acollia, un forn de pa. Per què un forn, on es fa i es ven pa, tenia forma de vaixell? I per què va ser un edifici emblemàtic pels seus veïns?

La hist3ria va començar l'any 1934, quan la família Moragas va comprar un terreny de vinya amb ceps al barri de Cerdanyola de Matar3 per construir-hi casa seva com ho van fer els seus veïns i avis, com ho fa qualsevol animal, deixant-se portar per la intuïci3. Moragas, obviant que un arquitecte dissenyés l'habitatge, va assumir la



El barco d'en Moragas. (1951), de M. Moragas [Fotografia]. Recuperat 25 de juny 2020 de: <https://4.bp.blogspot.com/-FL3iuZkxv9g/T3rLKieuTdI/AAAAAAACGs/VbIBnY6gAD8/s320/3+.jpg>



Barco desde arriba (1951), de M. Moragas [Fotografia]. Recuperat 6 de juliol 2020 de: http://1.bp.blogspot.com/-TEgE53kMHmg/T3rVa_PPuaI/AAAAAAAAACHE/kcfIhbm53ro/s1600/14+-VM.+1951++Barco+desde+arriba+001.jpg

responsabilitat de la construcció d'un edifici i, sense complexos, va fer la rèplica d'una casa d'Aiguafreda, de la qual s'havia enamorat. Passar un cap de setmana a aquesta població va ser suficient per embadalir-se de l'edifici construït per l'arquitecte Alfonso Galí (1927) el 1927. Un edifici aïllat, de tipologia ciutat jardí, amb planta baixa rectangular i un pis cobert amb una teulada a dos vessants, i no va passar ni un dia que amb el senyor Ocerans –un paleta amic seu–, van avaluar la possibilitat de copiar-la i fer-ne una rèplica exacta. Tant és així que, curiosament, les dues van tenir el mateix procés de construcció. La Villa Moragas era, igual que la d'Aiguafreda, però originalment cap de les dues no tenien cap torre que l'acompanyés i aquesta no va aparèixer al lateral de les dues cases fins a l'any 1941 (Moragas, 1941). Una torre de planta quadrada, inserida a la construcció existent, de teulada a quatre vessants i d'un pis més d'alçada que la resta de la casa.

El procés de construcció de tot el conjunt arquitectònic era totalment amateur amb l'ajuda de tant en tant de manobres. Com afirma el seu fill Santi Moragas Manrique (2004): “Jo recordo haver vist al meu avi i al pare enfilats a una caixa buida de les de cotó, posant els vidres a les finestres”. (p. 23)

Orgullós del resultat, Manel Moragas va decidir, en acabar la guerra, posar el nom de Villa Moragas en el lloc més visible de la façana –el mateix que havia vist a la casa original d'Aiguafreda–, perquè tothom fos conscient del seu esforç.

Durant els anys que hi va viure va haver d'improvisar edificacions efímeres per poder tirar endavant. Quan parlem de construccions d'aquest tipus, tothom pot pensar en ampliacions per necessitats bàsiques: ampliacions, obres al pati, un cobert, etc. Santi Moragas Manrique (2004) escriu “com el seu pare, però, va construir una fossa al garatge per evitar que requisessin el seu llampant Renault Viva Cuatro, amb matrícula B-58830, que acabava de comprar” (p. 27). El seu fill explica al seu llibre sobre la família que era habitual veure motoristes de la Generalitat i milicians requisant els automòbils durant la guerra, el mateix que feien els falangistes un cop el conflicte es va acabar. Molts veïns feien mans i mànigues per amagar els cotxes. Igual que ell es parlava que d'altres que van “amagar un Autocar Mercedes, en una masia de Canyamàs. Tapat amb bales de palla al mig de l'era va sobreviure tots aquells temps convulsos”. (p. 84)

En el cas d'en Moragas, ell i el seu fill van desmuntar el Renault a peces per poder amagar-lo al forat, col·locant els parafangs, paraxocs i rodes a dins el cotxe perquè ocupés menys espai. Un cop a dins,

van tapar la fossa amb una volta de rajola i una capa de paviment a sobre per reforçar-la, que van tacar amb oli brut per dissimular la construcció. Com la paret que amaga la dona assassinada en el conte *The Black Cat* d'Edgar Allan Poe del 1843, ens demostra l'orgull de fer les coses ben fetes:

Acabada la tasca, em vaig sentir segur que tot estava bé. La paret no mostrava cap senyal d'haver estat manipulada. Havia escombrat fins al menor fragment de material solt. Vaig mirar l'entorn, triomfant, i em vaig dir: Ves per on, no he treballat en va. (Poe, 2013, p. 19)

L'automòbil es va passar enterrat en aquella construcció tota la guerra, i no va haver-hi cap gat que delatés el lloc on s'havia amagat.

Al voltant del 1950, coincidint amb l'arribada d'immigrants provinents d'Extremadura, Andalusia i Múrcia, Manel Moragas va plantejar-se obrir un forn de pa al pati de casa. Un comerç així semblava una bona idea, atès que al barri no hi havia gaires negocis similars. Un cop aconseguit tots els permisos –tasca complicada a l'època– va encarregar el projecte de construcció del forn a l'arquitecte Municipal Lluís Gallifa. La improvisació va definir el treball de construcció, i obviant les pautes del projecte original es va edificar en forma de vaixell amb la complicitat de l'arquitecte, que va fer els ulls grossos a l'hora de revisar-lo, dient-li: “Moragas fes l'edifici com tu vulguis, jo la setmana que ve faré un mes de vacances, quan torni diré que jo no en sabia res, i no crec que te'l facin enderrocar”. (Citat per Moragas Manrique, 2004, p. 134)

El forn en forma de vaixell tenia tots els detalls per ser un *barco* ancorat i encarat al carrer. Van aconseguir la curvatura que volien amb la tècnica de l'encofrat de formigó armat. Les parets laterals, on es van col·locar els ulls de bou fets amb trossos de tub d'uralita serrats a mida, aparentaven les finestres de les cabines. El terrat era la coberta del barco, amb la caseta del dipòsit d'aigua d'on sortia la xemeneia del forn acompanyat de dos bancs llargs per poder asseure's a la fresca. A popa, a la façana, el pal de la bandera queia a sobre la porta de la botiga. I, com a tot vaixell, hi figurava el nom a les parets: Cerdanyola, en català, contradient *Las Leyes del Movimiento*. Tothom que passava per davant, primer durant el procés de construcció i, després un cop acabat, quedava meravellat del resultat i la particularitat de l'edifici en el barri. Era estrany que algú no se sorprendés quan el contemplava

per primera vegada, sobretot els primers anys quan la construcció estava sola i no hi havia res al seu voltant. Giraves la cantonada i es veia, a la llunyania, un *barco* ancorat a terra.

Aquest *barco* esdevé un edifici, com a símbol d'allò que és lleig i ordinari de l'arquitectura. Com un tinglado decorat, el que apareix a la superfície com una disciplina rígida i de disseny racional, resulta que és, paradoxalment, una fe mística en el procés intuïtiu, on el procés de fer arquitectura es converteix amb la imatge de l'arquitectura. La forma de l'edifici ofega els sistemes arquitectònics de l'espai i la seva estructura, creant un contrast entre les imatges de l'obra i el seu sistema constructiu. En el *barco* l'ornamentació és l'edifici. Sorprenentment, al cap del temps, aquest símbol que és lleig passa a ser un edifici emblemàtic pels veïns del barri, un *barco* conegut i estimat per tothom.

L'any 1967, Manel Moragas i Jose Benet i Illa, representant de l'empresa Montmiró S.A., van executar la promoció d'un bloc de pisos en un terreny propietat del primer: un edifici de vint-i-quatre habitatges i un local comercial que compartiria façana al costat del *barco*. Van encarregar el projecte a Jordi Capell, un jove arquitecte. Capell va projectar un bloc de pisos de quatre habitatges per planta. Així ho explica en l'expedient de construcció el mateix arquitecte:

L'edifici està definit per dues columnes de maó vist als laterals, que el perfilen. Els habitatges tenen sala d'estar, cuina, dormitori principal, més dos dormitoris secundaris i una galeria de serveis. Una de les característiques més importants és la terrassa, que comunica amb la sala d'estar amb una gran obertura creant un ambient de comoditat. (Capell, 1969, p. 3)

Igual que havia passat amb el projecte del *barco* en Manel Moragas es va prendre la llibertat de canviar l'edifici projectat per Capell. En el plànol original, l'arquitecte, obligat per l'amplada del carrer, va haver de fer recular tres metres la façana a partir del tercer pis, perdent metres quadrats d'habitatge. Però el promotor, que no volia perdre ni un centímetre, va aprofitar un període de vacances de Capell per construir l'edifici segons les seves necessitats. "Un cop fet, amb la impossibilitat de tornar enrere, l'Ajuntament els va multar. El bloc de pisos va quedar tal com havien planejat els promotors" (Moragas Manrique, 2004, p. 72). La història es repeteix.

Més tard, l'any 1969, Moragas va construir un altre local –una merceria i botiga de roba per la seva dona– que també compartia façana amb el *barco*. D'aquesta manera, el forn de pa va quedar aixafat entre les dues construccions –el bloc dels pisos de Capell i la merceria– perdent la forma i mantenint, només, el nom i la façana. Trenta anys després, el 1999, tot el complex dels Moragas es va enderrocar per construir-hi un bloc de pisos i el *barco* es va enfonsar i només van quedar les runes. El buit que va deixar aquest conjunt d'edificacions de valor –no necessàriament arquitectònic– no serà mai suplantat encara que es torni a omplir amb una obra nova. Quan una obra d'aquest tipus és enderrocada, i el seu lloc l'ocupa una mera edificació sense nom, amb menys valor que el munt d'enderrocs que va generar la demolició de l'anterior, la ciutat completa es retorça en un dolor inaudible. És per això que els veïns del barri de Cerdanyola, amb la voluntat de mantenir el record d'aquest edifici particular, "van proposar que el nou bloc de pisos fos batejat com l'Edifici del *barco* i ho volien fer constar col·locant una placa a la façana del nou bloc de pisos". (Marmol, 27 de març de 2012)

EL TRANSATLÀNTIC



El transatlàntic a la costa de la ciutat. (1970). [Postal fotogràfica]. (n. 4612). Comercial Escudo de Oro.

En el Pla General d'Ordenació de Mataró de l'any 1952 planificava urbanísticament el Passeig Marítim i la seva relació amb la carretera Nacional II i la via del ferrocarril, per alliberar el nucli urbà del trànsit, molest i perillós (Baldrich i Tubau, octubre 1952). El Pla explica la necessitat de treballar en el sector de la Nacional II, entre el carrer de Sant Antoni i la Riera de Sant Simó, organitzant el Passeig Marítim a partir de l'estudi de la circulació dels automòbils. “Tractant-se d'una via amb molt trànsit turístic, la intenció era edificar façanes amb una composició arquitectònica que mostrés un conjunt favorable, amb una impressió artística” (p. 3). Tanmateix, en el moment de traçar els nous vials, va preveure una excessiva densificació de la població respectant massa les particions de les finques. Alhora, favorablement, tenia un planejament unitari del creixement i la previsió de zones verdes, equipaments i centres cívics, d'acord amb la normativa vigent.

L'únic edifici que va seguir aquest Pla d'Ordenació es va construir a primera línia de mar, davant la via de tren i la carretera, fidel a la idea de fer una arquitectura amb una visió artística i agradable, per crear una façana amb un estil particular. L'any 1957 apareix, al *Periódico de Mataró* un escrit de l'alcalde Pedro Crespo (2 juliol 1957) que acompanya l'expedient promogut per la immobiliària Alianza S.A. sobre “el projecte de construcció de l'edifici amb polígon industrial a l'illa que se situava entre els carrers del Camí Real, la Ronda Juan de

Àustria, el Passeig Marítim i el carrer Navarro” (p. 2). El projecte es va encarregar a l’arquitecte Esteve Martín i Coll. Aquest, va planejar un bloc de pisos que obeeix a l’estil arquitectònic de les denominades “casas estilo barco”, influït pel moviment racionalista, que va arribar a Espanya gràcies al Grup d’Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l’Arquitectura Contemporània –GATCPAC–, als anys trenta. L’edifici d’habitatges de renda limitada solucionava un aspecte urbanístic de la ciutat, proporcionant, a primera línia de mar, una façana de 130 metres amb formes modernes i un ampli moviment de masses, que permetia afegir naus industrials d’una sola planta a darrere, amb accés per sota del bloc construït. Així, el total de l’edifici comportava la construcció de dos-cents deu habitatges, setze botigues amb habitatges annexes i tres locals industrials a l’interior.

Per parlar de racionalisme arquitectònic és imprescindible fixar-se en els treballs del GATCPAC. El Grup va aconseguir aixecar edificis puristes i emblemàtics a la Barcelona Republicana, com el Dispensari Central Antituberculós del Raval o la Casa Bloc de Sant Andreu, per exemple, on van experimentar amb noves solucions als problemes urbans. En aquesta època podem trobar edificis icònics de les línies depurades de Sert, Illescas, Rodríguez Arias i Churruga. La Casa Vilaró, dissenyada per l’arquitecte Sixto Illescas, i el Club Nàutic de Sant Sebastián, dissenyat pels arquitectes Aizpúrua i Labayen (1931), “són referents de l’arquitectura anomenada «casa estilo barco», un tipus de construcció que busca solucions racionals a partir de la forma nàutica”. (p. 20)

Coneguda com la Casa Vaixell, la Casa Vilaró, un edifici que destaca per la seva modernitat, es va construir el 1929, amb el modernisme encara present. L’habitatge va introduir noves tendències constructives de l’època, cercant una funcionalitat i eliminant la decoració no necessària; el ciment armat i les estructures metàl·liques eren les característiques d’aquesta etapa racionalista, que venia d’Europa i dels Estats Units.

El Club Nàutic, al seu torn, s’ajustava a les necessitats de la gent, amb optimisme, llum, aire i una policromia de tons pàl·lids per apropar-se a l’alegria mediterrània. Una arquitectura que responia a la seva funció, desenvolupant racionalment l’interior –funció– i l’exterior –façana– d’una manera simple i constructiva, buscant la bellesa de la proporció en l’ordre i l’equilibri. La decoració supèrflua s’havia de suprimir i es treballava portant l’arquitectura al seu medi natural, evitant la utilització de materials per crear arquitectures falses.

Més enllà del GATCPAC, molts arquitectes, després de la conferència de Le Corbusier a Barcelona –convidat per Josep Lluís Sert–, van buscar un fil conductor entre el noucentisme, l’art-déco i el racionalisme, presentant una hibridació dels estils a gust del client.

L’edifici d’Esteve Martín a Mataró n’és un exemple i definit per un estil semblant també n’hi ha a Barcelona. L’edifici Ara Urbano del 1935 de l’arquitecte Josep Sotera, al Carrer Balmes, o la Casa Jaume Sans Roibalta del 1934, de Jaume Mestressón a la Plaça Molina, són construccions que permeten que es desenvolupi una tendència menys arriscada d’aquest tipus d’arquitectura. (Cabrè, 2018, p. 23)

Probablement, doncs, el disseny de l’edifici de l’arquitecte Esteve Martín va estar influït per aquest moviment. En aquest cas, va partir de la idea de Le Corbusier que un edifici hauria de ser una màquina de viure. Amb una arquitectura racionalista amb una estructura inspirada en la forma d’un vaixell. Un gran transatlàntic de color blanc, de formigó, metall i vidre, amb combinació de façana de maó vist i amb poc detalls ornamentals, i amb finestres quadrades sense balcó, s’ajusta al peu de la lletra a la referència d’una màquina.

La ciutadania de Mataró es refereix a aquest edifici com el *barco*. Des de les plantes més altes, quan es surt a una de les seves terrasses, l’alçada i la proximitat al mar, accentuen la sensació d’estar en un creuer. Des de la Nacional II és una gran taca blanca, plena de finestres i amb cantonades rodones, que presideix la façana de la ciutat com un gran vaixell ancorat.



La maquinària desballesta el *barco*. (2017), de D. Ferrer [Imatge digital]. Recuperat 6 de juliol 2020 de: https://www.totmataro.cat/index.php?option=com_joomgallery&view=image&format=raw&id=20405&type=img

EL POPULAR *BARCO* DEL POLÍGON MATA-ROCAFONDA

Muy cerca de allí, en el vecino polígono industrial que desintegra la ciudad en el campo, hay un barco desde los años noventa. Es un ovni entre almacenes (depósitos) y naves, frente la gasolinera (estación de servicio): otro ovni, pero normalizado. En él hay hombres que se desnudan frente a mujeres que les aplauden y les ponen billetes en el elástico del slip. Un amigo del barrio, que durante años fue stripper de El Barco me contaba que, para aumentar los centímetros de erección, se ataba un cordón fuertemente a la base del pene. Después, disfrazado de policía o de Ángel del Infierno, según fuera viernes o sábado, salía a la barra americana a desnudarse al ritmo de los billetes y de los aplausos. (Carrión, 2008, p. 43)

L'empresari mataroní Salvador Carol i el seu soci Josep Manel Pons, es van embarcar, el 1992, en un projecte faraònic; la idea inicial era aprofitar un vaixell que trobessin en algun port de la costa catalana per construir una sala de festes a dins. Efectivament, al Port de Barcelona van localitzar una antiga patrullera francesa del 1947, que feia anys que estava abandonada, després de la detenció dels tripulants, enxampats amb un carregament de droga. La Periodista local, Elena Ferran ens explica que “quan en van prendre possessió, a causa de les dimensions, el van transportar a trossos per després muntar-lo posteriorment a lloc com un Mecano”. (Ferran, 29 de març de 2017)

La primera idea de negoci era transformar el barco en un restaurant i instal·lar-lo al Port de Mataró. La poca sortida comercial de les instal·lacions portuàries va fer plantejar-los una ubicació diferent i amb possibilitats d'acollir un vaixell d'aquelles dimensions. Finalment el van instal·lar en un terreny d'un polígon industrial als afores de la ciutat amb la intensió d'afegir, a la idea del restaurant, una discoteca a les bodegues. Un cop instal·lat i batejat com a Carol, la periodista Elena Ferran explica que “l'empresari el va inaugurar amb tots els honors vestint de capità, esperant que el negoci prosperés” (Ferran, 29 de març de 2017). Però la seva travessia va durar només quatre anys, i el negoci va acabar traspasat a una empresa encarregada d'organitzar comiats de solter.



El barco del Polígón-Rocafonda. (2008), de M. Anson [Fotografía]. Imatge de l'autor.

Després de diferents canvis, l'activitat al barco, com se'l coneixia popularment, es va aturar el 2015. El seu darrer nom, *Gold Boat*, va tenir tanta atracció que ha esdevingut topònim; molta gent identifica la benzina que hi ha al costat –o tot el polígon– amb el nom de l'embarcació. Sense voler es va convertir en un símbol de la ciutat, un continent més popular que el contingut.

Però no es va poder evitar el seu desmantellament el mateix any, i “segons informen des del consistori no hi ha cap petició de llicència d'obres per construir cap immoble en el mateix solar, on des de fa quatre anys ja no hi ha cap embarcació ancorada”. (Bueno Casas, 23 de març de 2017)

Ben lluny de Mataró, en el mateix any de la travessia del barco del polígon –el 1992–, l'empresari de Burgos –Lázaro González– va comprar l'Azor a l'armada espanyola. Aquella embarcació que havia utilitzat Francisco Franco com a vaixell d'esbarjo entre 1949 i 1975 i que posteriorment va ser utilitzat com a vaixell insígnia per nombrosos actes oficials, i que al 1984 va ser el lloc de vacances del llavors president del Govern d'Espanya, Felipe González.

L'adquisició implicava, a priori, aprofitar-ne la ferralla, però el nou propietari volia que tornés a navegar per les aigües càntabres convertint-lo en un Restaurant-Pub de luxe. La falta de permisos per la navegació d'aquest, el porta a tallar-lo a trossos per transportar-lo en un terreny a Burgos on tenia un Restaurant. El va tornar a muntar al mig de la finca i va construir un Motel al costat. Així va néixer el Motel-Asador Azor.

Com els va passar als empresaris mataronins, el negoci el va acabar arruïnant i es va veure obligat a oferir trossos del vaixell com a souvenir, primer, i a vendre el terreny i el que quedava de l'Azor, després. Un cop aquí, l'artista Fernando Sánchez Castillo, amb entitat reveladora, es planteja agafar les restes d'aquell vaixell per portar-la al camp artístic. Va comprar les restes que en quedaven el 2011 i va convertir-les en ferralla, en motiu de l'exposició *Síndrome de Guernica* (Matadero Madrid, 2012) a Matadero de Madrid. Sánchez Castillo va transformar els 47 metres d'eslora i els deu d'amplada de l'Azor en un bloc de cubs de ferralla de 3 per 7 metres. Una mida que fa referència a les dimensions del Guernica de Pablo Picasso, per plantejar que “mientras Picasso trabajaba con el cubismo para relatar un hecho histórico, él comprimía un hecho histórico en una forma cúbica”. (Espejo, 24 de gener de 2014)

Sense voler, el projecte és una forma de preservar allò que va ser el vaixell; l'embarcació on Francisco Franco imaginava ser un pintor de marines. Però també és un retrat de les últimes etapes històriques

d'Espanya: la dictadura, la transició, i l'imperi de l'economia. Una dictadura de culte al líder, on el vaixell era el laboratori dels comportaments del dictador, una transició on el vaixell esdevé un bé de l'estat, però es decideix abandonar menystenint el seu valor constructiu i finalment –en la tercera etapa– per nostàlgia o per negoci, acaba sent un reclam turístic; i com que la història no ven, el seu únic valor acaba sent el material de què està construït; el ferro.

En canvi, el retrat del projecte del barco del Polígon Industrial Mata-Rocafonda de Mataró, només és el d'un vaixell com a reclam per fer negoci, on no importa l'origen de l'embarcació –procedent del tràfic de drogues–, i que esdevé una arquitectura funcional com un símbol escultòric.



Desmuntant el barco. Fitzcarraldo: Cinquanta-cinc dies treballant en la construcció d'un veler stela 34 al Centre d'Art Santa Mònica. (2005), de M. Anson [Fotografia]. Imatge de l'autor.

FITZCARRALDO. CINQUANTA-CINC DIES TREBALLANT EN LA CONSTRUCCIÓ D'UN VELER STELA 34 AL CENTRE D'ART SANTA MÒNICA. UNA CAPGROSSADA.

Al dedicarme a su construcción hice la más grande locura que pueda cometer un hombre cuerdo. Me engañé a mí mismo con el proyecto, sin pararme a medir si era posible cumplirlo. No es que a veces no me preocupara la dificultad de botar la canoa al mar, pero de inmediato atajaba el hilo de mis pensamientos con una insensata respuesta que yo mismo me daba: Hagámosla primero, de seguro encontraré después un medio u otro para ponerlo a flote. (Defoe, 2011, p. 86)

Salvador Dalí decía: Artística, horrible palabra que solamente sirve para indicar que las cosas carecen de arte absoluto. Espectáculo artístico, fotografía artística, anuncio artístico, mueble artístico. ¡Horror! ¡Horror! Todos estamos de acuerdo con el objeto puramente industrial, el dancing y la poesía quintaesenciada del sombrero de Buster Keaton. (Citat per Minguet i Batllori, 2008, p. 58)

Sobre el entrenamiento para fortalecer la capacidad de observación, William Burroughs daba esta idea: Un muchacho que construye un barco obtiene algo que ni todos los libros del mundo pueden darle. Lo concreto, lo evidente, la disciplina de lo verdadero. (Soler, 2019, p. 42)

La construcció o arquitectura naval consisteix a efectuar les operacions necessàries de preparació, unió i consolidació de les diferents peces que esdevindran una nau, construïda segons un projecte previ. Arquitectura és, segons el diccionari de l'Enciclopèdia Catalana, l'art de projectar i construir edificis. La tasca del constructor naval és, per tant, l'execució del que l'arquitecte naval ha pensat i calculat. El constructor s'identifica amb el treball a través de les instruccions, amb fidelitat al projecte de l'arquitecte. Res «succeeix», perquè els passos a seguir estant totalment definits. És impossible una construcció intuïtiva com la de Manel Moragas, i es pot afirmar, per tant, que l'objecte a definir és la construcció, no l'obra final.



Fitzcarraldo: Cinquanta-cinc dies treballant en la construcció d'un veler stela 34 al Centre d'Art Santa Mònica. (2005), de M. Anson [Fotografia]. Imatge de l'autor.

L'objecte és l'acció de muntar. L'habilitat de la mà d'obra queda registrada en cada acció, en cada part i en l'assemblatge. El muntador només ha de seguir unes instruccions que, si són prou clares, l'eximeixen de conèixer prèviament el llenguatge que defineix l'objecte a fer, on «muntar» és l'acció d'ajuntar les peces que componen un aparell i preparar-lo per funcionar. A diferència de Construir que és fer o formar una obra material d'acord amb una tècnica complexa, i utilitzant una gran quantitat d'elements, que es poden transformar depenent de l'emplaçament de l'obra.

Werner Herzog definia les criatures nascudes de la seva creació com els conqueridors de l'inútil. Precisament aquest és el títol del seu diari poètic *Conquest of the Useless: Reflections from the Making of Fitzcarraldo* (2004) on explica els dies a la selva peruana per a donar cos al somni boig del gran explorador Fitzcarraldo.

La història, ambientada a finals del SEGLE XIX, parteix de Brian Sweeney Fitzgerald –Fitzcarraldo–, interpretat per l'actor Klaus Kinski. Fitzgerald un irlandès excèntric que estimava amb bogeria l'òpera i va decidir construir un teatre d'òpera en plena selva amazònica. Per aconseguir el finançament pel seu projecte, va explorar un territori verge on es podien obtenir tones de cautxú per comercialitzar, un negoci en auge d'aquella època. El seu pla consistia a transportar un vaixell a un riu de la zona on no hi havia cap ruta naval. El temerari Fitzcarraldo, amb l'ajuda de nadius, va arrossegar la barcassa els onze quilòmetres que separaven les dues cares d'una muntanya d'una altura de cinc-cents metres. Aquest fet, transportar la immensa nau per terra sortejant una muntanya, va ser una inspiració de Werner Herzog. Es va obsessionar, igual que Fitzcarraldo, no en la construcció de l'òpera perquè hi cantés el cantant d'òpera Enrico Caruso, sinó en l'èpica de portar aquesta travessia al cinema.

A *Conquest of the Useless: Reflections from the Making of Fitzcarraldo*, Herzog explica que el repte que representava la pel·lícula tenia un punt de bogeria des de l'inici. Era el projecte d'un home enfebrat, com si, mentre filmava la pel·lícula, hagués escrit poesia sobre el que significa viure a la selva. Durant la preparació del film es van succeir les catàstrofes: dos accidents d'avió, una guerra a la frontera entre el Perú i Equador, un atac al seu campament, que el va cremar completament, i la pèrdua de l'actor protagonista, substituït a mitja filmació per Klaus Kinski. En aquesta situació, treballant constantment sota pressió, Herzog afirma que el seu últim refugi va ser el llenguatge i les imatges.

Una altra travessia inspirada en Herzog és el projecte *Fitzcarraldo: cinquanta-cinc dies treballant en la construcció d'un veler Stela 34 al Centre d'Art Santa Mònica* (2005). Durant cinquanta-cinc dies, un artista només va ser un constructor d'un vaixell de catorze metres d'eslora. Seguint els plànols dissenyats per un arquitecte naval, es va dedicar exclusivament a seguir les instruccions fil per randa, mostrant un mestre d'aixa a temps real.

S'acostuma a pensar que una exposició d'art és un objecte estàtic i quiet, que permet la contemplació i la lliure associació d'idees del receptor. Això, però, és impossible a la projecció cinematogràfica, que es construeix associant plans, un darrere l'altre. Però com diu Walter Benjamin (1992), “también porque una vez hemos registrado la imagen con los ojos, esta ya ha cambiado, y es imposible de fijar” (p. 14). De fet, el curs dels fotogrames queda interromput pel canvi d'aquestes. Emerencià Roig i Reventós (1924) ja ens ho descriu amb un llenguatge totalment cinematogràfic l'espectacle de les drassanes; “l'acció, el temps i el soroll són els termes que el defineixen”. (p. 21)

La proposta al centre d'art, lluny d'un plantejament cinematogràfic, mostrava el temps com a procés de canvi; una pel·lícula en directe on el muntatge de l'exposició d'art era el protagonista. Era la pel·lícula prèvia per gaudir d'una mostra d'art, un lloc on l'espectador habitual mai està convidat. Era una exposició que es revelava a través del temps i que no es podia assajar sense realitzar-se. Una realitat efímera on els moviments eren els records que projectem en ells, on la presència fragmentada de l'espectador recorda la impossibilitat d'experimentar íntegrament el que es mostrava. “La seva mateixa durada implicava que aquells que realitzaven l'exposició eren els únics que es convertien en la memòria del temps transcorregut”. (Copeland, 2017, p. 21)

Com Herzog, l'artista, obstinat per escometre l'impossible, es plantejava l'aventura en solitari d'intentar construir un veler de luxe dins un centre d'art, sense pensar en la presentació del vaixell, sinó en l'èpica de portar la travessia al món de l'art. Una obra faraònica, similar al trasllat, a trossos, d'un vaixell del port de Barcelona a Mataró per tornar-lo a muntar com un mecano, agafant-se a la rumorologia mataronina dels *capgrossos* i traspasant l'argument al Museu. Un projecte que també va tenir el seu punt de bogeria.

La construcció d'un veler en directe va fer que el treball fos sota pressió, i durant el procés hi va haver una sèrie d'entrebancs que van fer el programat fos impossible d'aconseguir. Els problemes

d'entrega de material van endarrerir el muntatge molts dies i accidents varis van aturar l'obra en moments puntuals. Davant de la dificultat de construir un vaixell, una activitat que l'artista no havia fet anteriorment, sempre era present que hi havia el risc que alguna cosa anés malament, però també sabia, des de l'inici, que cinquanta-cinc dies no era temps suficient per construir un vaixell.

Tot i això, res va ser comparable amb el rodatge d'una de les seqüències de *Fitzcarraldo* (1982) de Herzog, en la que el vaixell ascendia pel vessant de la muntanya, guiat per un sistema casolà de cordes i corrioles, i aguantat per més de mil nadius ubicats al costat i sota l'embarcació. L'enginyer brasiler que va dissenyar la bastimentada d'ascens del vaixell va abandonar el rodatge preocupat pel risc que estava disposat a córrer el director. El vaixell es va deixar anar més d'una vegada i algunes persones van resultar ferides sota el comandament de Herzog, i finalment el director va aconseguir el que volia, fer arribar el seu vaixell al cim de la muntanya. El mateix va passar al Centre d'Art Santa Mònica el dia que dotze persones van realitzar la proesa de girar el casc –de catorze metres– del veler Stela 34 amb les seves mans i un sistema casolà de cordes. Aquesta tasca va ser una aventura amb final incert, ja que en tot el procés hi havia el risc que el casc es trenqués per la meitat, fent que el projecte acabés sobtadament. La ficció s'assemblava cada vegada més a la realitat.

Finalment, contra tot pronòstic, Herzog va portar al cinema la imatge que tenia al cap; el vaixell ascendint amb l'impuls de la força humana fins a arribar al desitjat llit del riu, i l'artista va aconseguir girar el casc per continuar la seva aventura. L'èxtasi sempre es troba en arribar al límit, al precipici.

Tots els documentals i ficcions de Herzog, tant les pel·lícules d'ínfims pressupostos com les grans empenedories, són obres enèrgiques i odes malaltisses. Múltiples cares d'una epopeia única, inabastable, canviant i circular, tan inesperada com el següent desafiament. També en *Fitzcarraldo* de Herzog, tot va ser real. Obstinat a escometre l'impossible, a reviure les empreses dels seus personatges amb la dosi més gran de realisme possible, no dubte en arriscar la vida per aconseguir-ho. Filmar els somnis i bogeries dels seus personatges es va convertir en la seva aventura. També al projecte artístic *Fitzcarraldo: cinquanta-cinc dies treballant en la construcció d'un veler Stela 34 al Centre d'Art Santa Mònica* tot va ser real. L'artista va dur a terme el seu desafiament fins a les últimes conseqüències: muntar un veler a temps real en una exposició d'art.

Va mostrar les seves habilitats per seguir al peu de la lletra les instruccions del muntatge –sense variants–, i aconseguir construir un vaixell al mig d'una sala d'art. Construir, treballar, es va convertir en la seva pròpia aventura.

Però aquí, el paper del constructor, el que ha d'executar l'obra, es planteja dins els marges no habituals perquè es pugui veure, llegir, interpretar i criticar de d'un altre punt de vista, de la mateixa manera com Buster Keaton “posava en qüestió el treball i el temps de l'artista afirmant que l'actor representa i el pallaso mostra” (Citat per Minguet i Batllori, 2008, p. 58). Així doncs, quin és el paper de l'artista quan fa aquest tipus de projecte; l'actor o el pallaso? I no és el mateix ser un pallaso que un gran pallaso, com tampoc ho és ser un artista o un gran artista. Potser va en relació amb ser honest amb l'espectador i no fer-li trampes ni enganyar-lo, plantejant situacions a través de la senzillesa en la seva composició. Crear escenaris i estats on s'ha de donar una solució original i sorprenent. Una seqüència sense enganys, on hi ha una relació directa entre l'actor i l'arquitectura, en aquest cas arquitectura naval.

Com l'escena delirant i sense cap mena de truc de la pel·lícula *Steamboat Bill Jr.* (Schenck, 1928), on l'actor –Buster Keaton– enmig d'un temporal, es para davant de la façana d'una casa. En aquell mateix moment la façana es desenganxa i es precipita cap al personatge i aquest resulta il·lès gràcies a la coincidència mil·limètrica entre el forat de la finestra i el seu cos. Buster Keaton, amb la mirada fixa, se salva sense cap ferida.

Com a bon pallaso, l'artista-constructor del veler tenia el gag com una de les fites del projecte; un gag allargat de cinquanta-cinc dies. El temps exposat corresponia a un dels intertítols que apareix en el film *The boat* (Schenck, 1921), aquella seqüència que no és necessària ensenyar-la. En el moment que el vaixell xoca contra un pont i el pal major es trenca i cau sobre Buster Keaton, l'embarcació queda totalment trencada; l'intertítol anuncia *ten seconds later* –deu segons més tard– i just després veiem a l'actor que ja ha solucionat els desperfectes. Un joc que ens suggereix l'ús còmic de la distància que hi ha entre el temps fílmic i el real. En l'exposició tot això es concentrava en el temps de la construcció del vaixell i es mostrava perquè el públic el gaudís.

Durant tota la pel·lícula l'embarcació és un maldecap per a la família Keaton, començant per la sortida del vaixell de les drassanes –casa seva– on el protagonista s'adona que la barca no passa per

la porta. En un intent per solucionar el problema eixample la porta de mala manera. En arrossegar la barca amb el cotxe, però, la casa comença a esfondrar-se fins que queda totalment destruïda. Com que el film s'inicia així, tal com explica l'historiador d'Art Josep M. Minguet (2008):

L'espectador no entén res: no sap qui són els personatges de la ficció, desconeix el motiu de la construcció de la barca, i ignora perquè destrueix la llar en treure-la. Buster Keaton posa l'espectador en un compromís no explicant-li res i els motius del perquè passen les coses. (p. 168).

I si això ho traspasséssim als espectadors de l'exposició del Centre d'Art Santa Mònica, aquests tenien la mateixa sensació. Desconeixien el motiu de l'artista per muntar un veler en un espai artístic, però no els preocupava el que estava fent: era molt clar, era un vaixell.

L'artista no va ser tan viu com Xavier Pastor, que va fer la rèplica de la Coca de Mataró més petita que els plànols originals, advertint que l'espai de treball de què disposava no li permetia fer-la a mida real. En canvi l'autor de l'exposició es va equivocar i, com un bon pallaso, el vaixell que va construir era cinc centímetres més ample que la porta de sortida. S'entén que això el va obligar a prendre decisions greus, a destruir-lo com un bon *capgròs*. Un projecte, a la fi, tragicòmic.

Altres projectes d'arquitectura naval desenvolupats per arquitectes també han unit comèdia i tragèdia. Un dels exemples més famosos és la barca de motor que va dissenyar Alvar Aalto a la casa experimental de l'illa de Muuratsalo, la residència de vacances que ens explica l'arquitecta Mía Hipeli (2018): "Eino Mäkinen, the architect's photographer, explains that Alvar Aalto was tired of traveling around the island on a rowing boat and on a day of heavy rain and strong winds, he finally decided to design a boat"¹ (p. 45). El disseny es va basar en un dibuix estàndard del National Board of Navigation i Alvar Aalto va esbossar més de tres-cents plànols i dibuixos per fer-lo –molts més que els que va fer per dissenyar la casa experimental– demostrant que l'arquitecte va canviar els paràmetres dels plànols originals. Va fer tantes modificacions que ni un experimentat constructor d'embarcacions com Lauri Kosola va estar disposat a assumir les

1 Eino Mäkinen, fotògraf de l'arquitecte, explica que Alvar Aalto estava cansat de desplaçar-se a l'illa amb una barca de rem i un dia de pluja intensa i vents forts, va decidir, finalment que dissenyaria un vaixell. [Traducció de l'autor]

obres de construcció. El disseny d'Aalto proposava un arc que formava ones perfectament estructurades a mesura que el vaixell passava per l'aigua; unes formes que es feien més pronunciades a mesura que augmentava la velocitat. L'embarcació, un cop acabada –batejada amb el nom de *Nemo propheta in patria*– va mostrar unes deficientes qualitats de navegació; s'enfonsava massa i creava ones enormes, però sí que era útil com a terrassa d'estiu mòbil, característica que Alvar Aalto no havia previst.

La història es transforma en el relat i l'objecte passa a segon terme. El projecte del Centre d'Art Santa Mònica la seva única funció era transportar a la vida real una llegenda. Orson Wells en la seva pel·lícula, *Histoire immortelle* (Rozan, 1976), proposa el mateix; la necessitat d'un personatge a fer realitat una rondalla. Un home que basa la seva vida en les cròniques reals i no accepta les profecies, arriba a l'extrem que els únics llibres que feia llegir al seu empleat eren els de comptabilitat de la seva empresa, perquè no hi ha cosa més verídica que el llibre de comptes. Ric i sense hereus necessitava saber com anava el seu negoci, i cansat d'escoltar profecies i relats inventats explica al seu empleat una història sobre un home ric que va pagar cinc guinees a un pobre mariner per passar la nit amb la seva bella esposa per així poder tenir un hereu, afirmant que aquest tipus de relats basats en fets reals són els que li interessien. Però, no sabia que aquesta era una llegenda que corria en boca de tots els mariners. Contradit i obsessionat amb la història, el protagonista decideix fer-la realitat, busca una bella dama i un mariner pobre per aconseguir que allò que era un rumor es transformés en una història immortal.

A Mataró, un artista de la ciutat va trobar la manera de fer que una història popular es transformés en una realitat. Ara tothom podrà dir del cert que un mestre d'aixa va fer una barca que, evidentment, va resultar molt més gran que la sortida de la porta de la seva drassana, com una història que va succeir, i així poder afirmar que els ciutadans de Mataró són *Capgrossos*.

**2.3. L'ARQUITECTURA DE L'ENDERROC COM UNA
CAPGROSSADA.**

LA DESTRUCCIÓN D'ILURO

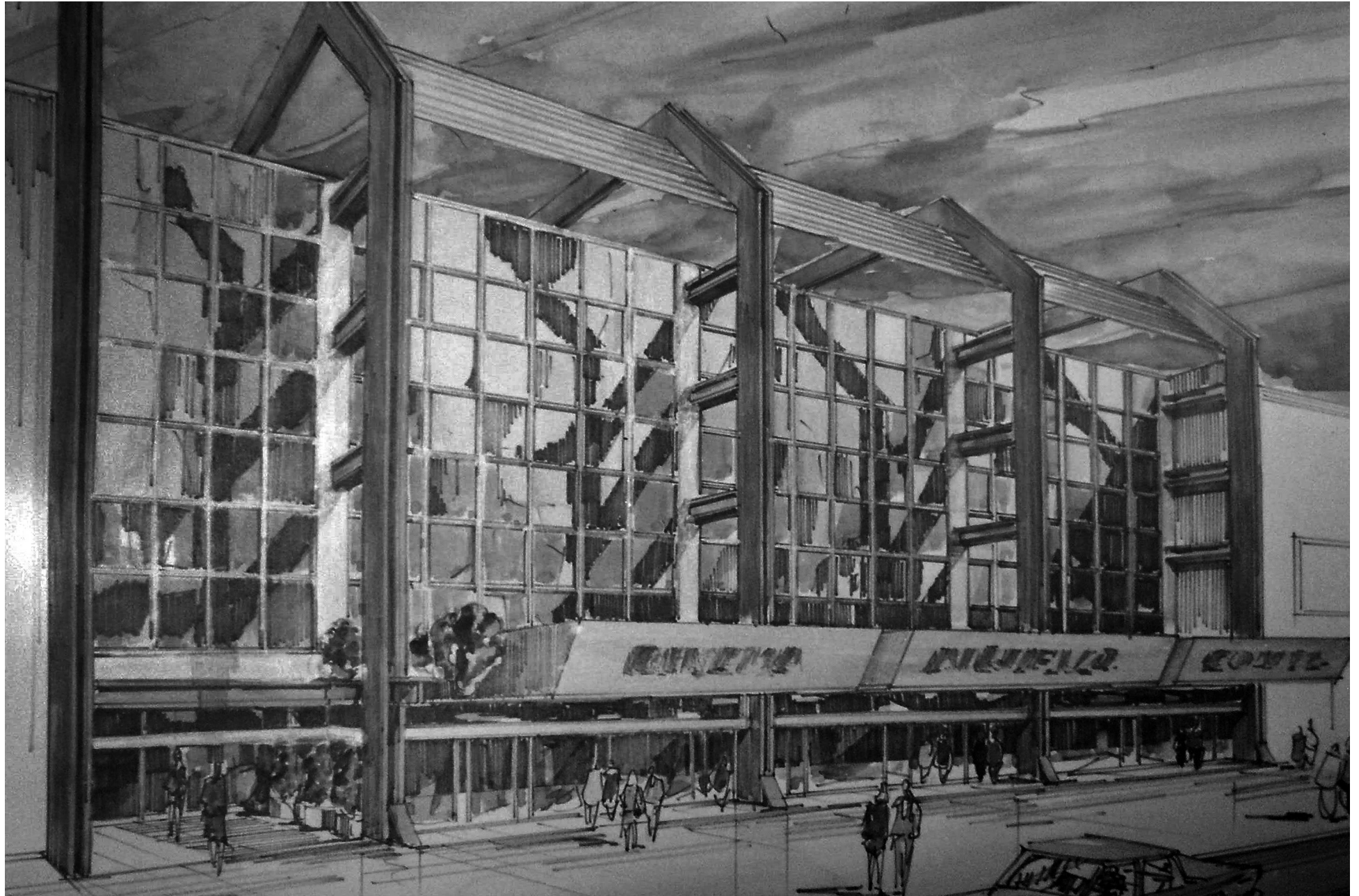
En una exposición de Churchill, favorable a la reproducción del modelo anterior debatiendo sobre la reconstrucción de la Cámara de los comunes, introducía el siguiente argumento: damos forma a nuestros edificios y luego nuestros edificios nos dan forma a nosotros. (Vélez, 2021, p. 147)



Bar Iluro del centre de la ciutat (s.d.), de Prims Fotògrafs [Fotografia]. (PRI-0184-01). Fons de l'Arxiu Comarcal del Maresme, Mataró.

Si ens plantegem l'arquitectura d'una ciutat al llarg de la seva història, la destrucció és una part d'allò que la defineix. Quan parlem de la destrucció d'Iluro –la Mataró actual–, parlem de l'acció de l'home en la necessitat de construir i enderrocar contínuament una ciutat. Iluro al llarg de la seva existència, ha estat agredida per l'acció d'inversors, accions polítiques, o actuacions particulars que han fet canviar el seu perfil arquitectònic, on el ciutadà és l'espectador privilegiat de les situacions absurdes i rocambolesques, que si les analitzem a fons, a vegades se'ns escapa un somriure entre les orelles. Són històries que superen la realitat, i tranquil·lament podrien ser material d'investigació per crear relats paral·lels, i demostrar que les possibles accions que succeeixen podrien ser meravelloses peces d'art. Ja no només, pels fets, sinó també per la càrrega social i conceptual que posseeixen. És necessari doncs, començar pels orígens de la ciutat i el seu nom, ja que aquest té una relació directa amb la destrucció de la seva arquitectura.

Iluro és el nom amb què es coneixia l'actual Mataró durant l'Imperi Romà. En textos antics es descriu que la ciutat es trobava entre Blanda –Blanes– i Baetulo –Badalona–. “Els autors clàssics, entre ells Plini, en el SEGLE I, citen una població de la costa mediterrània amb el nom d'Iluro, un nucli urbà que es va desenvolupar en el creuament de l'itinerari romà de la costa marítima cap al Vallès per la collada de



Dibuix del cinema Iluro (1977), de M. Brullet i Monmany [Dibuix]. Extret de (FOM 932-5). Fons de l'Arxiu Comarcal del Maresme, Mataró.



Fotografia de l'edifici Iluro Hogar projectat pels arquitectes Josep Maria Martorell, Oriol Bohigas i David Mackay (s.d.). [Fotografia]. Extret de Pizza, A. Rovira, J.M. (2002). *Desde Barcelona. Arquitecturas y ciudad, 1958-1975*. Col·legi d'arquitectes de Barcelona, p. 32.



HOY

sábado

a las 10 noche

domingo

a las 5'30 tarde



**BRILLANTE
INAUGURACION**

Experience

SALA DE FIESTAS

Boite - Discoteca

“Experience” dotada con los últimos adelantos de la técnica en materia de sonido equipado con cuadrifonía y ambientación. Decoración estudiada básicamente para la acústica.

Próximas actuaciones en directo

**Mari Trini - Suzy Quatro
The Tremeloes - Mermelade**

Carretera Nacional 11 - km. 629 MATARÓ - LLAVANERAS

Parpers” (Baldrich i Tubau, octubre 1952, p. 18). Se suposa que el nom és la llatinització del poblat ibèric d'Ilturo o Ilduro situat al cim de la muntanya on posteriorment es va construir el Castell de Burriac, edificació que s'alça a un turó del Maresme entre Cabrera de Mar i Argentona i la primera documentació que ens mostra l'existència del castell data de l'any 1017.

La troballa d'importants restes arqueològiques al SEGLE XIX evidencien la importància que tenia la població en aquella època. Un dels descobriments que certifiquen el nom de la ciutat romana, tal i com ens diu l'arqueòleg Marià Ribas i Bertran (1995) és una làpida de la segona meitat del SEGLE II trobada a molta fondària a la Riera al peu del carrer d'en Pujol, que estava dedicada a L. MARCIVS:

Luci Marci Optat, fill de Quintí, Tribú galerià, edil de Tarragona.
Duunvir d'Iluro, primer dels seus duunvirs quinquenals,
perfecte d'Astúries, tribú militar de la legió segona augusta.
Morí Frígia, a trenta-sis anys (p. 41)

Cap a l'any 985 un poderós exèrcit comandat per Al-Manzur es va presentar a les actuals fronteres catalanes i assaltà i saquejà Barcelona. Aquest exèrcit, que s'havia escampat per gran part de les ciutats de Catalunya, també va entrar a Iluro, saquejant-la i convertint-la en un munt de runes. Les viles situades fora de la ciutat, van patir la mateixa sort i els habitants de la població es van haver de refugiar a les ciutats veïnes que gaudien d'una relativa llibertat. El comte Borrell, que havia acudit amb la noblesa per la defensa de la ciutat comtal, es veié obligat a fugir per mar, per tal de cercar una altra solució per la defensa de Barcelona. Va poder reunir un poderós exèrcit de catalans que, lluitant amb heroisme, van recuperar la ciutat perduda. A causa de les concentracions de forces a Barcelona la resta del comtat va quedar indefens i alguns musulmans van aprofitar per establir-se a la zona de la costa anomenant Batlleix tot el seu territori. A diferència d'Iluro, el nom Valldeix s'ha conservat per denominar una petita part del terme de Mataró. La designació amb aquest nom sobre les ruïnes d'Iluro va ser de curta durada, ja que en començar el SEGLE XI la ciutat ja s'anomena, freqüentment, Alarona o Civitas Fracta. Aquesta segona denominació –ciutat freta–, significa ciutat arrabassada, ja que deriva del llatí fretus –arrabassar per la força–. A poc a poc algunes famílies modestes es van anar instal·lant a la ciutat destruïda on construïren habitatges senzills cultivant de nou les seves terres després que Al-

Manzur anés cedint el terreny i es veíes obligat retornar a Còrdova davant de les forces del comte Borrell. Sense un terme municipal propi, Civitas Freta o Alarona era un petit enclavament que formava part del nucli de Mata, nom que després evolucionarà fins a l'actual Mataró.

Avui dia el nom d'Iluro el podem trobar molt sovint per la ciutat de Mataró, continua molt present en diferents empreses locals de la ciutat: gestories, impremtes, un centre comercial, equips esportius, botigues, un cinema, i un llarg etcètera, que han anat agafant aquest nom per una qüestió identitària. Però amb el pas del temps es va oblidant i desapareixent, no per l'arribada d'exèrcits forans, sinó pels canvis de la mateixa ciutat, uns esdeveniments que converteixen l'arquitectura en la víctima.

Un dels edificis emblemàtics de la ciutat era un cinema, el cinema Iluro. Es rumoreja per Mataró que el cineasta Stanley Kubrick va quedar meravellat amb aquest i va insinuar que li encantaria estrenar la seva nova pel·lícula en aquella sala. Ho hauria dit per les seves dimensions, no pas per l'arquitectura. No se sap si això és cert, però a vegades els rumors existeixen, com en aquest cas, per explicar a tothom com estaven d'orgullosos els mataronins de tenir un dels cinemes més grans d'Europa. Com descriuen els mateixos ciutadans en una pàgina de Facebook amb el nom de "Perquè tornin a obrir la sala única del Cine Iluro de Mataró":

Perquè anar a veure-hi pel·lícules era un plaer.

Perquè tenia un bar on no costava gens esperar que comencés la pel·lícula.

Perquè era preciós de tan decadent.

I perquè no hi ha cap cine digne en tot el centre de Mataró!

(Saez, 14 de febrer de 2010)

La història d'aquest cinema va començar el 23 d'abril de 1977 quan l'Ajuntament va concedir la llicència municipal a Gregorio Coll Brosa, (4 març 1977) en representació de José Mayoral Ferran de l'empresa Unicines, per l'obertura del Cinema Iluro, al número 523 del Camí Ral. A partir d'aquest any el cinema esdevé el punt de referència cinematogràfica dels mataronins i no deixa de ser present a la cultura de la ciutat.

L'arquitectura d'aquest edifici era extensa i amb un interior molt ample. Un cinema construït perquè tothom pogués mirar la immensa

pantalla, amb un volum rectangular sense pisos alts ni llotges laterals amb vestíbuls o reservats, on desapareixien les diferències entre entrades generals i preferents. Es tractava d'un espai que estava construït per tenir el número més gran de butaques possibles. Amb una capacitat de 1.177 localitats, era una estructura de formigó armat amb una façana de vidre aguantada per una estructura d'acer que donava la benvinguda a l'espectador. Tothom recorda la sala de projeccions com un lloc de trobada, un lloc de trobada del jovent, les famílies i la gent gran els diumenges a la tarda, on l'arquitectura no importava. La pel·lícula projectada a la pantalla gran era el centre d'atenció.

Però igual que en l'època romana, un Al-Manzur va tornar a aparèixer, ara en forma de centre comercial. La construcció d'una gran superfície amb multicines als afores de la ciutat va fer trontollar el negoci, i encara que els mataronins van defensar aquest cinema al centre de la ciutat no es va poder evitar que aquest caigués en una davallada econòmica. Tal com va dir l'escriptora Isabel Sucunza en una xerrada sobre l'autoestima, un centre comercial és el lloc que quan hi entres veus passar per davant dels ulls la vida amb totes les seves etapes, però la mort no hi és:

Néixer: botigues per embarassades

Créixer: Jogueteries, botigues de roba per nens

Reproduir-se o no: Sensuanlove

Passar l'estona: Cafeteries, Fnac

I morir? Morir no hi és.

Falta morir en els centres Comercials.

(Citat per Guillamon, 2019, p. 327)

La mort estava destinada al Cinema Iluro i va tancar l'any 2001 deixant enrere tota la seva història. Setze anys després de no projectar ni una pel·lícula, es mantenia buit en un dels solars més apetitosos que hi ha a la ciutat, esperant una reconversió que no arriba mai. Els mil i un projectes urbanístics fallits que es van proposar no van canviar la seva situació d'abandonament. Núria Calpe regidora d'Urbanisme de Mataró ho deia ben clar: "És un mort que tenim allà" («Què fer amb l'antic Cinema Iluro?», 28 d'abril de 2017). Un altre edifici en runes a la ciutat.

En un d'aquests projectes, l'edifici va estar a punt de transformar-se, de la mà d'un inversor britànic, en un bloc d'habitatges que mantenia l'estructura original. Sense derruir l'edifici proposava uns

apartaments amb un centre comercial a la planta baixa. El projecte no es va poder portar a terme per diverses complicacions urbanístiques. Anys més tard, la secció local d'Esquerra Republicana de Catalunya –ERC– va proposar transformar a l'antic cinema en una sala de teatre per ampliar els equipaments culturals de la ciutat. “Sergi Penedès, president de la secció local d'ERC ho va proposar com un impuls a la vida cultural mataronina, però la iniciativa va quedar guardada en un calaix”. («ERC visiona un gran teatre a l'antic Cinema Iluro», 30 de setembre de 2004)

Amb l'edifici tancat, el Cinema Iluro va passar a ser protagonista de la ficció en una sèrie de la Televisió de Catalunya titulada *El cor de la ciutat* (Benet i Jornet, 2000, 2009). En aquest sèrie, els mataronins no sabien si es parlava de la problemàtica de l'edifici de Mataró o del moviment veïnal de la telesèrie contra el tancament del cinema amb el nom de Chicago. Estaria bé explicar en aquest punt, que un dels guionistes de la sèrie era de Mataró. La realitat i la ficció televisiva només distaven d'un incendi, i potser calia esperar els capítols posteriors de la telenovel·la per conèixer el desenllaç de la història real.

Sense haver d'esperar el final de la sèrie, la sala de cine més gran d'Espanya va ser adquirida per una promotora per construir-hi un complex residencial. Aquell cinema que havien gaudit els mataronins durant vint-i-quatre anys, es convertirà en un bloc més: vint-i-tres habitatges entre 60 i 130 metres quadrats amb aparcament, piscina i zones enjardinades com ens informa la pàgina web de la immobiliària amb el nom d'Iluro Residencial:

Viviendas únicas, diseñadas para ti / Pis de 59 m² de dos habitaciones 215.000 € / Pis de 101 m² de tres habitaciones 305.000 € / Pis de 91 m² de tres habitaciones 330.000 € / Pis de 91 m² de tres habitaciones 330.000 €.

El Residencial ILVRO ofrece todas las comodidades que puedas necesitar, cocina equipada, climatización, acabados de calidad y posibilidad de personalización mediante acabados PORCELANOSA y primeras marcas.

La ubicación es una de las cualidades más destacadas de esta promoción: Residencial ILVRO está situado en el centro de la ciudad de Mataró en el antiguo Cine Iluro, a escasos metros de la Plaza Santa Anna, de la estación de RENFE y de las principales vías de entrada y salida de la ciudad.(Obra Nueva en Mataró - habitacía, s.d.):

El projecte de la promotora preveu un volum de grans dimensions de formigó armat folrat amb obra vista de color blanc, amb terrasses privades i espais comuns enjardinats amb piscina. A la planta baixa, la que dona al carrer com espais dedicats a l'activitat comercial i al soterrani les places de pàrquing amb accés directe a l'habitatge des d'un ascensor. Un bloc de pisos més dels que s'estan construint a tot el maresme per la mateixa promotora. L'única cosa que es pot relacionar amb el que era abans és el videoporter que té cada habitatge que dona accés a veure el carrer. Dels 1.177 espectadors que tenia el cinema es passa a un, aquell que pot veure el passeig de la gent pel Camí Ral de la ciutat per la càmera de vigilància.

El cinema per qüestions comercials no va tenir futur i aquella sala immensa al mig de la ciutat va desaparèixer per deixar pas a una arquitectura banal i prefabricada amb motlles establerts on no hi ha cap possibilitat que se'l recordi si en un futur se l'enderroca, més aviat, la ciutadania ho agrairia.

Així, tal com afirmava Antonio Sant'Elia en el seu *Manifesto dell'architettura futurista* (1914), es podria plantejar la possibilitat que les cases durin menys que nosaltres, i com cada generació hauria de projectar la seva pròpia ciutat amb una constant renovació de l'ambient arquitectònic i contribuir a la victòria del futurisme. Aborda la possibilitat de crear noves formes d'arquitectura, de vida i proposar que allò que es deixa enrere no va existir. Trencar amb el passat i implantar noves formes, les quals la mateixa generació decideix, no les immobiliàries.

A Gran Bretanya, durant la dècada dels seixanta, uns arquitectes amb el nom d'Archigram es van apartar de l'arquitectura convencional proposant ciutats que es movien i posant sobre la taula les cases construïdes com vestits de roba usada. Amb la premissa d'arquitectes que havien fet els mateixos plantejaments anteriorment, com Antonio Sant'Elia's,¹ o la inspiració de Buckminster Fuller² i Yona

¹ Antonio Sant'Elia. (1988-1916) Arquitecte i urbanista Italià. La «Città Nuova» 1913-1914 és el projecte més important d'aquest arquitecte on es proposa amb maquetes i dibuixos la ciutat de Milà del futur. També és conegut per el seu manifest d'arquitectura publicat el 1914, Manifesto dell'architettura futurista. («Antonio Sant'Elia», 2020)

² Richard Buckminster Fuller. (1885-1983). Dissenyador i arquitecte. futurista i inventor americà. Arquitecte del pavelló Americà de l'Exposició Universal de Montreal del 1967. Una cúpula que es va construir pensant en la branca de la geofísica que estudia la forma i les dimensions de la superfície de la Terra. Actualment aquest edifici, antic pavelló dels Estats Units a l'exposició del 1967 es troba a Montreal com un museu dedicat a l'aigua i al medi ambient. («Richard Buckminster Fuller», 2021)

Friedman,³ van plantejar la proposta com un nou futurisme, preocupats tant per l'objecte com per la idea, postulant que l'arquitectura és en el cervell. Una arquitectura flexible. En els seus dibuixos les construccions flotaven lligades per cables, pals i tubs, inspirats en l'art pop i la psicodèlica, i es plantejaven un tipus d'edificacions que per molts arquitectes es van convertir en estàndards per repensar l'espai social i la tecnologia de la construcció. El seu estil es va inspirar amb les missions de l'Apolo 11, el constructivisme, la biologia, la fabricació, l'electrònica i la cultura popular, inspirant un moviment arquitectònic Tech Tech i influent en les tendències postmodernes i desconstructivistes de finals del SEGLE XX.

Le Corbusier va passar els últims anys de la seva vida a la seva cabanya del Cap Martin, una casa petita a la costa del mediterrani d'uns 50 metres quadrats, suficientment grossa per a tenir una taula de dibuix sota la finestra on podia veure el mar. L'exterior abraçava l'infinit i l'interior es reduïa a l'essencial. El mateix que proclamaven els d'Archigram quan parlaven de la càpsula Apolo 11 que va aterrar a la lluna i va permetre a l'home posar-hi el peu per primera vegada. La càpsula de dimensions petites es va reduir a l'absolutament essencial i la finestra de la cabina permetia contemplar les condicions climàtiques del planeta terra on l'espai que un podia abraçar era infinit. A diferència de la cabanya de Le Corbusier, feta de fusta i que es va quedar on es va construir, la càpsula lunar era el resum de l'alta tecnologia i estava dissenyada per moure's i respondre amb flexibilitat a condicions extremadament imprevisibles. Les visions de Buckminster Fuller van ser una espècie de programa espacial pel planeta Terra i Archigram va combinar tots aquests aspectes per arribar a la conclusió que l'arquitectura era dins la ment. Si el llenguatge i la situació eren el model de la forma per construir una ciutat, l'arquitectura hauria de ser provisionalment perpètua. Peter Taylor ho explica en descriure l'exposició *Living City* (1963) d'Archigram:

Tendríamos que resistir la tentación de abolir la forma de una carta ideal por *la Living City*... La forma y la función del alfabeto cambia continuamente, tal como cambia la lengua. El argot de ayer se convierte en la expresión común de hoy, y el arcaísmo de mañana...

³ Yona Friedman. (1923) . Arquitecte i urbanista francès. El 1958 publica el manifest «L'architecture Mobile» on planteja idees visionaries i adelantades a la seva època sobre arquitectura; les megaestructures sobre les ciutats existents, on els ciutadans podrien reconfigurar la seva vida futura de manera flexible. («Yona Friedman»,

los edificios son permanentes, y las letras son transitorias, así lo hace el pensamiento; pero a la *Living City* todo estará sujeto a un cambio constante. (Citat per Slader, 2005, p. 65)

Es plantejaven un pensament complex que podia ser més gran que l'univers. El disseny dels circuits d'una computadora són tan complicats com la xarxa d'idees d'una ciutat i l'arquitectura hauria de ser tan flexible com el cervell. La comprensió que hi havia tantes dimensions com es podien imaginar era un dels assoliments creatius d'aquests. A més de les tres dimensions clàssiques van tenir en compte la dimensió del temps i la seva intensió era un canvi de mentalitat. *Living City* era una declaració de fe on la forma construïda era només la meitat de l'experiència arquitectònica, on el projecte era el desenvolupament d'una idea, d'un pensament. Proposaven una activitat motora del cervell, pensar, fer, sentir, imaginar, reaccionar, canviar i actuar, i van haver de fer un esforç per fer entendre i desplegar el seu programa de l'espai inspirat per Le Corbusier i acabant amb Buckminster Fuller. Això significava que el grup havia de treballar en un vocabulari propi, sense referències als ideals clàssics de l'arquitectura tradicional, un llenguatge accelerat que utilitzava els ingredients coneguts –imatge, pensament i funció– d'una manera al·lucinant; mal interpretada per gairebé tots els arquitectes de l'època.

Tot i que la majoria dels projectes d'Archigram es trobaven als límits de la possibilitat de portar-los a terme i es mantenien sense construir, els sis arquitectes del moviment, Warren Chalk, Peter Cook, Dennis Crompton, David Greene, Ron Herron i Michael Webb, es van convertir en un punt central de l'arquitectura avantguardista, perquè redefinien el propòsit de l'arquitectura, contradient la pràctica habitual de construir parets i espais en el seu lloc. Aquests arquitectes volien proporcionar una proposta per a la vida amplificada i van donar la benvinguda a qualsevol reordenament cultural que es produís fins a arribar al seu ascens a la notorietat internacional per defensar la desaparició de l'arquitectura.

Què és doncs l'arquitectura? L'espai d'un restaurant pot ser la descripció dels aspectes de l'arquitectura? Ha de ser tan física? Archigram va demostrar que el subjecte de l'arquitectura podria ser alguna cosa més que la norma establerta, premissa important que va compartir amb l'experiència de la cultura pop.

Molta gent van interpretar les seves idees i ho reflecteixen molts edificis que es van construir posteriorment. Un cop la proposta es coneix, molts arquitectes no tenen cap mena de dubte a agafar els continguts formals i les idees d'Archigram per portar a terme els seus projectes. Entre 1968 i 1969 els arquitectes Oriol Bohigas, David Mackay i Josep Maria Martorell (Bohigas et al., 1970, p. 87) van dissenyar un edifici a Granollers, la fàbrica de productes electrònics Piher amb les mateixes solucions formals, i no van dubtar en realitzar un projecte a Mataró, construït posteriorment, que no deixa de ser un exemple més d'aquesta arquitectura *high-tech* promoguda pels arquitectes d'Archigram. Sense ser una representació exacta d'aquest moviment, aquest edifici evidenciava que els seus arquitectes estaven influïts per la nova manera de veure l'arquitectura de l'època. Archigram i la cultura pop els van servir de referència per la seva construcció, de la mateixa manera que Renzo Piano a l'hora de plantejar el Centre George Pompidou.

La decisió de construir el Centre Cultural d'Art Nacional a París la va prendre el mateix Georges Pompidou, president de la República Francesa, el desembre del 1969. Dos anys més tard, el Ministeri de Cultura va organitzar un concurs internacional per l'execució de l'obra: la creació d'un projecte per ubicar una institució cultural que combinés tant art modern i contemporani, com literatura, disseny, música i cinema. Mentrestant, a una ciutat del Maresme propera a Barcelona, els arquitectes Josep Maria Martorell, Oriol Bohigas estaven involucrats en la reforma i ampliació d'un edifici comercial–Ilurogar–. En el concurs per l'execució del projecte del Centre Georges Pompidou hi van participar 681 arquitectes, seleccionats per un jurat internacional presidit per Jan Prouvé, que va resoldre donar per guanyadora la proposta de Renzo Piano amb la col·laboració de Richard Rogers, companys de l'estudi d'arquitectura Piano i Rogers. A Mataró, aquelles mateixes dates, el grup de tres arquitectes ja havia finalitzat les obres de l'edifici comercial i el 12 d'agost del 1971 obria les portes al públic.

El president de la República francesa, Valéry Giscard d'Estaing, va inaugurar el Centre Pompidou el 31 de gener del 1977, després de cinc anys de feina. Quan els parisencs van entrar per primera vegada al centre dos dies després, els mataronins ja feia temps que gaudien d'un edifici peculiar: l'edifici Iluro. Els dos edificis partien de la mateixa premissa en la construcció i cercaven la idea d'exemplificar el constructivisme, estructurats amb elements arquitectònics funcionals

que sobresortien del parament del pla vertical. Una arquitectura abraçada a l'experiència de la cultura pop i amb una forta influència de la proposta d'Archigram, on es proposava ser alguna cosa més que la norma establerta.

L'artista mataroní, Domènec, en motiu d'una inauguració *Modernitat amagada | Pavelló Sert* (2019) a la sala d'exposicions Can Palauet del MAC –Mataró Art contemporani–, ja ens recorda aquella semblança entre els dos edificis: el Pompidou i l'edifici Iluro: “Recordes aquell edifici al final del carrer Sant Antoni cantonada amb la Nacional II? Era el Pompidou de Mataró fet per l'Oriol Bohigas”. (Domènec, comunicació personal, 24 novembre 2019)

L'edifici Iluro era un espai comercial dedicat a la venda de mobiliari, objectes de regal i articles d'esport nàutic. L'entorn urbà que l'acollia no tenia cap característica especial i el que van fer els arquitectes Martorell, Bohigas i Mackay (Bohigas, 1973), va ser “crear un volum determinat per les possibilitats que oferia l'edificació de la zona i les alineacions als carrers existents” (p. 95). A l'interior de l'edifici es va intentar fer una superfície simple i continua sense ruptures facilitant el pas d'una planta a l'altra. Cada planta es subdividia en quatre sectors que ascendien amb forma de caragol, amb mínimes diferències de nivell. D'aquesta manera el visitant anava circulant per tot el conjunt sense canviar de planta. La comunicació entre sectors es feia amb unes escales metàl·liques lliscants on la seva distribució variable permetia canviar els ambients de venda i exposició. En el centre de la planta hi havia una circulació ràpida i vertical, amb un ascensor revestit de miralls i una escala de rajoles de vidre.

Exteriorment, l'edifici tenia un aspecte d'objecte únic amb autonomia plàstica. L'absència d'obertures concentrava l'atenció sobre la planta baixa, íntegrament de vidre, que adquiria valor d'aparador. La idea fonamental era crear un contenidor amb una estructura de ferro reticulat vertical que, a l'estar elevat sobre el terra, determinava, sota d'ell, un altre espai contenidor molt més flexible, destinat als accessos, oficines, etc. A la rigorosa geometria del volum se li va sobreposar les instal·lacions d'aire condicionat que emfatitzava la seva presència per la planta coberta. El color de la façana era un detall important i part de l'estructura estava recoberta amb planxa de ferro de color blau o carabassa –segons qui ho comenta– creant un contrast amb els edificis que l'envoltaven. L'espai superior estava totalment tancat sense ventilació ni il·luminació natural, només hi havia part de la façana practicable per poder accedir a la maquinària del terrat. Sobre

la coberta plana, que es considerava com un terra, hi havia la central de condicionament d'aire i altres implantacions tècniques, totalment visibles pels vianants. Els conductes, pintats de color blanc, no tenien cap mena de problema per ser visibles des de l'exterior: passaven per sobre de l'edifici perforant la coberta i els tancaments verticals. No s'amagava res. En paraules de Renzo Piano, "l'edifici és un diagrama espacial. La gent pot desxifrar-lo en un instant". (Piano, 22 d'octubre de 2014)

Com que la façana principal estava encarada a la Nacional II, un gran anunci lluminós d'imatges mòbils situat a la cantonada accentuava el caràcter de símbol des de la carretera i l'entorn més llunyà. El conjunt tenia les característiques d'una màquina gegant. No era un edifici tradicional on s'havia superposat una plàstica de manera més o menys falsa, sinó que acceptava una referència superficial de la plàstica maquinista.

El pas del temps i remodelacions constants, però, li van passar factura. Avui dia l'edifici ja no és el que era. Després de tancar com a espai comercial va passar a ser un edifici d'oficines on la planta baixa era la seu d'un partit polític, Convergència Democràtica de Catalunya, entitat com l'edifici amb el temps ha anat canviant de forma i de nom. L'estructura metàl·lica de color amb els tubs d'aire condicionat blancs que recorrien la façana i el cartell lluminós van desaparèixer. Es va remodelar fent obertures de finestres a les plantes, oblidant la coberta inicial. Quan avui es passa amb el cotxe per la carretera Nacional II, la vista del conductor no pren atenció a un edifici que no deixa de ser un bloc d'oficines més, recordant que la ciutat va tenir un Pompidou.

El mateix passa quan abandones la ciutat per la nacional II direcció cap a Girona, que es busca aquell edifici que va estar present durant molt de temps al costat de la Carretera: la discoteca *Experience*. Una arquitectura més senzilla, on l'aparellador i arquitecte Xavier Brullet no va tenir cap mena de problema de recollir l'experiència de la cultura pop i maquinista. Tot va començar el 1973 quan Joan Valls, representant Experience S.A., va demanar a l'Ajuntament la possibilitat de construir una discoteca amb el nom d'*Experience* al costat de la carretera Nacional II, al quilòmetre 656 (Brullet, 1973). Així doncs, el 5 d'abril del 1974 es va inaugurar la primera macro-discoteca de Catalunya, un edifici per poder anar a ballar, novetat molt celebrada pels mataronins del tardofranquisme. Era el mateix cap de setmana que el cantant de rumba catalana nascut a Mataró –Peret–, representava Televisió Espanyola en el Festival d'Eurovisió, però a

la seva ciutat natal només es parlava de la sonada inauguració de la discoteca. La sala de festes es va descriure com una discoteca moderna decorada amb art i gust, emfatitzant l'acústica del local i descrivint els extraordinaris jocs de llum. El periodista Mateu Ripoll (9 abril 1974) explica l'ambient i com era la discoteca:

Els assistents van gaudir de les innovacions tècniques i de la música en directe amb l'actuació del grup Nubes Grises, que van demostrar les excel·lents qualitats de l'equip de so. Els promotors de la iniciativa van ser felicitats i l'ambient de festa no va decaure fins altes hores de la matinada. (p. 2)

La discoteca, projectada per Xavier Brullet, va ser dissenyada per ser vista des de la carretera. El pàrquing, col·locat just davant, era un reclam que tranquil·litava el client sense fer ombra a l'arquitectura. Aquesta gran superfície asfaltada donava accés directe a la porta principal i encara que estigués plena de cotxes l'edifici seguia sent visible anant a gran velocitat per la carretera. Un volum com aquest era obligatori que estigués orientat a la carretera, per això la façana era el més important. Com diu Renzo Piano, "una pared frontal que busca el impacto visual en el auto-paisaje" (Piano, 22 d'octubre de 2014). Els laterals i la part de darrere del conjunt no tenien gens d'importància i l'edifici només buscava els contrastos entre exterior i interior; la sorpresa de trobar a dins alguna cosa que no s'esperava.

La façana de la discoteca agafa tots els tòpics d'una arquitectura pop dels anys setanta. Una presència sense pensar, que l'únic que pretenia era cridar l'atenció del que passava per la carretera. A diferència de l'edifici Iluro de Mataró, aquí el conjunt era un volum que havia superposat una plàstica de manera totalment falsa, sense cap mena de funcionalitat. L'arquitectura tenia característiques d'una màquina gegant i els tubs que sobresortien de la façana cap al sostre, reproduint la forma de la base d'una columna jònica. Eren pura decoració. A sota, unes lletres d'estètica pop, centrades en la porta principal, recordaven sempre on eres. Com els edificis de Las Vegas, la façana només volia cridar l'atenció i l'arquitectura era una cosa més.

Un cop dins, es trobava un espai circular que es caracteritzava per tenir la pista de ball just el centre, en un nivell inferior. En obrir la porta principal es dominava tot l'espai amb un cop d'ull. Aquest estava totalment tancat, sense obertures a l'exterior i amb la sala sempre a les fosques, desorientant el client i fent-li perdre la noció

del temps. L'espai era gros i baix, típic de l'arquitectura de l'època: en els interiors públics es disminuïa l'alçada per raons pressupostàries i per l'afectivitat de l'aire condicionat i, per contra, s'aconseguia la monumentalitat amb la il·luminació. Les fonts de llum artificial i de colors, en un recinte fosc com aquest, ampliaven i unificaven l'espai difuminant els seus límits físics. No era en una plaça d'una ciutat on reconeixem l'arquitectura, era un ball de llum d'una ciutat de nit.

La llum era l'arquitectura. Per això l'any 1982, quan encara no era molt habitual trobar llums de discoteca amb moviment, Rafa Gonzalez Llorens, Dj. de la discoteca, va integrar en la decoració un enginy dissenyat per ell mateix anomenat *La Bola*. Va renovar el sistema d'il·luminació psicodèlica, creant un artefacte format per trenta bombetes reflectores-concèntriques amb moviment acompanyades de deu miralls. Aquest decaedre en el perímetre exterior, en obrir-se i desplegar-se, deixava al descobert la il·luminària de neons i reflectia i multiplicava els efectes de llum que produïa *La Bola*. Segons el Dj:

La Bola no és res més que un producte de L'Experience, és pura fantasia, i la fantasia cadascú la configura a la seva manera, és una il·luminació que trenca la vulgaritat donant-li un segell personal. La Bola és perquè es conegui a la nostra comarca i més enllà el nom Experience. (Citat per Gómez García, 28 de juny de 2002)

A partir del mes de novembre del 1986, quan la discoteca es va tancar per problemes econòmics, va quedar abandonada. Durant quinze anys, els mataronins que passaven per la Nacional II veien com l'edifici anava desapareixent de mica en mica. La vegetació va envair l'asfalt de l'aparcament i l'edifici era les runes d'allò que va ser. Finalment, l'any 2001, l'Ajuntament de Mataró va decidir enderrocar totalment l'edifici pel nou pla de carreteres i es va construir una rotonda en la seva ubicació. La imatge del logotip de la discoteca, un mico menjant discos, només es troba en antics cartells o potser en una capsa de llumins oblidada en algun calaix.

UN DISBARAT ARQUITECTÒNIC



Construcció de la Còpia de la Fàbrica de Can Fàbregas i de Caralt a Santa Fe en motiu de l'exposició Lucky Seven, Santa Fe Biennial 2008 (2008), de M. Anson [Fotografia]. Imatge de l'autor.

La desaparició dels edificis esmentats, com totes aquelles arquitectures que es van perdre amb anterioritat, en cap moment va generar motius de protesta. Dol que desapareguin, però un cop ja no hi són, només passen a ser un record: allà hi havia el Cinema Iluro, la Discoteca Experience o l'Edifici Iluro.

Els habitants van veure passar el inhabitable, i des de casa seva evoquen allò que van ser. Però quan l'enderroc d'un edifici passa a ser notícia, no per la seva arquitectura, sinó per les propostes polítiques, és quan es genera una reacció. La resposta social passa a ser un obstacle per les iniciatives urbanístiques i genera un conflicte on és impossible trobar una solució adequada i sensata. Un desgavell de projectes que proporciona un material digne d'estudiar. Unes propostes que a vegades superen la ficció, transformant l'arquitectura en un espectacle, no per la seva construcció, ni en la seva forma, ni en el seu interès històric, sinó per les conseqüències que generen aquests tipus de plantejaments.

L'arquitectura s'esfuma i apareix una nova manera d'entendre-la. Un fet com la necessitat d'implantar un nou pla urbanístic d'una zona del centre d'una ciutat pot generar un conflicte entre el polític i la ciutadania.

Curiosament, un cas com aquest va passar a Mataró, i els ciutadans no van dubtar en posar el crit d'alerta davant del possible enderrocament d'una fàbrica construïda l'any 1879 amb el nom de Can Fàbregas i de Caralt.



Enderroc de la rèplica de la fàbrica construïda en motiu de l'exposició Lucky Seven, Santa Fe Biennial (2015), de M. Anson [Fotografia]. Imatge de l'autor.



Martí i la fàbrica de xocolata (2010), de M. Anson, [Fotografia]. Imatge de l'autor.

Tot va començar per les paraules de l'arquitecte Oriol Bohigas – encarregat de redactar la proposta del *Pla de millora urbana de l'àmbit Ronda Barceló/illa Fàbregas i de Caralt de la ciutat*, afirmant que una fàbrica com aquella que no podia ser un obstacle per una ordenació que intentava millorar substancialment el sector. “Descrivint la fàbrica com un edifici vell amb una vàlua molt escassa i que no es podia considerar un monument indiscutible” (Ajuntament de Mataró, 1 de desembre de 2005). Per tant, no hi havia arguments ni històrics ni monumentals per impedir l'enderroc que possibilitaria la remodelació definitiva de l'entorn del carrer Biada com reflectia el *Registre de planejament urbanístic de Catalunya amb el pla general d'ordenació municipal* (2006). Tot el contrari del que pensava la ciutadania.

Per anar a la contra de la proposta les manifestacions eren la solució, i al llarg de molts mesos la gent sortia al carrer a expressar la seva disconformitat del pla i l'enderroc, i van acabar organitzant-se per crear una plataforma: la Plataforma Salvem Can Fàbregas i de Caralt. Organització que va inventar mil i una maneres per fer públic el seu desacord. Per exemple, el diumenge 13 de maig del 2007, aquesta va anunciar una passejada pel patrimoni perdut a Mataró per evitar l'enderrocament. L'acte era una caminada pels espais on hi havia hagut algun edifici emblemàtic que havia desaparegut de la ciutat i pretenia expressar la nostàlgia de l'arquitectura enderrocada intentant que la ciutadania i el Consorci Municipal fos conscient del valor d'aquests immobles i la seva pèrdua. La passejada es va iniciar a la Torre Llauder i va recórrer elements patrimonials de la ciutat desapareguts com L'Hotel Suís, la Impremta Minerva i el cinema Borràs, o el Teatre de l'Ateneu, per acabar a l'edifici a salvar, la fàbrica de Can Fàbregas i de Caralt. Durant el recorregut, els organitzadors van recordar el que havien representat aquests edificis, les circumstàncies de la seva destrucció i els responsables de la desaparició, posant sobre la taula com “l'arquitectura i les estructures de diferents èpoques enriqueixen l'experiència local, reforçant el sentit de permanència i de ciutadania”. («Salvem Can Fàbregas organitza una passejada “pel patrimoni perdut”», 9 de maig de 2007)

El punt de trobada era el solar on es va construir una finca presidida per la Masia de Can Llauder, tal i com informa l'historiador Enric Subiñà i Coll (1998) en una revista local:

Un edifici de tres pisos d'alçada de grans dimensions amb una sèrie d'espitlleres per la seva defensa i una finestra d'arc conopial

gòtica obrada en pedra de Montjuïc. Una masia fortalesa que va ser enderrocada el 1970 dins del procés d'urbanització del *Plan Parcial del Polígono Espartero*, promogut pel franquista Ministerio de la Vivienda. (p. 82)

La caminada va seguir el recorregut fins a l'Hotel Suís, situat al Camí Ral, carrer del centre de la ciutat que va ser la via principal per creuar Mataró fins a finals dels anys cinquanta. Amb la construcció de la Nacional II a primera línia de mar la seva funció de carretera va desaparèixer i va perdre protagonisme esdevenint un carrer com els altres. Lògicament, els comerços del Camí Ral, tal i com ens informa Pilar González Agàpito (2018) es van anar adaptant als canvis. “L'Hotel Suís no va ser l'excepció i va es va convertir en un edifici per acollir oficines”. (p. 89)

Uns metres més enllà, es van desplaçar fins a la Impremta Minerva. Una casa de doble cós de dos pisos, on destacaven els brancals i llindes de pedra en les obertures de planta baixa i pis. A la planta baixa se situaven dos arcs escarsers i un ull de bou sobre la porta d'entrada i a la primera planta hi havia dos balcons amb poms de llautó, situats simètricament a la xafardera que es conserva al centre de la façana. Les reformes realitzades van revalorar els esgrafiats noucentistes que incorporaven figures i garlandes, obra del un pintor, gravador xilògraf i dibuixant decorador Francesc Canyelles i Balagueró. Aquest immoble feia les funcions de celler de la casa Viladesau de la Riera –SEGLE XVIII–. Al SEGLE XX va ser reformat per convertir-lo en una botiga, i als anys noranta va passar a ser una galeria d'Art–galeria Minerva–. Un cop aquesta va tancar va passar a ser una botiga de roba d'una marca coneguda, i avui és una franquícia de venda de joguines de preus assequibles, on l'arquitectura que el definia queda amagada per parets de pladur.

La penúltima parada, no molt lluny d'allà, va ser la visita al lloc on hi havia hagut el Teatre Borràs o Teatre de l'Ateneu, construït probablement entorn del 1910 i un magnífic exponent de l'època. “Un edifici de planta poligonal, pis amb balconada i amb una interessant lluern superior exemple d'una arquitectura excel·lent” (Editorial, 1991, p. 1). L'any 1991 ja corrien rumors de la seva descatalogació com a patrimoni per poder-lo enderrocar, com posteriorment va succeir.

Un cop es va fer tota la passejada recordant l'arquitectura que tenia la ciutat, la passejada va acabar davant la fàbrica de Can Fàbregas i de Caralt, edifici que des del 2007 estava a la corda fluixa per l'arribada

d'un centre comercial. El govern municipal estava replantejant la distribució urbanística d'aquella zona afectant la fàbrica del SEGLE XIX. Una arquitectura que a l'inici va ser la protagonista, però amb el pas del temps i les problemàtiques que es generen, aquesta passa a segon terme, on les pugnes entre posicions passen a ser el guió. Aquí és quan cadascú busca la informació necessària per defensar les postures, i l'edifici passa a ser una moneda de canvi on cap de les parts aporta solucions.

Tothom sap que Mataró havia estat, històricament, un municipi amb un fort potencial industrial basat en el tèxtil. La crisi d'aquesta activitat va provocar-ne la quasi desaparició i l'Ajuntament va optar per la reconversió de diversos teixits de sòl industrial obsolets en sectors residencials i terciaris. Un d'aquests sectors és on es trobava la fàbrica en qüestió, prop del centre històric, una antiga zona industrial que a causa del creixement de la ciutat va quedar integrada dins el nucli residencial. Els arquitectes encarregats del Pla de Millora Urbana de la Ronda Barceló i l'illa de Fàbregas i Caralt van ser Martorell, Bohigas i Mackay –grup MBM–. Redactat i presentat al ple de l'Ajuntament a finals del 2006 i fet públic a principis del 2007, el Pla preveia la ubicació d'uns grans magatzems de 22.000 metres quadrats ocupats per una cadena comercial. Com diu la geògrafa Margarida Castanyer i Vivas (2010):

També es projectava la construcció de dos-cents cinquanta habitatges, cent dels quals serien de protecció pública; també la integració al Pla d'una altra fàbrica catalogada, amb el nom de Fontdevilla i Torres; la construcció d'un equipament públic, i la cessió d'espais lliures per construir un passeig comercial. I per tal d'encabir el centre comercial, l'Ajuntament va preveure enderrocar la fàbrica de Can Fàbregas i de Caralt que justament es trobava al terreny on s'havia d'ubicar (p. 321).

La fàbrica de Can Fàbregas i de Caralt es va fer construir l'any 1879 per Antoni Larroca i Companyia com a edifici de la Farinera Mataronesa. El mestre d'obres va ser Ignasi Caballol acompanyat de l'enginyer Alfons Flaquer, que va dissenyar la maquinària de vapor pel funcionament d'aquesta. El mestre d'obres ja havia construït altres fàbriques a la ciutat i nombrosos habitatges dins la tipologia de casa de cós, i se li atribueix l'autoria del pòrtic d'entrada del cementiri de la ciutat. També es va encarregar de dur a terme les obres de reforma de l'edifici de l'Ajuntament encomanades a l'arquitecte Miquel Garriga i Roca (Gener 2006).

L'obertura d'aquesta fàbrica de farines va ser resultat del context que es vivia a la ciutat. Fins a mitjans del SEGLE XIX, a Mataró funcionaven tres molins públics i el molí d'en Llauder. Aquest últim era l'única indústria de producció de farina de la ciutat.¹ La Farinera Mataronesa es va obrir en un moment en què augmentava la població i creixia la demanda de pa. La nova fàbrica es va plantejar com un edifici especialment modern i va fer necessari reformar el pla de l'eixample per a poder encabir-la en les condicions més adequades en un traçat de carrers que no tenien la superfície necessària.²

L'arquitectura de l'edifici de Can Fàbregas i de Caralt era de la tipologia de les fàbriques de farina, que acostumaven a ser edificacions altes per aprofitar la gravetat. Es treballava la neteja del gra als pisos més alts, per anar baixant a mesura que s'anava desenvolupant el procés d'elaboració de la farina, seguint la llei de la gravetat, fins a arribar a la planta baixa on hi havia l'ensacada. En l'àmbit estilístic, recau en el prototip d'arquitectura fabril de mitjans del SEGLE XIX, una tendència academicista basada en la formalitat classicista, el moviment previ a l'eclosió del modernisme. Amb l'aspecte de fàbrica manchesteriana i seguint el corrent de l'academicisme vuitcentista que tant pregonava la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, el conjunt constava d'una nau principal, dues naus laterals i unes edificacions amb funció de porteria, amb la figura de la xemeneia al darrere. La fàbrica donava una imatge de sobrietat gràcies a la centralitat de la façana de l'edifici principal i la simetria en la construcció. Així, les edificacions de la porteria que flanquejaven l'entrada al pati centralitzaven la distribució dels volums fent que tot l'espai fabril tingués una concepció monumental.

1 Al projecte de construcció hi diu que l'adquisició dels terrenys: "ha sido para el fomento de una industria que si bien no es nueva en la ciudad, sin embargo la única fábrica hoy existente dista mucho de tener las condiciones de una fábrica harinera montada de pie con la infinidad de dependencias que al efecto se requieren; (...). Al document Contribución Industrial, del 1881-1882". Document recopilat per Francesc Costa i Oller a Arxiu d'Indústria consta que, efectivament, només hi havia dues farineres a la ciutat. L'una era el molí fariner de Luís María de Llauder, que ja queda palès que és "un molino de harina que este de baja". La farinera de Larroca y Compañía, a diferència de l'altra, era tota una indústria de cap a peus, ja que és de les 12 fàbriques que més pessetes havien de pagar de contribució al govern municipal. (Garriga i Roca, gener 2006).

2 Projecte de construcció (Op.Cit.). En aquest expedient es demana que es modifiqui el pla de l'eixample tot eliminant un carrer que havia de partir l'illa en dos, cosa que significaria: "que no podría construirse el edificio. De esta manera podría construir su fábrica harinera con el desahogo y capacidad necesarias a esta clase de establecimientos".

Els elements que expressaven més clarament el classicisme del conjunt són els timpans de forma triangular que coronaven les cobertes de doble vessant, tant a la nau principal com a les laterals. A la nau principal i la porteria van emprar el totxo vist, igual que les capdavanteres indústries angleses. Els frisos de totxo que articulaven cornises, dentells i cantoneres, ornamentaven les façanes de manera moderada, però permetien un joc de relleus i una bella alternança entre dues tonalitats de totxo, una ataronjada i l'altra d'argila més clara. L'edifici es trobava lluny del decorativisme i la fantasia que tindran algunes fàbriques de l'entorn del 1900.

L'any 1928, ja com a fàbrica Fàbregas i de Caralt després de passar per diferents propietaris, es va fer una ampliació del conjunt. L'únic que es va modificar al llarg de la seva vida va ser l'interior de les edificacions, per poder-les adaptar als consecutius usos que anava tenint l'edifici. (Ampliació del conjunt de Fàbregas i de Caralt, 1928)

No és fins el 1999 quan dins del Pla Especial de Patrimoni Arquitectònic de Mataró es cataloga el conjunt de Can Fàbregas entre 17 elements industrials. La nau es considerava una de les més representatives de la industrialització del segle passat a Mataró, plantejant que el manteniment d'aquest edifici i la seva reutilització, pot ser un factor determinant per la dinamització de la ciutat i la seva identificació històrica en aquest sector, amb el valor afegit d'una arquitectura de qualitat (Generalitat de Catalunya, 6 de juny de 2002).

Per la seva catalogació es van valorar diferents aspectes: es definia com una peça clau del patrimoni industrial de Mataró; era l'únic exemplar fabril concebut per una activitat no relacionada amb el tèxtil; no es podia trobar a la ciutat cap altre edifici d'aquest tipus que fes el tractament decoratiu de diversos tons d'argila del totxo; la concepció monumental classicista amb l'articulació dels volums que la formaven; la ubicació de l'eix industrial que envoltava la ciutat permetia fer una lectura històrica del paisatge urbà; i, finalment, era un dels pocs conjunts que conservaven íntegrament tots els elements originals del moment de la construcció.

Fins aquesta data, tot és correcte, l'ajuntament i la ciutadania saben que tenen una arquitectura catalogada en el centre de la ciutat com un clar exemple del patrimoni fabril. Però, el Pla General de l'any 2006 es proposava crear un eix vertebrador mar-muntanya per relligar un recorregut dotat de serveis per la ciutat i articular els espais lliures. En aquest espai s'hi plantejava una diversificació d'usos residencials, comercials i terciaris que es complementava amb una distribució de

petits equipaments de barri i espais lliures encadenats que ajudarien a fer ciutat i garantirien la continuïtat de l'espai públic als vianants. "Per motoritzar la dinàmica futura del nucli urbà la millor solució era la implantació d'un centre comercial al xamfrà del carrer Miquel Biada, just on es trobava la fàbrica de Can Fàbregas i de Caralt". (MBM Arquitectes, novembre 2006, p. 4)

La proposta d'ordenació, tal com diu la mateixa paraula, era un projecte que no es concretava fins a la construcció definitiva, per això aquest plantejament no tenia cap valor si no es completava amb una bona, boníssima, arquitectura (p. 7). Per això es va demanar la supervisió de tota l'operació a una comissió de qualitat que aprovés els projectes de l'espai públic i cadascuna de les arquitectures que s'havien de construir.

Quan es va plantejar el pla urbanístic, i per tal d'encabir els grans magatzems projectats, l'Ajuntament va preveure enderrocar Can Fàbregas i de Caralt tot i que estava catalogada amb els nivells de protecció A i C³ en el Pla Especial de Patrimoni redactat el 1999 i aprovat el 2002. La junta de govern es va veure obligada, amb el vistiplau del Consell Municipal de Patrimoni Arquitectònic, a catalogar-la inicialment amb un nivell de protecció H, que permetia l'enderroc i només obligava a deixar-ne constància documental. El que el 1999 era un edifici d'interès local per la seva arquitectura, d'un dia per l'altre passa a ser un edifici sense importància i de vàlua molt escassa. Per tant, no hi havia problemes en treure-li el valor històric i monumental, per poder permetre el seu enderroc que possibilitaria la remodelació definitiva d'aquest espai de la ciutat.

3 En el Pla Especial de Patrimoni Arquitectònic de Mataró del 1999 del Departament de Política General i Obres Públiques de la Direcció general d'Urbanisme presenta els nivells de protecció presents al pla especial pels edificis:

Nivell A: protecció de façanes, volumetria i estructura general de l'edifici.

Nivell B/v: protecció de façanes i volumetria general de l'edifici.

Nivell B/f: protecció de façana.

Nivell B/s: protecció de façana i/o volum de sèries o conjunts urbans

Nivell C: protecció d'elements aïllats

Nivell D: protecció de conjunts o ambients de carrer

Nivell E: protecció d'elements paisatgístics, ambientals o naturals.

Nivell F: protecció de jaciments arqueològics.

Nivell G: protecció d'àrees d'expectativa arqueològica.

Nivell H: protecció documental.

(Generalitat de Catalunya, 6 juny 2002)

Ara bé, amb el canvi de catalogació sí que es permetia documentar la fàbrica abans de destruir-la, conservant la imatge gràfica d'allò que va ser un edifici del 1879. Si l'artista Gordon Matta-Clark hagués nascut a Mataró, segurament criticaria aquest tipus de propostes municipals. Els seus projectes buscaven atraure a la gent als llocs on l'arquitectura i la política havien fracassat. Li interessava reimaginar els edificis i explorar el significat d'aquests, desenvolupant una pràctica icònica de destrucció, piratejant directament parets dures i presentant la força física acompanyada de la imaginació artística. Matta-Clark documentava aquesta negociació fotografiant i filmant el procés de treball a l'hora d'intervenir als edificis i aquest material esdevenia la memòria d'allò que havia succeït. La mateixa acció proposada per a la fàbrica de Can Fàbregas només existiria de forma documental després de la possible acció artística d'enderrocar-la.

Durant les deliberacions del plantejament del projecte també es van intentar buscar solucions per evitar enderrocar la fàbrica, però totes es van descartar per un motiu o un altre. La possibilitat de mantenir la nau principal i els dos petits pavellons dins de la nova construcció es va descartar perquè l'edifici era massa petit i no estava en harmonia amb l'escala de la resta de la proposta. L'opció de desmuntar-la i reconstruir-la en un altre lloc no semblava justificable per la gran despesa econòmica que representava, i mantenir la façana principal de l'edifici amb els dos pavellons d'entrada per integrar-la a la façana del centre comercial, que semblava una bona solució, tenia dos inconvenients: el centre comercial havia de disposar d'un aparcament subterrani i això obligava a desmuntar de la façana per tornar-la a construir un cop l'aparcament acabat; i els dos pavellons de la façana principal malmetien i tergiversaven la solució de crear un espai públic davant del nou edifici. (MBM Arquitectes, novembre 2006, p. 8)

El 27 de març del 2007 el Ple de l'Ajuntament de Mataró va adjudicar al Corte Inglés⁴ el concurs per a la selecció d'un únic operador comercial que construiria i explotaria el futur del centre comercial de l'illa de Can Fàbregas i de Caralt. El projecte guanyador va ser el de l'arquitecte Roberto Suso, conegut per la construcció de molts dels

⁴ El Corte Inglés són uns grans magatzems compost per empreses de diferents formats. Així mateix, es tracta d'una empresa familiar, en concentrar-se la major part de les seves accions entre familiars del mort empresari Ramón Areces i César Rodríguez González i la fundació que porta el seu nom. La seva seu es troba a Madrid. («El Corte Inglés», 20 de maig de 2022)

edificis d'aquesta cadena comercial: el Corte Inglés de Sabadell, el de Can Dragó de Barcelona, el de Tarragona i per haver projectat el de Badalona. La proposta que va fer per Mataró no variava de la resta d'edificis d'aquests grans magatzems. Un edifici d'un únic volum, el més regular possible, que seguia les alienacions dels carrers que el delimitaven, i que era un ens ordenat i respectuós amb les edificacions que l'havien d'envoltar, tal com descriu el projecte.

Però en realitat, no deixava de ser una proposta d'edifici que no tenia res a veure amb l'entorn que l'acollia i passava a ser un volum destacat allunyat de l'arquitectura de la zona. Així és el de Sabadell, un bloc uniforme fred i desproporcionat que l'únic que fa és crear diferència amb tot el que l'envolta sense buscar cap mena de relació amb l'arquitectura de la ciutat. Es col·loca l'edifici com un cartell de publicitat, on l'arquitectura s'abandona, buscant un protagonisme imposant-se als edificis del costat, i que busca vendre la marca amb el mínim interès pel paisatge.

A partir d'aquí fa que es generi el caos. La notícia de l'arribada del centre comercial del Corte Inglés, i la implantació del seu edifici al mateix terreny on hi havia la fàbrica, va despertar la indignació de diverses formacions polítiques, entitats veïnals i ciutadanes. Per mostrar el rebuig a la proposta van convocar una assemblea oberta per crear un moviment ciutadà o plataforma per la preservació del conjunt fabril. Salvem Can Fàbregas i de Caralt pretenia agafar el relleu d'altres moviments ciutadans que en els darrers temps s'havien constituït a Mataró per defensar diferents espais de la ciutat davant els projectes urbanístics municipals. Per reivindicar la fàbrica, la nova plataforma va emmirallar-se en les actuacions per preservar el Teatre Clavé enderrocat el 1979, adoptant, fins i tot, un nom similar. Només fa falta llegir la banderola de la campanya del Teatre Clavé que va aparèixer l'any 1977 amb els arguments per defensar el patrimoni cultural i arquitectònic:

Salvem el Clavé per Mataró.

El millor teatre de la ciutat està a punt de ser enderrocat.

Ens volen prendre un element important del nostre patrimoni Històrico- Cultural.

L'hem de guanyar per al poble, perquè de locals públics ens en falten i els que hi ha ens els estimem.

Veïns de la rambla, Assemblea Democràtica de Mataró, Artistes Locals, CECIM, Congrés de Cultura Catalana i Museu Municipal de Mataró. (Citat per Puig i Pla, 1997, p. 31).

Davant d'aquesta situació, també els grups polítics, en una acció d'oportunisme o intuïció electoral, van afegir-se al carro dels qui s'enfrontaven al govern municipal. L'oposició va proposar una moratòria per estudiar la situació de la nau industrial, així com una revisió total del catàleg del patrimoni demanant explicacions públiques a l'alcalde sobre tot el procés. La nota de premsa difosa per un partit polític manifestava que "estaven en contra del triangle pervers que permet que una mateixa persona porti tres barrets, acusant un càrrec municipal –sense citar-lo– de liderar els interessos privats i els de les empreses municipals, afavorint amb requalificacions la tasca de la promotora i de controlar el Consell del Patrimoni". («CiU demana que es paral·litzi l'operació de Can Fàbregas», 21 de febrer de 2007)

Aquests moviments van començar a ser visibles a la manifestació del 24 de març del 2007 amb un èxit de participants. El periodista De la Fuente (2007) informava que "unes sis-centes persones van sortir al carrer llegint un manifest condemnant l'atemptat contra el patrimoni de la ciutat que suposava la decisió d'enderrocar la fàbrica" (p. 4). Amb la pressió de les entitats, l'Ajuntament es va veure obligat a pensar diverses solucions per poder calmar els ànims de la Plataforma. La ubicació d'un gran centre comercial a Mataró era una de les prioritats de l'agenda de la ciutat perquè generaria activitat econòmica, llocs de treball i dinamisme comercial; de la mateixa manera, la preservació de la memòria industrial havia de ser una prioritat de la política cultural de la ciutat. Així doncs, l'Ajuntament va proposar el trasllat de la xemeneia per compensar l'enderroc de l'espai fabril. L'alcalde va comunicar que estudiaria el trasllat en un altre solar de titularitat municipal, emfatitzant la seva convicció: "Si podem preservar la xemeneia, preservarem la xemeneia" (Citat per Vives, 28 de febrer de 2007), i plantejant que fos inclosa en el Catàleg Patrimonial de l'Ajuntament de Mataró amb la màxima categoria de protecció possible. "Les idees de *bombero* provenien tant del govern com de l'oposició. Tothom hi deia la seva: desmuntar i traslladar la xemeneia" («ERC vol preservar la xemeneia de Can Fàbregas traslladant-la a un altre lloc», 28 de febrer de 2007); "integrar-la a la locomotora comercial per atendre les sensibilitats dels que valoraven el patrimoni sense posar traves al progrés de Mataró" (Citat per Bueno Casas, 2 de març de 2007), traslladar la fàbrica sencera i, fins i tot, arribar a l'extrem de fer una rèplica de l'original per construir-la a la cantonada del davant d'on es trobava; i, per calmar els ànims de la ciutadania, canviar de protecció H a protecció A una altra fàbrica del centre de la

ciutat, la Nau Minguell, compensant la pèrdua de Can Fàbregas. Com que es tractava d'una problemàtica mataronina la reacció coherent de la plataforma Salvem Can Fàbregas i de Caralt a aquestes propostes va ser titllar-les de capgrossades. Posats a fer a dir capgrossades es podria proposar fer una performance interactiva, traslladar l'edifici a una rotonda gran de la ciutat. Un cop instal·lada, que surti fum per la xemeneia, per recordar el Mataró vapor, que se sentin remors de màquines i que al capvespre s'il·lumini l'interior de la fàbrica.

Tot passa a ser el joc dels disbarats, i a veure qui la fa més grossa. Era tal el terrabastall que el govern va decidir moure fitxa i es va plantejar el trasllat de la fàbrica per respondre a les protestes ciutadanes, les queixes dels socis minoritaris de l'executiu amb la denúncia d'irregularitats en la votació del Consell del Patrimoni i el temor a la decisió final de la Generalitat sobre la descatalogació del conjunt industrial. L'alcalde i els seus regidors es van comprometre a encarregar un estudi per veure si era factible traslladar-la a una cantonada a 150 metres d'on hi havia la fàbrica original, sense que l'operació impliqués, necessàriament, el canvi de nivell de protecció, que havia passat de A a H. D'aquesta manera, es podria mantenir la ubicació establerta per la locomotora comercial, sense haver d'enderrocar la fàbrica. Com diu el periodista Jordi Tarragó: "el trasllat era una opció que ja s'havia dut a terme en altres casos –a Mataró i a altres ciutats– i que no suposaria, en cap cas, un endarreriment important en les obres de construcció del centre comercial" (Tarragó, 29 d'abril de 2007). Per tant, calia avaluar si era possible des del punt de vista arquitectònic, urbanístic, patrimonial i econòmic i, a partir d'aquí, prendre la decisió corresponent.

Com és lògic, els primers a fer un crit al cel van ser els integrants de la Plataforma Salvem Can Fàbregas i de Caralt, acompanyats, posteriorment, pels grups de l'oposició del consistori. Tècnicament, el desmuntatge i reconstrucció del conjunt catalogat no oferia cap garantia d'èxit i no hi havia la certesa que la reconstrucció fos fidel i podia esdevenir una reinvençió de l'edifici que malmetria el valor patrimonial i arquitectònic del conjunt. També l'element fabril era molt més ampli del que es podia veure des del carrer. Tant els soterranis com la sala de calderes –on la xemeneia n'era la part visible i secundària–, eren espais impossibles de traslladar i qualsevol transport, per més costós i inassolible que fos, els condemnaria a desaparèixer. Alhora, es va considerar un projecte econòmicament inviable per la gran despesa que representava, tal com ja apuntava Oriol Bohigas en l'estudi que li va encarregar l'Ajuntament el 2006, on afirmava que "el trasllat

seria un cas de malbaratament de diners públics” (MBM Arquitectes, novembre 2006, p. 11). Per això, la plataforma planteja una altra possibilitat, “canviar d’emplaçament el nou centre comercial i deixar la fàbrica al seu lloc original, on la solució arquitectònica del conjunt seria millor i de més qualitat si els nous usos fossin respectuosos amb el patrimoni arquitectònic existent”. («Salvem Can Fàbregas s’oposa al trasllat de la fàbrica», 5 d’abril de 2007)

Sense saber-ho, la plataforma exposava els motius contra el trasllat i la reconstrucció d’un edifici com ho havia fet l’arquitecte i crític Giuseppe Pagano el 1943 (Citat per Hernández Martínez, 2007):

Se oponía a la reconstrucción de los edificios por varias razones: psicológicas, afirmando que volver atrás en el tiempo no solo era antihistórico sino imposible y por la falta de respecto a la originalidad ante el antiguo; económicas, evidenciando un gasto público indefendible; y, finalmente, estéticas, puesto que el arquitecto prefería ver el edificio a su lugar, como un monumento mutilado, pero atractivo, en lugar de la creación de un nuevo edificio con la posibilidad que sea una mona de pascua. (p. 26)

La proposta de reconstrucció no va acabar de fer el pes als professionals del sector. Molts arquitectes i urbanistes van posicionar-s’hi en contra, argumentant que el valor patrimonial d’un edifici el marca la societat, valorant allò que la ciutadania s’estima, tasca on l’arquitecte queda absent. Potser el dubte es va generar per la falta d’estratègia urbanística, on la importància del patrimoni local no l’hauria de determinar un centre comercial sinó el mateix municipi.

L’urbanista i arquitecte Manuel de Torres “qualificava de Disneyland la possibilitat de reconstruir la fàbrica a 150 metres de l’original, ja que implicava la pèrdua de l’autenticitat com a element històric i es falsejava un document antic” (Citat per Reixach, 10 d’octubre de 2007). De manera semblant, l’historiador de l’art –Gener Salicrú– va plantejar que “calia ser conscients que es destruïa l’original per quedar-se amb una còpia que potser podia revifar el seu valor estètic, però segurament, en minvaria l’històric” (Citat per Reixach, 10 d’octubre de 2007). La plataforma tampoc va rebre la proposta amb els braços oberts. Va mostrar el desacord en un seguit de manifestacions, accions i protestes civils que, alhora, volien conscienciar en la defensa del patrimoni local. Van vendre vanos, dissenyats pels artistes locals Joan Hortós i Nefer, van recollir signatures contra el projecte i van

organitzar espectacles de circ al pati de la mateixa fàbrica. Per deixar ben clara la seva postura van adaptar el seu eslògan de reivindicació: Salvem Can Fàbregas i de Caralt al seu lloc.

Enmig de la polseguera generada pel possible trasllat, va aparèixer una altra iniciativa del regidor d’Urbanisme: fer una rèplica de la fàbrica, que amb un posicionament polític molt clar afirmava: “Mentre uns es mobilitzaven els altres busquem solucions” (Citat per Tarragó, 29 d’abril de 2007). La solució era enderrocar l’original per aixecar una còpia en un altre emplaçament. Prometia conservar els volums i la forma de la vella fàbrica i incorporar alguns elements originals per donar l’aspecte extern de la nova farinera, sense incloure la xemeneia, que es trobava en estat ruïnós. El seu partit polític li va donar suport i veia viable tirar-la endavant, ja que l’estat constructiu de l’antic edifici “està bé, però no aguantaria les exigències i normatives de l’època en les càrregues a suportar, l’aïllament tèrmic o la resposta de l’edifici en cas d’incendi” (Citat per Fernández, 9 d’octubre de 2007). En aquest sentit, només es valorava fer la còpia amb allò que seria aprofitable per la reconstrucció de les façanes exteriors i alguns elements ornamentals de les parets i algunes teules.

La defensa de no enderrocar cap xemeneia o cap espai fabril ho converteix tot en un altar de memòria. I per què? Per fer-nos veure fins a quin punt la ciutat ha aconseguit vèncer el fum i la grassa de les fàbriques. Aquests espais, que van ser un reflex de la lluita social, es converteixen en llocs bonics per gaudir-los tranquil·lament. Sembla que avui, les pràctiques urbanístiques tinguin l’obsessió de fer-nos creure que l’espai urbà és un espai sense conflictes, com si el ciutadà visqués en un mite, el de la ciutat unificada, que ens fa creure que existeix i que només és present per aquell que la projecta i que es concreta amb monuments, com retornar la forma a una fàbrica que, quan es reconstrueixi, no tindrà identitat.

Tornar a construir, tornar a fer, actualitzar, traslladar, buscar la manera de no perdre l’arquitectura existent per salvar el patrimoni, en el fons és proposar relats de ficció per salvar un edifici, històries que sempre ha estat una de les millors fonts d’inspiració per al món del cinema o de la televisió, i la fàbrica de Can Fàbregas no se’n va salvar. La telesèrie de la Televisió de Catalunya *Ventdelplà* dirigida per Benet i Jornet (2005, 2010) es va emmirallar en la seva problemàtica i l’argument posava als ulls dels espectadors les disputes ciutadanes de ficció davant l’enderroc d’una fàbrica per col·locar al seu lloc un centre comercial. En un article de la periodista Olga Lerín ens explica que

Manel Bonany, nascut i resident a Mataró, era el coordinador de guions i responsable de l'argument i va agafar el cas mataroní per construir la trama. Com explica, el guió parteix de la història real, però l'argument de ficció "sigue su camino libremente, sin conocer lo que ocurrirá con la antigua fábrica de Mataró" (Lerín, 24 de juliol de 2007). La sèrie i la realitat van conviure tot el temps, ja que vivien el mateix present. Ventdelplà és un dels exemples de la necessitat d'explicar aquelles històries tan apassionants que han succeït i que el setè art no s'ha pogut resistir a explicar-les. A vegades ho ha fet de manera brillant i en altres ocasions prenent-se una gran quantitat de llibertats perquè tot encaixés millor amb la visió artística dels seus responsables.

Hi ha molts exemples de pel·lícules basades en fets reals. *The disaster artist* (Franco et al., 2017) dirigida per James Franco, per exemple, és una oda al fracàs, al procés de creació i a la mediocritat, convidant-nos, des de l'humor, a submergir-nos en l'hedonisme més absurd i gratificant. L'adaptació del llibre de Greg Sestero, que parla sobre la producció de *The Room* (Wiseau-Films, 2003) de Tommy Wiseau, està considerada una de les pitjors pel·lícules de la història. *The disaster artist* rendeix tribut a Tommy Wiseau i a *The Room* des de l'admiració i no des de la burla, creant una comèdia destructiva i inusual. Una joia que respira autenticitat pels quatre costats i que va més enllà de ser un simple homenatge per esdevenir un manifest sobre el caos de l'artista que molts portem dins. En una de les escenes, roden una seqüència on l'acció passa en un carreró de la ciutat de Los Angeles. Han construït una rèplica del carrer dins dels estudis i un dels treballadors comenta al director que aquell set és igual que un carreró real de L.A. Quan el director li contesta que així és, el treballador, contrariat, pregunta per què no es roda en el carreró de veritat. La resposta és que estan gravant una pel·lícula real de Hollywood. La rèplica fa que el director afirmi que està rodant una pel·lícula real. D'alguna manera és com la famosa anècdota que explica que Chaplin va perdre un concurs d'imitadors de Charles Chaplin. L'interessant no és, només, que Chaplin no guanyés el concurs, sinó que hi hagués imitadors tan bons capaços de superar al mateix Chaplin. La rèplica, la còpia, passa a ser més veraç que la realitat.

Psycho (1960), una de les pel·lícules més famoses d'Alfred Hitchcock, es basa en una sèrie d'assassinats comesos per l'anomenat carnicer de Plainfield. Ed Gein va ser conegut mundialment pels crims que va cometre el 1957, però només va ser condemnat per l'assassinat de Mary Hogan i Berenice Worden (García Ramos, 2018). Robert Bloch

va escriure la novel·la homònima – *Ed Gein: he Butcher of Plainfield* (1959)– que va inspirar l'adaptació de Hitchcock. El mestre del suspens tenia una de les llibreries de crims reals més extenses del món que utilitzava, com en aquest cas, per realitzar les seves pel·lícules. Bloch vivia molt a prop de la casa de Gein i les notícies dels seus crims li eren conegudes i van afectar-lo profundament a l'hora d'escriure el llibre. Investigant els fets perpetrats per Gein, va redactar un perfil psicològic similar al personatge de la pel·lícula, Norman Bates. L'any 1998, Gus Van Sant va introduir un nou concepte del remake en el cinema que el va portar a fer un film comercialment desastrós i fracassat per la crítica. *Psycho* (Van Sant & Grazer, 1998) és una versió de la pel·lícula d'Hitchcock que, a diferència d'anteriors remakes, és una còpia exacta de l'original rodada trenta-vuit anys més tard. Gus van Sant va rodar el film en color, fotograma a fotograma, amb un repartiment diferent d'actors, seguint el guió de Joseph Stefano –el mateix guió que la pel·lícula del 1960– copiant els moviments de càmera i l'edició de l'original i reutilitzant la mateixa banda sonora de Bernard Herrman amb arranjaments de Danny Elfman. Quan un torna fer l'obra d'un altre autor, l'anomenat remake, ha d'existir un posicionament obert on el text original es faci interpretació i creació, i que l'acció del nou autor l'actualitzi. Gus Van Sant va copiar l'arquitectura de la pel·lícula *Psycho* del 1960, mentre que Hitchcock va partir d'un llibre de Robert Bloch basat en un fet real.

I si es trasllada aquesta problemàtica al món de l'art o de l'arquitectura?

La realitat supera la ficció, és una frase molt utilitzada en l'àmbit periodístic per definir una gran catàstrofe o un fet rellevant inimaginable. És una manera de definir que, a vegades, la realitat es concentra en uns límits on la ficció no pot arribar. Els fets de la vida quotidiana poden ser un punt d'inici per transportar a la ficció. El crític de televisió, Manuel de Luna avisava d'aquesta problemàtica en un article, referint-se a Charlie Brown, autor de la sèrie de televisió *Black Mirror* (2011, 2019). Explicava que:

Por mucho de talento que tenga Brown realizando historias sobre nuevas tecnologías y el problema que crean a la sociedad, siempre será un mediocre ante la espeluznante realidad. La serie es muy brillante, pero está por detrás del que se está viviendo. *Black Mirror* es, solo, un suave reflejo de la realidad. (De Luna, 6 juny 2019) p. 54)

És el cas, per exemple, d'alguns projectes on la iniciativa artística acaba sent un fracàs. La realitat supera totes les expectatives i amb el pas del temps el treball artístic passa a ser una anècdota més per explicar.

L'any 2008, es va celebrar la Biennial Site Santa Fe amb el títol de *Lucky 7*, comissariada per Lance Fung a Santa Fe, New Mexico dels Estats Units i un artista de Mataró es va plantejar portar la problemàtica de la fàbrica de Can Fàbregas i de Caralt a terres americanes. El projecte només era la possibilitat de construir una rèplica de la fàbrica mataronina a escala 1:25 en l'entorn de Santa Fe, per posar a prova l'arquitectura. Es tractava de copiar i presentar l'edifici com a testimoni d'un cas polític. El treball era una reelaboració actualitzada del relat de Mataró i la seva fàbrica, així com l'apropiació personal dels materials originals. La iniciativa no era crear un producte completament innovador sinó, senzillament, construir un segon relat diferenciat de l'original duplicant les rèpliques; d'una banda la còpia exacta a escala 1:25 de la fàbrica original i, de l'altre, la còpia de l'actitud davant del conflicte generat a Mataró traslladat a un altre context. A causa d'aquest procés, però, va aparèixer un tercer relat que és la suma de l'original de la còpia, on l'arquitectura té el seu propi paper, un llenguatge autònom, que configura la seva interpretació dels fets i va perdent valor estètic i polític per a guanyar caràcter utilitari.

La reproducció de la fàbrica a Santa Fe a una altra escala de l'original comporta que tot allò que simbolitza per les seves dimensions la fàbrica de Can Fàbregas i de Caralt de Mataró, com la grandiositat, no se simbolitzi a la seva reproducció, tret que es consideri que la fàbrica de New Mèxic simbolitza irònicament la grandiositat.

Però a l'hora de reconstruir un edifici pot haver-hi diferents maneres d'afrontar-ho. D'una banda les reproduccions necessàries, que responen a situacions d'emergència on la societat reclama la reconstrucció d'edificis ferits o desapareguts, destruïts per la guerra, afectats per un pla urbanístic o per l'exageració d'exaltar els mites de culte arquitectònics del *SEGLE XX* i per l'altra, les còpies d'edificis per rendibilitat turística.

Una necessitat d'emergència, seria quan es va cremar la Catedral de Notre Dame el 15 d'abril del 2019. Emmanuel Macron, president de la República Francesa, com explica el periodista Eusebio Val (16 abril 2019) va aparèixer als mitjans de comunicació expressant el seu dolor i les solucions davant de la catàstrofe i la necessitat de reconstruir la catedral de París: "La reconstruiremos. Reconstruiremos Notre Dame

porque es lo que los franceses esperan, lo que nuestra historia merece, nuestro destino profundo". (p. 4)

També, a Barcelona existeix un cas molt interessant de reconstrucció, ja que es tracta d'una arquitectura amb significat polític. Són les Quatre Columnes, també conegudes com les Columnes de l'arquitecte Puig i Cadafalch. Eren quatre pilars de dos metres de diàmetre i vint d'alçada coronades per capitells d'estil jònic projectades i aixecades a la muntanya de Montjuïc l'any 1919. Com diu l'escriptor Jordi Salat (2005): "el 1928, durant la dictadura del general Primo de Rivera, van ser enderrocades perquè el règim per no permetre als visitants de l'Exposició Universal del 1929 veiessin un símbol significatiu de Catalunya i sabessin que representava" (p. 38). Tot i les nombroses reformes urbanístiques fetes a la ciutat de Barcelona, les columnes no van reconstruir-se fins al 2010, a pocs metres de distància del seu lloc original: un record d'allò que la dictadura militar va enderrocar, la reconstrucció d'un símbol del patrimoni històric i nacional de Catalunya, les Quatre Columnes catalanes de Montjuïc. Molts anys abans ja hi havia arquitectes que opinaven que tot estava permès per recuperar els valors simbòlics, artístics i urbans i per no perdre l'esperit de l'arquitectura d'una ciutat. L'arquitecte Luca Beltrami, a finals del *SEGLE XIX* i principis del *XX*, considerava legítim, si hi havia la possibilitat de tenir la documentació històrica i gràfica de l'edifici, realitzar còpies exactes d'edificis amb els mateixos materials i idèntica decoració que l'original.

Però no es poden obviar, les circumstàncies on la reproducció arquitectònica, més o menys fidel a l'original, respon a interessos que pertanyen a la rendibilitat turística, per tant econòmica, i no a les pretensions culturals o arquitectòniques. En aquest cas apareixen rèpliques de forma aïllada, que mostren la devoció a certs models artístics i culturals. El Partenó que hi ha a Nashville, Tennessee (EEUU) n'és un exemple. Una rèplica a escala 1:1 única al món, construïda originalment amb guix com una arquitectura efímera amb motiu de l'Exposició del Centenari de Tennessee l'any 1897 per celebrar els cent anys de la unió d'aquest estat amb els Estats Units. Posteriorment, el 1930, es va refer l'edifici amb formigó per convertir-lo en permanent. En aquest procés de reforma van participar-hi nombrosos especialistes que van estudiar minuciosament el Partenó de l'Acròpoli d'Atenes i els marbres d'Elgin que actualment es troben en el Museu Britànic, realitzant reproduccions de guix de les escultures originals per adornar el seu edifici i amb una decoració policromada

igual que l'original. Aquesta rèplica del Partenó atenès serveix com a homenatge al monument original, considerat el cim de l'arquitectura grega clàssica.

Aquí podríem incloure la còpia a Santa Fe realitzada per l'artista Mataroní, el qual es desvincula de la funció de l'edifici original i el proposa com a obra d'art en un esdeveniment artístic.

Els intel·lectuals i artistes, John Ruskin i William Morris posarien en dubte aquest tipus d'accions. Per ells, un edifici en ruïnes estava mort i no podia ser reconstruït o, pitjor encara, copiat. En aquesta opinió hi tenia molt a veure el culte romàntic a les runes, l'estat en què es trobaven molts edificis a cavall dels SEGLES XIX i XX. Anys més tard, el govern Japonès va actuar igual deixant l'edifici de l'Ajuntament d'Hiroshima tal com havia quedat després de l'explosió de la bomba atòmica que va destruir completament la ciutat el 6 d'agost del 1945.

No va haver-hi cap mena de reconstrucció, les runes de l'edifici presideixen el centre de la ciutat recordant aquell fet, una arquitectura que deixa la seva funció i es planteja com una imatge de la memòria i es comporta igual que l'edifici del Partenó de l'Acropolis de la ciutat d'Atenes: unes runes que mostren el que va arribar ser Albert Speer, arquitecte i ministre d'armament del govern Nazi, encara reafirmava més la impossibilitat de la còpia o la reconstrucció. Tant és així que proposava una arquitectura sense possibilitat de còpia, projectant els seus edificis pensant amb el temps de vida com a concepte de construcció. Inspirat en l'arquitectura clàssica, pretenia que els seus edificis copiessin la vida d'aquesta, i amb el temps agafessin el mateix significat. Speer plantejava l'arquitectura com l'autenticitat històrica, com la suma d'etapes on la còpia o la reconstrucció són rebutjades i resulten inacceptables perquè es fa impossible reescriure la seva llegenda, anul·lar episodis dramàtics o falsejar la veritat d'aquesta. Amant de la pedra natural i en contra de revestiments que imitaven el material, creava els seus edificis perquè no perdessin la dignitat ni quan arribessin a ser runes. Una arquitectura que en un futur llunyà es representés per les seves pròpies runes per exaltar la grandesa de l'Imperi del Tercer Reich, com ho fan actualment les runes romanes.

Així que l'artista un cop a Estats Units agafa la problemàtica de la còpia de la fàbrica com un préstec, i amb el suport de Lance Fung i Laura Heon, directora del Site Sant Fe, es va plantejar el projecte a Sue Sturtevant, regidora del municipi, a Stuart A. Ashmand, del Department of Cultural Affairs, i a l'alcalde de la ciutat, la possibilitat de fer una rèplica de la fàbrica de Mataró. De la mateixa manera que

l'artista Perejaume (Fundació Catalunya. La Pedrera, 2011) demanava una pedra calcària de la pedrera de Somerset per a exhibir-la en préstec durant el període d'exposició i per romandre a la sala abans de ser tornada al seu lloc d'origen, en l'exposició titulada Ai Perejaume, si veies la munió d'obres que t'envolten, no en faries cap de nova, en el cas que ens incumbeix, l'artista agafa en préstec la problemàtica de la fàbrica. Una tècnica artística que consisteix a recollir un llegat i transformar-lo.

La idea de l'artista de copiar alguna cosa de la seva ciutat i portar-la a l'altre cantó de l'Atlàntic no era ni original. La relació de Mataró i els Estats Units i la còpia ja existia des de feia molt de temps. L'any 1993, amb motiu del 125è aniversari de la Universitat de Berkeley, es va encarregar una rèplica exacta dels gegants de Mataró –en Robafaves i la Geganta– a l'artista català resident a Sant Francisco, Antoni Subirats. L'encarregada de les Caves Glòria Ferrer a Califòrnia, Eva Bertran (comunicació personal, 15 de juny de 2012), explica que això va ser possible per una donació de l'empresa de Xampany i Caves Gloria Ferrer de Sonoma de Califòrnia. El dia que es van presentar, els geganters de Mataró es van haver de desplaçar a Berkeley per ensenyar als geganters americans com se'ls feia ballar. Al cap d'uns anys, oblidats en un racó de la universitat, l'empresa de caves els va traslladar als seus cellers, on són un atractiu pels visitants, i els treuen a ballar acompanyats per paelles i balls flamencs a finals de juliol, si no fa massa vent, en el Catalan Festival.

Per què un artista es planteja fer una còpia d'un edifici als Estats Units? Se sap d'entrada que el projecte planteja un adoctrinament moral en les virtuts de l'humil anònim. Com a copista és anònim, també es transforma en un heroi que ha de tenir destresa i convicció de ser un bon artista i, de la mateixa manera, tenir certa resignació, paciència submissa i aquella fe ingènua per realitzar aquest tipus de projecte. Copiar passa ser una cosa peculiar, copiar paraula a paraula, imatge a imatge, edifici a edifici, és fer el nostre món conegut. Copiar ens converteix en allò que som. A partir del moment en què utilitzem la memòria per ordenar allò que ha passat, i mostrem les accions bàsiques que s'han desenvolupat durant aquell espai temporal, estem organitzant un relat. Un acte d'imitació del món o d'un succés concret que està determinat per les accions que poden passar.

Durant un mes i mig, l'artista, amb l'ajuda de becaris –no de professionals–, es va embarcar a construir la fàbrica en un descampat als afores de Santa Fe. Maó a maó, sense coneixements de manobra,

va prendre la responsabilitat de fer de l'edifici sense saber quin seria el resultat final i improvisant mètodes constructius a mesura que s'anaven aixecant les parets. Així va crear una relació molt estreta amb la fàbrica, generant un projecte amb una doble ànima: l'arquitectura i una obra realitzada amb l'esforç i la suor d'aquell que no coneix l'ofici i on tota l'energia es dirigeix a l'intent de construir-la. L'edifici passa a un segon terme i la còpia agafa una identitat pròpia, una arquitectura com un acte de fe.

Una fàbrica que era una reproducció exacta d'un edifici, a la qual sempre li manca l'ànima de l'original, la projectada per l'arquitecte i que la còpia no pot evocar. En tot el procés es dona per sabut que copiar és una cosa imperfecta, s'hereten els errors i com més s'amplia l'acte de copiar, augmenten les possibilitats d'una mala transcripció. L'equivocació planteja greus qüestions d'identitat, però quan l'artista n'és conscient, aquesta agafa un altre valor. En teoria, l'original sempre presenta l'inconvenient de ser massa real i quan es troba amb la còpia aquesta agafa una doble funció; enaltir l'original amb la seva forma desfigurada o incorrecte i produir una imatge per on es pot circular sense obstacles temporals. La rèplica, com el congelat, perdurarà alliberat del temps llançat a la immortalitat. Però en aquest projecte això es podria posar en dubte, ja que la fàbrica construïda a Santa Fe no pretenia ser només la presentació d'un edifici, la seva arquitectura, sinó el gest de construir-la i intentar acabar-la a temps. L'artista, igual que Rem Koolhaas i Gordon Matta-Clark, estava tant o més interessat en les fases del procés que en el resultat final. Va fotografiar i registrar amb precisió cadascun dels estadis de la construcció, com si es tractés d'una maqueta de treball, per a viure-la des de dins, creant una intimitat. Treballar, sense poder controlar el que s'està fent i que no està a l'escala del constructor. Per això ha de sortir a fora, sense renunciar al seu cos, i al treball del seu cos, per a produir-la. Romandre en el treball i sortir-ne.

Després de treballar vuit hores diàries cada dia de la setmana, durant un mes i mig, tres dies abans de la inauguració de l'exposició la fàbrica no es va poder acabar. Conscient d'això es va plantejar deixar-la tal com estava, presentant-la amb les seves mancances com una arquitectura inacabada. S'havia intentat i no s'havia aconseguit, però era ben palès l'esforç que havia destinat a la construcció. Curiosament Site Santa Fe Museum va reaccionar en desacord amb la decisió i a esquena de l'artista van decidir acabar l'edifici per poder tenir la còpia de la fàbrica finalitzada el dia de la inauguració de la Biennal.

L'edifici a l'esplanada, envoltat de matolls, llúia pels espectadors de l'esdeveniment. D'un dia per l'altre, aquella arquitectura on el procés era ben visible va esdevenir rèplica exacta de l'edifici que estava en perill de ser enderrocat a Mataró: una còpia que perdurarà en el temps cap a una immortalitat, on les intensions de l'artista havien desaparegut.

Un cop inaugurada la Biennal, l'artista va tornar a Mataró i es va trobar amb la sorpresa que el viatge i el projecte que tant esforç li havia costat, havia sigut en va. Al final, una altra vegada, la realitat superava a la ficció. Només posar els peus a la seva ciutat, orgullós de la seva còpia instal·lada a Santa Fe, es va fer públic l'acord entre l'Ajuntament de Mataró i la Generalitat de Catalunya per traslladar i conservar l'estructura de l'edifici històric en un emplaçament pròxim a la seva ubicació, i la idea de la rèplica es va abandonar. El setmanari local *Tot-Mataró* («L'Ajuntament encarrega el trasllat de Can Fàbregas a un arquitecte», 10 d'abril de 2008) explica que l'arquitecte Josep M. Puig Voltà es va encarregar de redactar i portar a terme el projecte, on es proposava la manera de desmuntar, traslladar i emmagatzemar la nau principal, els edicles i la xemeneia de la fàbrica, i tornar-los a muntar en un lloc proper que encara estava per decidir. El regidor d'Urbanisme, Ramon Bassas va presentar el projecte, en roda de premsa, anunciant un termini d'execució de les obres de sis mesos. Els treballs realitzats fins aquell moment a la fàbrica i els que proposava el projecte d'intervenció eren els següents:

- S'ha fet una anàlisi exhaustiva de totes les parts de l'edifici, que ha permès seleccionar els elements que no són originals, per tal d'eliminar-los, a fi i efecte de separar-los dels originals.

- S'han dut a terme treballs d'assaigs i repicats de parets i sostres que han deixat al descobert elements arquitectònics amagats que ajuden a explicar com era l'edifici en els seus orígens i les transformacions que ha patit al llarg del temps.

- Cal retornar els edificis al seu estat original tapiant les obertures afegides, la qual cosa beneficiarà la seva estabilitat de cara al desmuntatge, trasllat i posterior muntatge, tot recuperant la matriu original.

-L'estat actual de parets i sostres té una capacitat portant limitada, insuficient per garantir la seguretat de l'estructura per un nou ús. La solució adoptada per millorar la capacitat portant de l'edifici existent consisteix en una nova estructura metàl·lica amagada, que es col·locarà abans del desmuntatge.

-Els edificis s'han de traslladar en porcions fragmentades d'entre 2,80 m i 3,20 m, d'alçada i una mitjana de 9 metres de llargada, amb un pes aproximat de 15 tones. El transport de cada porció es farà mitjançant uns perfils metàl·lics introduïts, creant-ne una gàbia per a cada porció.

-L'emmagatzematge i custòdia de les peces es farà en un solar municipal del veïnat de Valldeix fins que es procedeixi al muntatge en la seva futura ubicació. (El desmuntatge, trasllat i emmagatzematge i de Caralt es durà a terme durant el 2009, 28 de gener de 2009)

Davant d'aquesta decisió, la reacció ciutadana va ser ràpida i "la Plataforma Salvem Can Fàbregas i de Caralt al seu lloc va considerar que la proposta era un disbarat arquitectònic, posant en dubte la gestió de tot el projecte i l'arribada del centre comercial" (Vives, 7 de juliol de 2008). L'únic diàleg entre l'oposició, la plataforma i els membres del govern municipal era un seguit de demandes i recursos judicials. «Un trasllat inútil» era el nou eslògan a les manifestacions que es van fer davant de la fàbrica per qüestionar l'acció del consorci, mentre l'Ajuntament ja concretava tots els detalls del trasllat. La Candidatura d'Unitat Popular –CUP–, formació política que havia donat suport a la Plataforma Salvem Can Fàbregas, va emetre el mateix dia de l'anunci del trasllat un comunicat en el qual denunciaven la il·legalitat de la votació del Consell del Patrimoni i culpabilitzen el Govern tripartit municipal de la polèmica creada al voltant d'aquest tema, "lamentant que l'adjudicació del concurs a El Corte Inglés es fes sense haver resolt la preservació, rehabilitació i integració del conjunt de Can Fàbregas i titllant el possible trasllat de la nau com una capgrossada «surrealista»". (Citada per Vives, 29 de març de 2007)

Una capgrossada surrealista, les propostes d'aquest tipus només les poden portar a terme la gent de Mataró, i com a bons capgrossos, el consistori va portar endavant el projecte del trasllat sense saber l'adreça on hauria d'anar ubicada, i el mateix artista mataroní que va construir la

fàbrica als Estats Units es va proposar realitzar el mateix, traslladar una rèplica de la fàbrica a la Biennal de Lyon. Dues mudances que les podríem definir com absurdes; un trasllat real i l'altre, dins el món de la ficció, com dos trasllats fallits.

Just abans que es realitzés el trasllat de la fàbrica, l'artista va apoderar-se de la idea per dur-la a terme. La Biennal de Lyon li va donar la possibilitat d'exposar un projecte relacionat amb el tema on es va plantejar la còpia de l'acció política: el transport de la fàbrica. Un transportista que només havia de conduir un camió per portar-la a l'Institut d'Art Contemporani en motiu de la Biennale d'art contemporain de Lyon i, un cop allà, s'exposaria (Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne, 2009). Va encarregar una rèplica a escala 1/100 de la fàbrica feta de xocolata al mestre pastisser Claudi Uñó, propietari d'una de les confiteries amb més història de la ciutat, oberta el 1967 com una empresa familiar dedicada exclusivament a satisfer els gustos i els paladars dels clients, i reconeguda per les seves elaboracions amb xocolata. La rèplica era de 80 x 200 x 70 cm, les mides justes per col·locar-la darrere d'un camió descapotat i traslladar-la el més ràpid possible a França per salvar el patrimoni local. Era evident que el trajecte de Mataró a Lyon, d'uns sis-cents quilòmetres, generava incògnites sobre la possibilitat d'arribar a lloc amb la fàbrica sencera i era un experiment incontrolable amb un resultat imprevisible.

L'artista belga Francis Alÿs va dir que "a vegades fer alguna cosa no condueix enlloc" (Public Delivery, 2019, març 9), referint-se al seu projecte del 1997, *Paradox of praxis 1, Sometimes making something leads to nothing*. Alÿs es va presentar traslladant un bloc de gel de grans dimensions pels carrers de la ciutat Mèxic i, durant nou hores, va fer aquesta feina fins que el bloc es va fondre totalment. Posava en qüestió les rutines del productor –del treball– presentant-les com una contradicció, executant una acció innecessària i reflexionant sobre la desproporcionalitat de l'esforç i del resultat final, potenciant la despesa absurda d'energia. El gel es presentava, amb una noció d'immaterialitat, afectat pel temps, les condicions climàtiques i el seu moviment. Com la fàbrica de xocolata, col·locada a la intempèrie del remolc del camió, ens permet reflexionar sobre els esforços fallits. El transport d'una fàbrica de xocolata de Mataró a Lyon es plantejava com un disbarat arquitectònic, on de ben segur, el que arribaria al museu seria un edifici en runes, amb la xocolata completament desfeta. L'arquitectura va desaparèixer i només va restar el material sense forma que la definia en el remolc del camió. Els visitants de la Biennal de Lyon no van poder gaudir de l'arquitectura de la Fàbrica de Can Fàbregas i de Caralt però sí de les seves runes de xocolata.

Irònicament, plantejava la situació que es vivia a la ciutat de Mataró tal i com apareixia a la premsa local, on les qualificacions dels polítics de l'oposició sobre el trasllat, titllaven el projecte de disbarat arquitectònic: "El govern pensa que el 2011, amb l'arribada del Corte Inglés ningú es recordarà de res, però la imatge dels camions traslladant Can Fàbregas serà recordada pels segles dels segles". (Citat per Vives, 7 de juliol de 2008)

Com diu el periodista Salva Fernández, només es recordarà els camions traslladant els trossos de l'arquitectura, tant de maons com de xocolata, com una altra capgrossada. I segueix dient:

Si algú de fora de Mataró llegeix que es vol agafar una fàbrica amb el nivell màxim de protecció dins del catàleg del patrimoni arquitectònic, desmuntar-la a trossos i guardar-la enmig d'una zona agrícola deixada de la mà de Déu i esperar, en un futur no gaire llunyà, tornar-la a muntar just a la vorera del davant, tal com proposava l'Ajuntament, entendre ràpidament el concepte capgrossada (Fernández, 13 de juliol de 2017).

Els treballs dels obrers responsables de tallar, desmuntar i guardar la fàbrica va ser, sense voler, una acció artística on la premissa no era la demolició de l'edifici, sinó una idea absurda de guardar-la en defensa del patrimoni local. El seu treball va transformar la fàbrica en un trencaclosques. Una gran serra tallava les parets de l'edifici reforçades amb estructures metàl·liques com si fos un joc infantil d'arquitectura per muntar i desmuntar.

També l'artista Gordon Matta-Clarck feia intervencions en edificis, com en el projecte *Splitting* del 1974, on va tallar per la meitat una casa de fusta als Estats Units. Un tall a una casa abandonada com a llenguatge creatiu i una forma d'activisme crític amb l'ús de l'arquitectura pel capitalisme i amb el mite del somni americà. A Mataró, el projecte de tallar l'edifici a peces no tenia pretensions artístiques ni era conscient de la formalització, ja que vetllava per la necessitat de fer desaparèixer del terreny la fàbrica que tant molestava per la transformació de la ciutat donant suport a l'entrada al capitalisme en forma de centre comercial. El desmuntatge també té algun paral·lelisme amb la peça *Conical Intersect* (1975), on mitjançant la pràctica d'una extracció acuradament estudiada, Matta-Clark defineix l'edifici com a una entitat. El resultat final és només un procés d'eliminació on el valor resideix en el que es treu i el que

queda en peus no és més que el residu, l'objecte de la futura demolició, l'arquitectura que s'enderrocarà, i, sense aquesta, l'absència no té cap sentit. Les perforacions, a l'arquitectura, de Matta-Clark són similars a un formatge gruýere. L'artista parlava de sòlids i buits, de presència i absència, d'edifici i no edifici en definitiva. El filòsof i historiador de l'art John Rajchman (1994) fascinat amb el treball de Matta-Clarck ja ho defineix:

[...] Estaba fascinado con Matta-Clark. Pensaba que estaba haciendo con el mundo real lo que Lucio Fontana hacía con el lienzo. Por aquel entonces, el aspecto más impactante y excitante de su trabajo era tal vez el glamour de la violación. Ahora, también pienso que su trabajo era un prematuro y riguroso ejemplo de una especie de poder de la ausencia, del vacío, de la eliminación, es decir, de adición y creación. (p. 99)

A Mataró van desaparèixer els sòlids creant buits, i la seva finalitat era l'absència, el no edifici. Cada dia els vianants veien com aquest canviava de forma, les peces retallades anaven desapareixent creant nous espais, fragmentant l'arquitectura, perdent tota la identitat per arribar a ser un no edifici, un solar buit. L'arquitecte encarregat del trasllat, Josep Maria Puig Boltà, va descriure el desmuntatge amb aquestes paraules: "Quan ja s'ha tallat, la peça s'identifica, es mira quan pesa i determinem on quedarà guardada". (Citat per Martínez, 14 de novembre de 2009)

Els trossos de la fàbrica van esdevenir objectes que esperen, una arquitectura fragmentada, abandonada i sense funció. Volums col·locats un al costat de l'altre com un joc infantil de construcció guardat a l'armari, a veure si algú un dia l'obre per tornar-hi a jugar. La contundència de les imatges col·locava aquest projecte faraònic en un pla excel·lent, posant en qüestió el projecte que mesos abans havia fet l'artista transportant la fàbrica de xocolata. La realitat, novament, havia posat en dubte un projecte artístic. El trasllat i el futur incert de la fàbrica original reafirmava amb més contundència les paraules de Francis Alÿs un altre cop, a vegades fer alguna cosa no condueix a res.

La base de la xemeneia va ser l'última peça per completar el trasllat, i la transformació urbana de la Ronda Barceló i l'illa de Can Fàbregas estava a punt per convertir un espai industrial en un eix comercial i residencial. Un solar net al centre de la ciutat esperant la construcció del Corte Inglés.

Finalment, tot semblava anar com s'havia previst, i després de moltes pugnes judicials entre els que estaven en contra del desmuntatge i l'Ajuntament, el director general de la superfície comercial i el Consistori van signar l'escriptura de compravenda del solar de l'antiga fàbrica de Can Fàbregas. Després de signar l'acord, l'alcalde no va amagar la seva alegria: "Avui és un gran dia per a Mataró perquè suposa un pas endavant per a la ciutat" (Citat per Pedrico, 12 desembre 2012, p. 7), i es va mostrar esperançat perquè l'obertura dels grans magatzems fos un incentiu per rebaixar l'elevada taxa d'atur de la capital del Maresme, destacant que era un projecte de ciutat i una rentada de cara a l'eix comercial del centre. Però la locomotora comercial va decidir suspendre l'inici de les obres reaccionant a la sentència del Tribunal Superior de Justícia de Catalunya. Com diu la mateixa periodista a *La Vanguardia* (Pedrico, 12 desembre 2012):

El TSJC va anul·lar l'aprovació del Pla de Millora Urbana que regulava la implantació del centre en el terreny on s'aixecava la fàbrica. La resolució va contradir les paraules de l'alcalde que assegurava que hi havia el compromís de l'empresa d'instal·lar-se a la ciutat (p. 7). I segueix explicant que "l'Ajuntament va interposar un recurs al Tribunal Suprem on es proposava mantenir la construcció d'aquest centre per poder-lo inaugurar a la data prevista, la tardor del 2014. (p. 7)

En un altre article un periodista, Fede Cedó (10 abril 2015), ens comenta que "el TSJC va decretar l'anul·lació del desmuntatge, el trasllat i l'emmagatzematge de les peces i va dictar el restabliment de l'estat original de la fàbrica i l'alliberament del terreny que ocupava als afores de la ciutat" (p. 4). El consistori es veia obligat a reconstruir la fàbrica al seu emplaçament original, havent gastat una milionada per un trasllat que no havia servit per res.

A vegades fer alguna cosa no condueix enlloc. Ja ens ho confirma el periodista Salva Fernández on presenta el text del jutge de trenta-tres pàgines que titllava d'excentricitat inversemblant i de deliri haver desmuntat una fàbrica protegida per voler-la tornar a muntar a una illa a pocs metres del seu lloc original. Segons ell, "només era creïble gràcies a les fotografies dels Agents Rurals, que documentaven els trossos sencers de l'edifici emmarcats en enormes perfils metàl·lics". (Fernández, 13 de juliol de 2017)

L'escrit del jutge, perplex, afegia:

La proposta realitzada era per acabar de dibuixar un panorama d'irracionalitat manifesta, constatant que no es podia utilitzar l'argument de l'interès social en la implantació d'un centre comercial de gran format si no s'acreditava l'existència d'alternatives raonables per la seva ubicació i tampoc la impossible coexistència d'aquest i el conjunt catalogat que tant semblava que molestava. (Fernández, 13 de juliol de 2017)

La sentència només plantejava refer tot el plantejament urbanístic de la zona i allunyar-se de la idea del centre comercial.

El mes de març del 2015 semblava que el projecte s'il·luminava per la fàbrica però no per la construcció del centre comercial. El Ple de l'Ajuntament, amb l'acord de les forces de l'oposició, va aprovar un avantprojecte per la reconstrucció de Can Fàbregas a la cantonada del davant d'on es trobava originalment, just a 150 metres. Un rètol col·locat en aquesta cantonada informava de l'imminent enderroc dels edificis afectats per permetre la primera fase de la reconstrucció de la fàbrica, que acolliria la Casa de La Cultura Popular. Això s'havia aprovat en el Ple de març de 2013, que va declarar d'interès social per a la ciutat destinar l'antiga farinera a equipament municipal. Aquest Ple de l'Ajuntament de Mataró (El Ple aprova l'avantprojecte de la Casa de la Cultura Popular de Mataró, 2014), va aprovar l'avantprojecte de la Casa de la Cultura Popular de Mataró que s'ubicaria a la nau catalogada quan aquesta fos reconstruïda a la cantonada dels carrers de Miquel Biada i de Tetuan. El dictamen va progressar amb els vots a favor de CiU i la CUP, les abstencions de PSC, PPC i ICV i el vot en contra de PxC i el regidor no adscrit.

L'avantprojecte, com explica el diari *La Vanguardia*:

Destinaba la nave principal de la fábrica a acoger la Casa de la Cultura, planteada como un edificio para exposiciones, divulgación, promoción y crecimiento del patrimonio cultural de la ciudad, en especial de las comparsas y elementos de séquito de la Fiesta Mayor –gigantes, enanos y bestiario–. El proyecto preveía añadir a la reconstrucción una nueva edificación de planta baja y un núcleo general de accesos situado al exterior de la nave. Estas nuevas construcciones se proponían como volúmenes de arquitectura actual y ligera, con cierres vidriados

y perfiles metálicos que contrastarían con la estructura maciza de la fábrica. La existencia de “luernaris” en el punto de encuentro de los edificios garantizaría la entrada de luz natural. («Mataró avança con la Casa de la Cultura Popular», 7 de juliol de 2014)

Es plantejava l'espai de la nau principal com una sala per les figures tradicionals de la ciutat i la resta de l'espai per altres tipus d'activitats. A l'entrada, hi hauria un vestíbul, un bar i zona de marxandatge. La primera planta es dedicaria a diferents activitats –buc d'assaigs, despatx, arxiu i zona de servei– i al magatzem i a la segona planta s'ubicaria una sala d'actes. La xemeneia i edicles de Can Fàbregas també es reconstruirien i quedarien integrats dins del nou complex cultural.

Gran part de la ciutadania i els partits polítics van considerar que aquesta era una bona solució per acabar amb el problema, però, en el fons, es plantejava la creació d'un edifici fantasma. Govern i oposició van plantejar el continent abans que el contingut, una arquitectura sense una funció concreta per tal de solucionar el problema de la reconstrucció i aplicar la sentència judicial. Una arquitectura, en definitiva, que no era definida per una necessitat ciutadana sinó que era la manera de treure's el pes de sobre i trobar una solució a uns volums arquitectònics acumulats en un descampat.

Els edificis on s'havia de col·locar la fàbrica com a Casa de la Cultura es van enderrocar i Mataró va tornar a tenir un altre descampat per la reconstrucció de la nau de Can Fàbregas. Un cartell anunciava la reconstrucció del nou edifici, però van passar els anys i el terreny no era més que un altre solar que esperava. Com diu la periodista Anna Galdon (5 novembre 2018):

Mentre no es garantís la seguretat jurídica i pressupostària de l'actuació, l'Ajuntament va consensuar amb la Taula Transversal de Comerç del centre de la ciutat –en marc del Pla d'Impuls al Centre– destinar el solar a zona d'aparcament públic amb capacitat per 79 turismes i una dotzena de motocicletes amb aparcament gratuït amb limitació horària. (p. 5)

Tants anys de problemàtica arquitectònica vinculada a la fàbrica de Can Fàbregas s'acaba, ara com ara, d'una manera irònica: una arquitectura que desapareix i es converteix en aparcament públic

per respondre a l'objectiu de l'Ajuntament de pacificar el trànsit dels entorns del centre de la ciutat. Sense saber què fer amb aquest espai al bell mig de la ciutat i sense cap mena de pla urbanístic, es va plantejar la solució arquitectònica més fàcil. Ara, el ciutadà pot deixar el cotxe aparcat per anar a comprar al centre de la ciutat, i no al centre comercial que s'havia de construir a 150 metres d'aquest, on hi havia una fàbrica construïda el SEGLE XIX que va ser desmuntada per acollir-lo. La problemàtica, però, encara no té solució: ni en la realitat ni en el projecte artístic.

Si recopilem sobretot el que va passar, el resultat final era una fàbrica del SEGLE XIX desmuntada a peces i emmagatzemada a un terreny als afores de la ciutat, un descampat totalment buit i tancat, al centre de la ciutat una zona d'aparcament –espai on s'havia de reconstruir la mateixa fàbrica–, i finalment una rèplica d'aquesta Santa Fe als Estats Units. Així que si algú estava interessat a veure aquesta fàbrica, hauria de desplaçar-se a New Mèxic per poder gaudir de la seva còpia.

Però la cosa no s'acaba aquí. El gener del 2015, mentre la fàbrica de Mataró esperava la nova ubicació, la seva còpia, realitzada a Santa Fe el 2008, començava a estar bastant deteriorada. Fins aquella data havia estat un atractiu turístic de la zona, però el clima extrem de la zona i la falta de coneixements de construcció de l'artista que la va aixecar la van malmetre molt. L'artista es va haver de desplaçar allà per prendre una decisió sobre el seu futur. Finalment, davant el deteriorament, no es va poder fer res per salvar-la i es va decidir enderrocar-la. No hi ha arquitectura sense destrucció. Un pic, una pala i temps és tot el necessari per destruir la forma de l'arquitectura, però es pot utilitzar aquesta destrucció com una cosa prepositiva. Destruir l'arquitectura pot produir beneficis per l'arquitecte i també per la ciutadania. En aquest cas, la solució va ser redactar un contracte entre l'artista i el New Mexico Museum of Art on es comprometien a construir una nova còpia de la còpia si algun dia es reconstruïa la fàbrica original de Mataró. La possibilitat de tenir la documentació històrica i gràfica de la còpia de l'edifici, permetia realitzar una altra còpia exacta amb els mateixos materials i idèntica decoració que la còpia original. Sense voler, el projecte s'allargava, i les dues fàbriques, que es poden definir com a no edificis, són dues absències en els espais que les acollien. Un procés en paral·lel on l'arquitectura passa a tenir la seva pròpia entitat, la seva vida, on l'artista i l'arquitecte perden el control. La història acull l'original, la fàbrica de Mataró desmuntada el 2009, la

còpia realitzada a Santa Fe el 2008 i enderrocada el 2015, i finalment, en un futur possible, la reconstrucció de l'original acompanyada de la rèplica de la còpia. La durada de l'absència d'aquesta arquitectura no és causada per qui la va proposar, sinó per la ciutadania i la política, que té la responsabilitat de fer-la visible sense l'opinió del que la va originar.

El buit que ha deixat l'arquitectura també es copia. L'absència de l'arquitectura ha estat replicada i els dos solars, a Mataró i a Santa Fe, que posseïen la fàbrica original i la còpia de New Mexico resten buits i esperen que hi hagi la possibilitat de poder lluir un altre cop l'arquitectura original i la còpia de la còpia.

Al final de totes aquestes històries, es pot afirmar que només els *Capgrossos* tenen el dret a fer-les, els habitants de Mataró mai han perdut aquesta tradició.

LA NIT DELS VIDRES TRENCATS.
LES LLETRES DE CAIXA LAIETANA



Llançant al contenidor el cartell de Caixa Laietana (2014), de M. Anson, [Fotografia]. Imatge de l'autor.

Mataró no oblidarà mai la data del 14 d'octubre del 2014, el dia on tota la ciutat va deixar de ser el que era en dissipar-se les imatges que l'havien acompanyat al llarg de més d'un segle. El que era quotidià, el que era part de la identitat ciutadana, de cop i volta, d'un dia a l'altre, va esfumar-se dels carrers. Esborrar les lletres de la d'una entitat bancària de les façanes, els cartells publicitaris, els rellotges i els neons va transformar la ciutat en una altra població. Els mataronins es van veure obligats a oblidar, no per l'enderroc d'una entitat, sinó per la desaparició d'aquesta, les lletres de la Caixa Laietana.

Hauríem de remuntar-nos als anys seixanta i setanta per recordar el valor d'aquesta entitat, com recorda l'arquitecte Manel Brullet quan la gent sortia cantant cançons totalment improvisades sobre l'entitat bancària:

Som la gent / de la gran caixa d'estalvis / Glòria i honor
/ a benefactor tan savi / visca l'entitat / que engrandeix
nostra ciutat / amunt la gran saga / quan s'ha fet fruit
de prosperitat.¹

¹ Cançó que cantava la joventut als anys seixanta en honor a la Caixa Laietana. que va explicar l'arquitecte Manel Brullet durant l'entrevista de la revista Quaderns. (Manel Brullet, comunicació personal, 13 de setembre del 2013).



Desmantelant el cartell de Caixa Laietana realitzat per l'artista en motiu de l'exposició Agitationism. Eva International / Ireland's Biennial. Limerick. Eva International 2014 (2014), de M. Anson, [Fotografia]. Imatge de l'autor.

O a les frases dels articles dels diaris d'aquella època idolatrant la Caixa Laietana com una entitat que havia sigut essencial pel creixement urbanístic, arquitectònic, econòmic i cultural de la ciutat. “iQué mejor demostración de ciudadanía podía ofrecernos la benemérita institución!” («Plaza de Pío XII», 12 maig 1962, p. 1), això és el que s'escriu en un article del *Diari de Mataró* referint-se a l'esgrafiat de l'artista Santi Estrany de la plaça Pío XII del centre de la ciutat, iniciativa d'aquesta entitat bancària.

La Caja de Ahorros de Mataró va ser una entitat financera fundada a Mataró per Josep Garcia i Oliver l'any 1863. Per diferents circumstàncies va anar canviant de nom durant els anys: el primer va ser Caja de Ahorros Layetana de Mataró; posteriorment, a partir de l'any 1918, va ser la Caja de Ahorros del Monte de la Piedad; el 1967 era la Caixa d'Estalvis Laietana; i, finalment, es va anomenar Caixa Laietana, que és el que es llegeix en tots els rètols escampats per la ciutat.

Aquesta entitat era, doncs, una institució financera d'arrels mataronines que administrava productes d'estalvi i inversió. Una entitat no lucrativa que va ser creada amb dues finalitats: lluitar contra l'exclusió financera, convertint-se en un espai on poguessin operar les classes desfavorides; i, alhora, fomentar l'economia local. L'arrelament territorial que caracteritzava les caixes des del seu inici va donar un plus de confiança als clients que la banca no tenia. Des del seu naixement revertia a la societat una part dels beneficis a través de l'obra social. Així és com durant tota la seva història va ser molt transcendent en la vida de Mataró. En diferents moments de dèficit d'infraestructures i serveis bàsics a la ciutat va promoure la construcció d'escoles i habitatges, fomentant la cultura i les ajudes socials. Era percebuda com una entitat familiar i de lligams de confiança amb un tracte directe amb els clients.

Una caixa que va aportar activitat social i projectes arquitectònics sempre pensant en les necessitats de Mataró. Entre les iniciatives de l'obra social en l'àmbit educatiu van ser molt importants les colònies infantils d'estiu, iniciades el 1928 i destinades als nens i nenes de Mataró. Amb l'adquisició, el 1935 de la finca de can Gallart, a Argenton, van poder-se fer durant tot l'any. També va tenir un paper molt important la Casa de la Infància, situada a la Muralla de Sant Llorenç. Aquesta institució, coneguda popularment com a Casa Cuna, tenia cura dels infants mentre les seves mares treballaven a les fàbriques de gènere de punt. L'any 1943, l'obra social va participar, amb l'Ajuntament, en

la construcció de l'Institut de Segon Ensenyament, a la plaça de Cuba. L'any 1962 l'entitat va finançar l'escola Josep Montserrat al barri de Peramàs presentant-la com “un nuevo eslabón en su continuada obra cultural benefico y social de interés ciudadano” («Escuela Josep Montserrat en Peramas», 21 setembre 1962, p. 1). Cinc anys després, el 1967, va obrir les portes l'escola Jaume Recoder del barri de Cirera i també va contribuir a la construcció de l'escola Rocafonda l'any 1979.

En el seu projecte cultural va fundar la Biblioteca Popular l'any 1929. Aquesta iniciativa va ser hereva del gabinet de lectura creat l'any 1866 per Josep Garcia i Oliver, fundador de l'entitat, dins l'Ateneu Mataroní. La primera ubicació de la Biblioteca Popular va ser en una estança del primer pis de l'oficina central de l'entitat, al carrer d'en Palau. Posteriorment, l'any 1934, es va traslladar a la plaça de Santa Anna, en un edifici de nova planta amb sala d'actes i d'exposicions. Finalment, l'any 2002, es va desplaçar al carrer d'en Pujol a la seu central de l'entitat.

En l'àmbit urbanístic, la Caixa va promoure la construcció de les cases Barates del Grup Goya (1925) i la Ciutat Jardí (1949), entre d'altres. Entre els anys cinquanta i setanta la Caixa va construir milers, d'habitatges assequibles als barris de Peramàs, el Palau i Cerdanyola per a la classe treballadora, especialment per als immigrants que anaven arribant procedents del sud d'Espanya. L'entitat era present en la majoria de les activitats econòmiques, urbanístiques i educatives de la ciutat. En àmbit social i sanitari sempre va donar suport a l'Hospital, als asils de la ciutat i a les parròquies.

El Grup Goya, conegut també amb el nom de Cases Barates, és un conjunt de 33 habitatges situats entre la ronda del General Prim –actualment Ronda de la República– i el carrer de Pompeu Fabra. Entre aquests dos vials principals, i dins del conjunt de les Cases Barates, hi ha dos carrers petits: el de Maluquer i Viladot i el de Francesc Moragas. Amb aquesta promoció es van oferir uns habitatges a un cost raonable: eren, comparativament, més econòmics que les típiques cases de cós de l'eixample mataroní. El conjunt, de concepció innovadora a l'època, sintetitzava l'esperit de la «caseta i l'hortet» que promocionava Francesc Macià. És a dir, casetes aparellades de planta baixa i un pis amb un hort o bé un pati a la part posterior. Les Cases Barates, inaugurades durant Les Santes² de 1926, són obra de l'arquitecte Eduard Ferrés i l'enginyer Ignasi Mayol.

2 Les Santes. Festa Major de la ciutat de Mataró. Del 24 al 29 de juliol.

També la Caixa Laietana, en aquell moment Caja de Ahorros del Monte de la Piedad de Mataró, va construir com a promotor el primer bloc de pisos de la ciutat. L'any 1948 va promoure un edifici de tres blocs de «viviendas bonificables para la clase media», a l'altura de la Ronda Alfons X, entre la carretera de Mata i Alarcón. L'arquitecte, Lluís Gallifa, va proposar un bloc de pisos aïllat, de planta baixa i tres pisos per bloc, fent un total de vint-i-quatre habitatges en els tres blocs. Tots els immobles, d'uns 92,41 metres quadrats, són exactament iguals en superfície i distribució, i estan valorats com de segona categoria. Un bloc de pisos just davant d'una altra promoció que faran posteriorment la Ciutat Jardí. Al voltant d'aquest edifici, l'any 1949, es va encarregar al mateix arquitecte la continuació del projecte amb la construcció de quatre cases d'una única planta que es promourien amb les mateixes condicions que el bloc de pisos construït un any abans. Era un projecte de quatre habitatges unifamiliars nous construïts als terrenys de la Caja de Ahorros el Monte de la Piedad acompanyat l'únic bloc de pisos de la ciutat. Els dos projectes són d'una arquitectura simple i pràctica, que només vetlla per l'honestedat i per la construcció simple, per així poder proporcionar habitatges econòmics i pràctics per les famílies que hi havien d'anar a viure.

Fins al 1962, les caixes d'estalvi eren considerades entitats benèfiques i socials per llei i es definien, en bona part, per la seva obra social. A partir d'aquesta data, però es defineixen com a entitats financeres equiparables als bancs, i amb l'entrada en vigor de la *Llei Fuentes Quintana* publicat al Boletín Oficial del Estado el 1977 (Real Decreto 229/1977, de 27 de agosto por el que se regulan los organos del gobierno y las funciones de las Cajas de Ahorro, 5 de setembre de 1977), les caixes accedeixen al lliure mercat competint com qualsevol altra entitat financera. Com deia l'aleshores alcalde de Mataró Manuel Mas en el documental sobre aquesta entitat: “el capitalisme va donar a les caixes la corda per penjar-se” (Salicrú et al, 2015), i aquí és quan es va iniciar el seu declivi i desmantellament.

La llei Fuentes Quintana va representar una actuació reformadora on es presentava com un sistema adequat per l'economia espanyola de l'època. Una actuació reformadora on les caixes d'estalvis no podien quedar al marge del sistema de crèdit privat. Els principis inspiradors de la reforma van ser la representativitat i la llibertat. D'aquesta manera es van modificar els òrgans de govern d'aquestes entitats per gestionar l'assignació dels seus beneficis, i l'organització d'aquestes en l'àmbit nacional, no només al voltant del territori on s'havien

fundat. La modificació de la normativa, que regulava la composició i funcionament dels òrgans de govern, oferia a les Caixes una ruta necessària per ampliar la seva representativitat. Es van suprimir les limitacions que actuaven sobre aquestes entitats, aixecant les prohibicions perquè cada una d'elles decidís lliurement l'especialització sense limitacions, on la seva vocació i capacitat de gestió les igualava al funcionament de la resta d'institucions financeres privades. La possibilitat de distribució d'excedents econòmics, posava sobre la taula la possibilitat d'executar obra social en règim de col·laboració amb altres institucions o persones.

La Caixa d'Estalvis de Mataró va passar a anomenar-se Caixa d'Estalvis Laietana i aquest canvi de nom evidenciava claríssimament una declaració d'intencions. La històrica entitat d'estalvis mataronina volia anar més enllà del seu territori tradicional aprofitant les oportunitats que li permetia la llei Fuentes Quintana. La direcció d'Antoni de Doria, amb una governança rígida i monolítica, va conduir l'entitat a un procés d'expansió gràcies al govern central, que el 1988 va eliminar la restricció que impedia a les caixes d'estalvi obrir oficines fora de la comunitat autònoma d'origen. A partir d'aquest moment, l'obertura d'oficines va ser constant i l'any 2008, en el seu màxim històric, l'entitat va arribar a tenir dues-centes vuitanta-set oficines: dues-centes quaranta-nou a Catalunya i vint-i-vuit a Madrid.

Les caixes, que havien vetllat pel desenvolupament econòmic d'un territori i que en coneixien les seves relacions de treball, van perdre l'avantatge competitiu que això comportava en abandonar el seu mercat natural. Van eixamplar el seu horitzó de negoci per introduir-se en el mercat de risc. En aquest trànsit de model, la Caixa Laietana va començar a relacionar-se directament amb el mercat immobiliari. La relació originària de les caixes amb els projectes immobiliaris es restringia al crèdit hipotecari: oferir crèdit a les famílies per a l'accés a l'habitatge. A partir del 2007 la Caixa va deixar de ser només el prestador de la hipoteca i es va constituir com a taxadora dels habitatges. En conseqüència, es va convertir en un negoci immobiliari a còpia d'associar-se amb promotors i constructors d'edificis. Els seus dirigents, enlluernats pels beneficis, van encaminar l'entitat a la inversió immobiliària, alhora que la falta de control per part del Banc Central i la Generalitat de Catalunya els va permetre amagar tota la informació del funcionament real i dels resultats econòmics. Com si es tractés d'una empresa familiar, els dirigents de les caixes van interioritzar que n'eren els propietaris amb la connivència d'unes

autoritats econòmiques i polítiques que no van reaccionar o van fer els ulls grossos: “les coses que van bé no es toquen”. (Salicrú et al, 2015)

Aquesta situació va començar a comportar problemes de morositat a partir de 2007 i el director, Pere Antoni de Doria, va avançar la seva jubilació. L’anuncià just l’endemà de la inauguració de la nova seu de Caixa Laietana, amb una inversió de més de quaranta milions d’euros. El seu successor, Josep Ivern, entenia la política financera d’una manera que no tenia res a veure amb l’esperit original de l’entitat; va implementar un estil depredador i ambiciós que la va portar a la ruïna. La solució va ser una fugida endavant amb promocions més cares i més difícils de vendre, i amb la possibilitat de refinançar el crèdit. Amb l’esclat de la crisi, quan avalar les promotores immobiliàries era la pràctica habitual, la morositat es va incrementar i la solvència de l’entitat es va veure greument afectada. Aquestes accions van acabar matant la Caixa d’estalvis.

Només dos anys després, el 2009, van entrar en joc les preferents i les obligacions subordinades per recuperar recursos propis. En plena davallada econòmica, la Caixa Laietana va oferir vint-i-set milions d’euros en participacions preferents. Es va vendre com un producte garantit, sense risc, i de lliure disponibilitat. Amb el temps es va demostrar que era un engany financer, l’anomenat mercat secundari. El 2011, el Banc Central va prohibir la venda de preferents, i davant de les condicions imposades per la Unió Europea, el Banc d’Espanya va promoure les fusions entre caixes i la seva possible conversió en bancs. La Caixa Laietana va iniciar negociacions amb diferents entitats catalanes que no van fructificar fins que, a darrera hora, es va afegir a l’operació Bankia.³ Amb la desaparició de les caixes de les ciutats i pobles on s’havien instal·lat va començar una exclusió financera. Les ciutats van perdre potencial econòmic i les aportacions de les obres socials associades a acollir la seu central d’una entitat. En queden, només, les runes. A Mataró, Bankia va tancar l’edifici de la seu central de Caixa Laietana inaugurada set anys abans, deixant-lo buit i sense utilitat. L’any 2013 Caixa Laietana va desaparèixer de la ciutat. D’un dia per l’altre, aquella entitat bancària que havia acompanyat els mataronins al llarg de més de cent cinquanta anys va esfumar-se. Com diu Jordi Carrión en un article al diari *El País*, “es tractava d’esborrar les paraules «Caixa i Laietana» del paisatge urbà. I així va ser”. (Carrión, 4 de febrer de 2014)

³ Bankia és un banc amb la seu a València i Madrid, fundada el 3 de desembre del 2010, en ple procés de reestructuració del sistema financer Espanyol. («Bankia», 16 d’abril de 2022)

En el record de la ciutadania hi ha quedat la mala gestió de l’entitat d’estalvis en els últims anys de la seva vida, però no s’hauria d’oblidar el que la institució va fer per Mataró durant els seus cent cinquanta anys d’existència. Com diu Vern Bueno periodista de la revista setmanal *Capgròs*:

Ara tothom s’atreveix a atacar la Caixa Laietana, però durant molts anys va ser intocable per part de tots els estaments de poder, socials o mediàtics, perquè aquesta entitat arribava allà on no ho feia l’Ajuntament en matèria social i cultural (...) el mèrit és de la gent humil”. (Citat per Carrión, 4 de febrer de 2014)

L'ÚLTIM SÍMBOL DE LA CAIXA LAIETANA

Neon as a preeminent architectural raw material, was a national showcase of American capitalism reflected in an ingenious fusion of art and technology. (...) Neon meant progress, vitality, urban emotion.¹ (Stern, 1979, p.54)



La Torre Maresme amb el cartell de Caixa Laietana (s.d.), de Prims Fotògrafs [Fotografia]. (PRI-0079-04). Fons de l'Arxiu Comarcal del Maresme, Mataró.

L'arquitecte José Jordana Pareto (Mediterranea de Inmuebles S.A.; 20 de gener de 1964) va construir l'any 1964 la Torre Maresme a Mataró. En aquell moment sabia que era el bloc de pisos més alt de la ciutat, però no podia saber que l'edifici s'acabaria convertint en emblemàtic per la ciutadania. Ni tampoc podia imaginar que no ho seria per la seva alçada, ubicació o característiques arquitectòniques, sinó per la funció que va tenir després de la seva construcció.

José Jordana Pareto va dissenyar un edifici sense cap mena d'interès arquitectònic. Només en destacaven, quan es va construir, l'alçada i la ubicació, ja que no hi havia cap edifici similar en tota la ciutat encarat al Passeig Marítim. Un bloc de pisos dividit en tres parts de diferents alçades; una d'elles, la més alta, de 16 plantes, i dues de 8 plantes que fan cantonada amb l'avinguda Maresme, la Nacional II, i el carrer de Floridablanca, just davant de la plaça dedicada a l'arquitecte Jordi Capell, dissenyada per l'arquitecte Manel Brullet. Els habitatges són, òbviament, lluminosos i amb molt bones vistes.

Quatre anys més tard, el 1968, i fins al 2013, l'edifici va esdevenir, involuntàriament, una peanya per una estructura escultòrica icònica per tots els mataronins. Una entitat d'estalvis va ser la responsable

¹ El neó com a matèria primera arquitectònica preeminent, va ser un aparador nacional del capitalisme nord-americà reflectit en una enginyosa fusió d'art i tecnologia. (...) El neó significava progrés, vitalitat, emoció urbana. [Traducció de l'autor]

de l'aparició i desaparició d'aquest volum sobre el bloc de pisos. Tot va començar el 30 d'octubre de 1968 quan Mariano subdirector de La Caja de Ahorros de Mataró, va demanar permís a l'Ajuntament per instal·lar un anunci lluminós al terrat de la Torre Maresme: el rètol lluminós de Caixa Laietana (Ferrer i Cassa, 30 octubre 1968). El desmantellament de l'estructura, l'octubre de 2013, va reconvertir-lo en edifici desocupat, una arquitectura de la memòria com les runes antigues.

Tot va començar l'any 1968, quan l'entitat financera va considerar pertinent instal·lar un rètol lluminós al terrat de l'edifici la Torre Maresme. Un lloc estratègic que permetia que la publicitat es pogués veure des de qualsevol punt de Mataró i fora de la ciutat: era el lloc més adequat per posar la publicitat de l'entitat. El cartell, de caràcter més o menys escultòric o pictòric, es va orientar cap a la Nacional II i no cap a la ciutat. Col·locat perpendicularment a la carretera era visible gràcies a la seva escala i forma. El nom de l'entitat era present als dos neons laterals de l'edifici. El rètol amb el nom de la Caja de Ahorros Layetana Mataró es va acompanyar d'un dibuix lineal de diverses monedes que, gràcies a un joc de llum, queien dins d'una guardiola. El moviment mecànic dels llums de neó, l'impacte visual i el contingut simbòlic de l'anunci convertien en secundàries les formes arquitectòniques. Tots els que passaven amb cotxe per la carretera no dubtaven en dir: "¡Pero qué rótulos!" (Citat per Venturi, 1998, p. 78). El mateix que deia Tom Wolfe davant dels rètols de l'hotel Paladín de Las Vegas.

Com va descobrir Kevin Lynch, "más de la mitad de los objetos vistos a lo largo de una carretera, tanto por los conductores como por los otros pasajeros, siempre eran percibidos frontalmente. Por eso los anuncios tienen que ser grandes y situados al arcén de la carretera" (Citat per Venturi, 1998, p. 101). La percepció del moviment en el recorregut de la carretera se situa en un ordre estructural —el cel, l'espai entre fanals i les ratlles grogues de la carretera—, fent que els conductors s'orientin cap a la calçada, i la resta simplement passa i la funció del rètol lluminós és cridar l'atenció per passar a ser part participativa d'aquest recorregut.

L'anunci és l'edifici o l'edifici és l'anunci? Això és el que es qüestiona l'arquitectura de Las Vegas. En aquest cas, però, no hi ha dubte que l'edifici no existeix. No hi ha cap relació entre l'anunci i l'edifici, entre l'arquitectura i el simbolisme, entre la forma i el significat. L'edifici és neutre i només sosté l'estructura publicitària. Un neó.

La paraula neó significa «nou» i la novetat a Mataró —el 1968— va ser instal·lar un rètol publicitari sobre l'edifici més alt de la ciutat. Un cartell lluminós que seguia les pautes clàssiques amb un dibuix lineal de llum a l'espai que proporciona informació. La paraula clau per entendre la publicitat és proporció, amb independència del significat que li donem: bell, atractiu, de bon gust, o de compatibilitat arquitectònica, amb proporcions adequades —la relació dels elements gràfics que el contenen— són necessàries per a un bon disseny, sigui d'art, d'arquitectura o d'un rètol elèctric.

En el rètol es podien veure les diferents formalitats —paraules, imatges i escultura— que servien per persuadir i informar, amb presència tant de dia com de nit. De dia, el mateix anunci funcionava com una escultura policromada i, a contrallum, com una silueta negra. L'arquitectura es modifica, es fan visibles les formes dels edificis que acompanyen l'impacte visual de l'anunci. Com que la seva funció es completa principalment a la nit —a diferència de totes les altres formes d'art—, el cartell es convertia en una font de llum, en un espai amorf conformat per un conjunt d'imatges simbòliques que destacaven en la foscor, fent desaparèixer l'arquitectura de la ciutat.

Pensar un cartell d'aquest tipus és pensar en termes de línia donant èmfasi a la silueta, text i forma més que volum. La intenció, quan parlem d'aquest tipus d'anuncis, és dissenyar un símbol, que sigui estètic i útil, com una llum, definit per un espai sense ombres. En realitat és una de les formes més simples i potents d'il·luminació. En virtut de la seva lluminositat flexible, la llum del neó pot produir efectes més enllà de la capacitat de les llums precedents, creant siluetes sorprenents, tant siguin figures o lletres, en una sèrie de combinacions de colors que semblen infinites.

Durant vint anys, aquest neó lluminós va presidir l'edifici i, sense voler, va passar a convertir-se en un símbol de la ciutat. A la majoria de postals de l'època hi trobem la imatge de la Torre Maresme amb el rètol lluminós al seu terrat com a element principal. Hi apareix com un emblema que no tan sols representava una icona de la capital del Maresme, sinó que també era un punt de referència a l'hora de viatjar. Veure el cartell volia dir arribar a Mataró.

L'anunci envellia a una velocitat més semblant a la d'un cotxe que no pas a la del mateix edifici. No ho feia pel desgast sinó per les necessitats de l'entitat. Quan el govern central el 1988 va permetre l'expansió territorial de les caixes més enllà del seu àmbit natural, aquesta va canviar per passar a ser un plafó publicitari nou de la Caixa

Laietana. Per donar una imatge renovada i adient a la normalització lingüística, la Caixa va adoptar un nou logotip dissenyat per l'artista local Rovira Brull i va presentar, també, una proposta per canviar el rètol lluminós i renovar-lo. El nou rètol, que es va instal·lar en el terrat del mateix edifici, era una pantalla amb il·luminació LED, molt més fred i distant que l'anterior, amb una presència molt més estàtica. A diferència del primer, que creava un joc amb el moviment de les monedes, el nou anunci tenia el nom de l'entitat a la part superior com a protagonista, i a sota, amb lletres mòbils, un cartell lluminós que informava de l'hora i la temperatura, acompanyat d'un text de benvinguda a la ciutat. Aquest incorporava la nova imatge corporativa de l'entitat: el groc de les lletres sobre un fons blau fosc eren els colors de la nova Caixa Laietana. Situat sobre l'edifici més alt de la ciutat, Mataró va aconseguir superar l'altura del seu skyline. El temps va fer que aquell rètol lluminós perdés la seva funció inicial, per passar a ser allò en què tothom es reconeix i s'identifica, un símbol escultòric que presidia el perfil de la ciutat.

A la tardor de 2013, un cop Bankia havia absorbit l'activitat de Caixa Laietana, una grua de grans dimensions va treure peça a peça el rètol lluminós, deixant buit el terrat que havia estat més de quaranta anys ocupat. Aquell bloc de pisos acompanyant del cartell de Caixa Laietana va quedar orfe, i avui dia ha perdut qualsevol traça de protagonisme. Ja no és la imatge habitual que trobem a les postals de Mataró, que ha estat substituïda per la *Laia l'arquera*,² l'escultura de l'artista Rovira Brull de l'entrada de la ciutat. La Torre Maresme ha passat a ser un edifici oblidat, és només un bloc de pisos que va tenir el rètol de Caixa Laietana al terrat.

Tom Wolfe descrivia això la ciutat de Las Vegas: “iFue un momento increíble! Alquilé un coche y empecé a conducir, y fue una cosa extraordinaria: el horizonte. El horizonte no era de árboles y no estaba hecho de edificios. Era todo neones” (Citat per Stern, 1979, p. 11). Si ens deixem portar pel cotxe per Las Vegas, es pot veure com la ciutat no para de modificar-se, nous hotels, nous casinos, nous anuncis lluminosos. L'Hotel Golden Nugget va passar amb molt pocs anys de ser un edifici acompanyat amb un neó a estar completament

² Laia l'arquera és una gran escultura monumental projectada per l'artista Josep Maria Rovira i Brull que es troba a la Porta Laietana de Mataró. A causa de la seva situació a l'entrada de Mataró se la considera una de les icones contemporànies de la ciutat. L'escultura va ser inaugurada l'1 de novembre de 1998 davant 8.000 persones i va costar 35 milions de pessetes. («Laia l'arquera», 8 de juny de 2022)

cobert d'anuncis. Era una constant cirurgia estètica, la competència entre cartells lluminosos és el que fa créixer la ciutat. En canvi, si haguéssim agafat un cotxe conduint cap a Mataró, només hauríem vist una llum sobre el perfil d'una ciutat.

Desgraciadament, per molts arquitectes el neó és un anunci de mala qualitat i sense valor, i el consideren una ornamentació de la façana. La majoria d'arquitectes mai han considerat el que aquest mitjà pot representar per l'arquitectura. En cap moment es va pensar que el rètol de Mataró tingués algun tipus de valor arquitectònic o artístic; només tenia, per part de la ciutadania, un valor sentimental. Quan Bankia va abolir les paraules Caixa Laietana de la ciutat, la seva defensa o permanència sobre el terrat de l'edifici era impossible.

A la ciutat han succeït casos similars. Com comenta el periodista Comas, “l'any 2013 un grup de ciutadans es van manifestar al centre de la ciutat reclamant que es recuperés l'esgrafiament de Santi Estrany que havia ocupat una de les parets de l'antiga escola d'arts i oficis, que es va enderrocar el 1968” (Comas, 4 de novembre de 2013). En homenatge a l'artista mataroní, mort el maig d'aquell any, es va proposar fer una demostració de força per part de la ciutadania per recuperar part de la memòria i del paisatge de Mataró. El desembre del 1962, amb la col·locació de l'esgrafiament, la plaça havia quedat enllestida a temps per a convertir-se en el magnífic escenari de les celebracions del centenari de la Caixa. Però al cap de sis anys, l'any 1968, l'obra va desaparèixer del paisatge urbà pel projecte d'ampliació de la plaça i l'enderroc de l'edifici de l'antiga escola d'arts i oficis.

És difícil d'imaginar que els ciutadans de Mataró proposessin una protesta defensant la recuperació d'un neó lluminós d'una entitat d'estalvis. També podria haver passat que, abans de desmuntar-lo la tardor del mateix any, l'Ajuntament de Mataró indultés el rètol lluminós. A Barcelona, com explica un article del diari *Ara* “en aplicació de l'ordenança d'Usos i Paisatge Urbà, ho van fer amb el Mussol de l'empresa de publicitat Rótulos Roura” (ACN, 18 de novembre de 2011). La història que va començar a la dècada dels seixanta, quan Rótulos Roura va instal·lar un cartell publicitari en el coronament de l'edifici de l'Avinguda Diagonal, 372: un enorme mussol que a la nit vigila impertèrrit, tot parpellejant els ulls, el caòtic trànsit de la plaça de Jacint Verdaguer. El 2004, aquest rètol es va indultar perquè se'l va considerar un emblema urbà que formava part de la memòria col·lectiva dels barcelonins. Contràriament, l'Ajuntament de Mataró no es va plantejar en cap moment indultar un cartell lluminós que ja

estava condemnat per sentència. Les conseqüències de la crisi sumada a la mala gestió d'una entitat d'estalvis va portar a no entendre les necessitats socials ni culturals de la ciutat.

Un cartell lluminós desapareix sense deixar ni rastre i l'escriptor Jordi Carrión (2014) no dubte en reafirmar la seva absència en un text per l'exposició de Limerick titulat *Coordenadas Mataró*: “per nosaltres aquelles lletres i aquells números seran fantasmes. Eren tan estranys, tan absurds, que d'aquí deu o vint anys serem incapaços de convèncer a la gent de la seva existència”. (p. 215)

Mentre el paisatge de Las Vegas simplement va néixer i va créixer, el neó de Mataró, únic a la ciutat, simplement va néixer i va desaparèixer. Com diu el Comissari d'exposicions Bassam el Baroni (2014) en motiu de l'exposició *Agistonism*: “els mataronins van ser conscients de la seva incomoditat en veure com es van dissipar els signes del capitalisme que s'havien convertit en part de la seva identitat”. (p. 214)

MATARÓ: LABORATORY OF SPAIN

Una copia simplemente reemplaza al original y hereda su estructura y su relación con el mundo. (Danto, 2002, p.46)



Laboratory of Spain. Agitationism. Eva International / Ireland's Biennial. Limerick. Eva International 2014 (2014), de M. Anson [Fotografia]. Imatge de l'autor.

Mataró: Laboratory of Spain (2014) és el projecte d'un artista de la ciutat que parla de com els significats del capitalisme es converteixen en part de la nostra identitat, i si alguna vegada desapareixen, com es pot resoldre aquesta absència. La intenció era transportar la problemàtica del rètol lluminós de Mataró a una altra població que el volgués acollir. Amb motiu de la biennial Eva Internacional 2014 a Limerick, Irlanda, es va obrir la possibilitat de col·locar-lo en aquesta ciutat, i que fos protagonista com l'original, abandonant l'edifici, deixant l'arquitectura en segon pla. Ningú havia imaginat mai que una caseta als afores de Limerick, que era la porteria d'una nau industrial, seria la peanya d'un rètol provinent de Mataró.

L'acció de l'artista va ser semblant a la de Bruce Nauman davant la fascinació del neó com a mitjà publicitari i el seu potencial com a vehicle de raonament social en el context de l'art. Els cartells publicitaris de neó que hi havia en els carrers on Bruce Nauman tenia l'estudi de Sant Francisco el van obsessionar de tal manera que, a partir de 1966, els va introduir en el seu treball com un nou material.

Els primers treballs que va fer amb neons els va penjar a la finestra del seu estudi, com a experiment i veure la reacció dels vianants del carrer. Amb aquesta petita acció es plantejava la idea de fer un art que desaparegués, una proposta que se suposava que no havia de

semblar art. En aquest cas, la gent del carrer realment no ho notaria fins que hi parés esment. Després, un cop se n'adonessin i ho llegissin, hi haurien de pensar.

La diferència és que el projecte *Mataró: Laboratory of Spain* no va ser una còpia amb els mateixos materials que l'original. El material de neó desapareix i l'artista el reproduïx amb el seu propi estil, de la mateixa manera que faria un nen quan vol una joguina que no es pot permetre, va construir una rèplica del rètol amb quatre fustes i pintura. El plantejament es basava en una actitud que intentava recuperar, com fos, aquella icona de la seva ciutat.

El músic Jamie Cullum (2009, octubre 30) va agafar la cançó de Rihanna *Don't Stop the Music*, una cançó Dance Pop del disc *Good Girl gone Bad* de 2007, i la va portar al seu terreny, al jazz. La lectura del tema musical és totalment diferent de l'original, perquè Jamie Cullum va portar-la al terreny que domina. En el projecte de Limerick va passar quelcom similar, l'obra dominava la construcció amb fusta i, seguint la filosofia de fer-ho amb les seves pròpies mans, va construir el rètol com va poder. Va utilitzar tècniques mixtes — paraules i escultura— per persuadir i informar. El resultat va ser un rètol sense cap mena de font lumínica que no funcionava de nit. Durant el dia, l'anunci funcionava com escultura policromada, però de nit no tenia presència i desapareixia en la foscor, com la resta d'edificis. La formalització no era important, al contrari, es tractava de reivindicar allò que a la ciutat de Mataró, en deu o vint anys, li seria impossible recordar: un rètol lluminós d'una entitat d'estalvis.

Però tot cau i les exposicions d'art també acaben. A mitjans de juliol del 2014 el cartell de Caixa Laietana que va ser col·locat al paisatge de Limerick també va desaparèixer. L'únic que ha quedat per recordar-ho està present a les postals antigues de Mataró i a les postals produïdes a Limerick per l'ocasió. El més interessant seria, que en un futur pròxim, algú tornés a construir el rètol lluminós sobre el terrat de la Torre Maresme com a projecte artístic. Una obra amb la finalitat de retornar el cartell al seu lloc. De moment només s'ha fet una còpia a Irlanda per poder reivindicar-lo.



L'artista i acompanyants intentant enganxar el cartell de Caixa Laietana al tramvia de Mataró. Mataró: Laboratory of Spain. Matèria Primera. Centre d'Art contemporani Fabra i Coats (2017), de M. Anson [Fotografia]. Imatge de l'autor.

MATARÓ: LABORATORY OF SPAIN (TRAMVIA)

Allà a Mataró n'hi havia un tramvia que n'és de cartó i va per la via. Tralarà, la, la, carai quin tramvia. Tralarà, la, la, que bé que s'hi va. (Follim Follam, 2014, novembre 15)

Después de que un hombre le rompiera un cuadro en la cabeza a la artista Marina Abramovic vuelve a abrirse el debate sobre si estos actos de vandalismo, tan recurrentes desde el siglo pasado, son también una forma de arte. (Mendoza, 28 de setembre de 2018)

L'any 2017, arran de l'exposició Matèria Primera al Centre d'Art Fabra i Coats de Barcelona, comissariada per Martí Peran, David Armengol i David G. Torres, el mateix artista va proposar tornar a fer el neó de Caixa Laietana per instal·lar-lo en aquest espai. Com un bon arquitecte, va presentar diverses propostes, dibuixos i plànols definint quines podrien ser les possibles estructures que permetrien tornar a mostrar el cartell desaparegut.

Després de documentar informació de l'entitat bancària, va exposar tres solucions: la còpia del neó dels anys seixanta, amb el dibuix de les monedes entrant a una guardiola; la còpia del cartell dels vuitanta, amb les lletres de Caixa Laietana i la informació horària i del temps; i finalment, una reproducció del cartell de la mateixa entitat que es trobava sobre un edifici a l'entrada de la ciutat de Barcelona, a la plaça de les Glòries. Aquest darrer cartell, que feia tres dècades que donava la benvinguda a Barcelona, es va desmantellar el 19 de maig de 2015, després d'un acord a tres bandes entre l'Ajuntament, Bankia i la comunitat de propietaris del bloc de pisos del número 168 del carrer Castillejos. Com diu un article al diari *La Vanguardia*, "a l'Ajuntament de Barcelona no li agradava oferir aquesta imatge en el nou projecte de la plaça de les Glòries, i al·legava que havia quedat obsolet i no complia les normatives municipals". (Desmontando el gran cartel de Caixa Laietana, 30 setembre 2015, p. 1)

Com en molts plànols i projectes arquitectònics, cap de les tres propostes per l'exposició es van considerar adients per qüestions pressupostàries. El centre no tenia els suficients recursos per tirar endavant el projecte i aquest es va quedar tancat al calaix. Com a últim recurs, molt més econòmic, l'artista va plantejar la possibilitat de tornar a col·locar el logotip de Caixa Laietana en algun lloc on hagués estat present i esborrat: l'espai publicitari d'un vehicle de transport públic de Mataró.

Des de fa anys, l'antic tramvia de la ciutat ocupa l'espai monumentalitzat d'una rotonda. La nostàlgia dels mataronins va empènyer l'Ajuntament a qualificar el tren com una escultura pública l'any 1994. Conegut com *La Tereseta*, va ser construït per la firma valenciana Ladró Cuñat i Cia. i va circular per la línia Mataró-Argentona amb el número 3. Com ens explica els escriptor Armengol, (1992):

L'any 1927, un grup impulsat per Eduard Fortí i Soler, exalcalde d'Argentona, i per Antoni Gaillard i Cluchier, industrial químic i estiuejant a aquella vila, van presentar a ambdós ajuntaments la proposta d'enllaçar les viles per mitjà d'un nou transport damunt raïls. (p. 17).

El tramvia 3, tot i que es va posar en funcionament el 27 de maig del 1928, dia de la inauguració de la línia, corresponia a un model que es va començar a fabricar al començament de la dècada anterior i que va circular per nombroses xarxes de l'Estat. Va funcionar fins al 1965, quan es va substituir per noves línies d'autobusos. La línia envellida i un temporal van accelerar el canvi de sistema de transport públic de la ciutat. La mort del tramvia era esperada quan la nit del 9 al 10 d'octubre d'aquell any, un fort aiguat va negar les cotxeres dels tramvies i va destruir el pont de la riera d'Argentona, pas obligat pel tramvia per accedir al poble. Tal com diu Joan Antoni, president de l'associació Amics del Tramvia:

El Tramvia va desaparèixer després del desbordament de la Riera d'Argentona i el Torrent d'en Boada en una tempesta, es va emportar el pont que feia servir el tramvia per creuar. (Citat per Fernández, 26 de setembre de 2018)

Així es va perdre, per sempre, un mitjà de transport popular del qual, fins i tot, van fer-se cançons satíriques, com ara la del grup musical la Trinca que, pel que deia la premsa del moment, tenien certa raó:

Allà Mataró
Hi havia un tramvia
Que sempre que plou
Se surt de la via...
Tra-la-la-la-la-là
caram, quin tramvia!
Tra-la-la-la-la-là,
Que bé que s'hi va!
(Imelda Elenes, 2021, abril 22)

El Tramvia número 3, *La Tereseta*, es va guardar a les cotxeres i tenia un futur incert fins que l'Ajuntament de Mataró el va adquirir el 25 d'abril del 1977. Com diuen l'escriptor Armengol Ferrer (1992):

Per iniciativa de la Caixa d'Estalvis Laietana, es va restaurar i exposar al Parc Central de la ciutat, l'any 1980. Durant l'estada en aquell espai es va demanar a l'Ajuntament que cerqués un nou emplaçament dins del mateix parc, ja que es va considerar que la ubicació era provisional i era necessari buscar un lloc definitiu per donar-li la dignitat merecuda. (p.18)

El projecte per a la nova ubicació es va encarregar a Jorge Buscà i Collet (24 de maig de 1997), enginyer industrial municipal que va fer un estudi entre diferents localitzacions adients. Finalment es va exposar, amb garanties, en un espai permanent dins el parc.

Al voltant del 1999, quan el consistori el va qualificar d'escultura urbana, es va traslladar a la Plaça Granollers, presidint una rotonda. Un tramvia, que havia transportat al llarg de molts anys molts mataronins i argentonins, va esdevenir un objecte escultòric que presidia una plaça. Durant tot aquest temps, i després d'una nova restauració l'any 2009 –gràcies a Caixa Laietana amb un conveni amb l'Ajuntament–, el tramvia va lluir en els seus panells de publicitat el nom de l'entitat bancaria. Però l'any 2013, després de la crisi, igual que havia passat amb el rètol de la carretera Nacional II, tota la informació relacionada amb la Caixa d'Estalvis es va eliminar i, fins avui, el tramvia presideix la Plaça Granollers amb els panells de publicitat en blanc.

Durant tots aquests anys a la rotonda el tramvia ha patit diferents actes vandàlics. Un diari local informava que l'any 2011 es van detenir, i després es van posar en llibertat, quatre joves –d'entre 19 i 21 anys– acusats de les pintades que hi van aparèixer la nit del 16 d'octubre. Segons la policia, un veí va alertar als agents, al voltant de les tres de la matinada, que hi havia una colla de joves fent un graffiti al tramvia. («Quatre detinguts per pintar un graffiti al Tramvia de la Plaça Granollers», 17 d'octubre de 2011),

El 19 d'octubre del 2017 a les tres de la matinada, sota una pluja torrencial, un grup de cinc persones es van desplaçar a la Plaça Granollers, amb escales i vinils fets a mida per l'ocasió, per poder tornar a col·locar en els panells publicitaris del tramvia el logotip de Caixa Laietana. Amagats darrere el vehicle van començar a enganxar els vinils enfilats a dues escales, sense preveure que la plaça està vigilada per càmeres de seguretat. Abans que poguessin enganxar el vinil van tenir la policia al seu voltant i els van detenir i denunciar. Tal com diu la denúncia, no ho van fer pels fets sinó per la seva actitud a l'hora d'identificar-se:

D'acord amb el que disposen els articles 40 i següents de la Ley 39/2015, del 1 de octubre, del Procedimiento Administrativo Común de las Administraciones Públicas, li comunico que en data 8 de febrer, el regidor delegat de Serveis Centrals, Seguretat i Bon Govern ha procedit a dictar la present resolució:

Antecedents de fet:

Del Contingut de l'acta C17/30037, aixecada en data 19 d'octubre de 2017 a les 3.10 hores pels Agents de la Policia Local número 3008 i 2258, referent a la Plaça Granollers de Mataró, es desprenen uns fets que podrien ser constitutius d'una presumpta infracció en matèria d'Ordenança de Civisme de Mataró.

Aquests fets als afectes del present expedient administratiu sancionador, són els que seguidament es descriuen de forma detallada i que es consideren provats, donat el caràcter d'autoritat del funcionari que els denuncia, en cas que la persona interessada no presenti al·legacions a la present resolució d'inici.

La sala de Coordinació va avisar que al tramvia situat al lloc dels fets hi havia diverses persones amb escales intentant posar pancartes.

Quan l'agent actuant va intentar identificar a la persona filiada a l'acta, aquesta va contestar que no tenia l'obligació d'identificar-se i va qüestionar que qui era l'agent per sol·licitar identificació.

Finalment va accedir a identificar-se verbalment, després que els agents tornessin a demanar-ho i li contestessin que si no s'identificava, hauria d'acompanyar l'agent a comissaria, dient a l'agent, amb bastant sorna, com havia d'escriure el seu nom i cognoms. A la mateixa vegada, també es va dirigir a l'altre agent amb menyspreu i to despectiu dient-li que no tenia ni idea d'allò que és art contemporani.

La persona filiada va comentar, un cop va ser informada que seria denunciada per l'Ordenança de Civisme, que no necessita treballar per a pagar perquè el seu pare és ric.

La intenció de l'artista era restituir el rètol publicitari, durant la nit i sense permisos, convertint un acte vandàlic en la reivindicació d'un banc. La majoria d'artistes que porten a terme actes de vandalisme parteixen de dues idees fonamentals i molt bàsiques: "si tot pot ser art –un dels principis en els quals es recolzen Duchamp i Abramovic–, el seu acte vandàlic també ho pot ser" (Mendoza, 28 de setembre de 2018). Podríem dir que Duchamp i Abramovic el que van fer en el seu moment és destruir els models tradicionals de l'art, però en aquest cas, l'absurditat de l'acció queda redoblada pel fet que no va ser possible i no hi ha res per qüestionar. El fracàs de no poder tornar a col·locar el símbol de Caixa Laietana fa que l'acció i les pretensions de l'artista desapareguin com la marca del banc. L'escultura del tramvia continua present a la ciutat sense publicitat i l'artista no va poder fotografiar el vehicle amb el logo de l'entitat bancària per tornar a fer la postal turística que corria per la ciutat els anys noranta, on lluia el tramvia número 3 amb el cartell publicitari de Caixa Laietana. És inútil preguntar-se si una cosa és millor que l'altre, perquè no hi ha cap mena de relació amb la vella postal i la ciutat actual. Les velles postals no representen Mataró com era, sinó a una altra ciutat que per causalitat es diu Mataró com l'actual.

Per sort, el banc Bankia no ha pogut fer desaparèixer les lletres Caixa Laietana de tot arreu. A Mataró és impossible trobar-les, però resten exposades al marcadors del pavelló Municipal del Club Futbol Sala d'Arenys de Munt, i aquest marcadors podria ser molt bé l'obra d'aquest artista Mataroní.

2.4. EL FUTUR DEL PASSAT

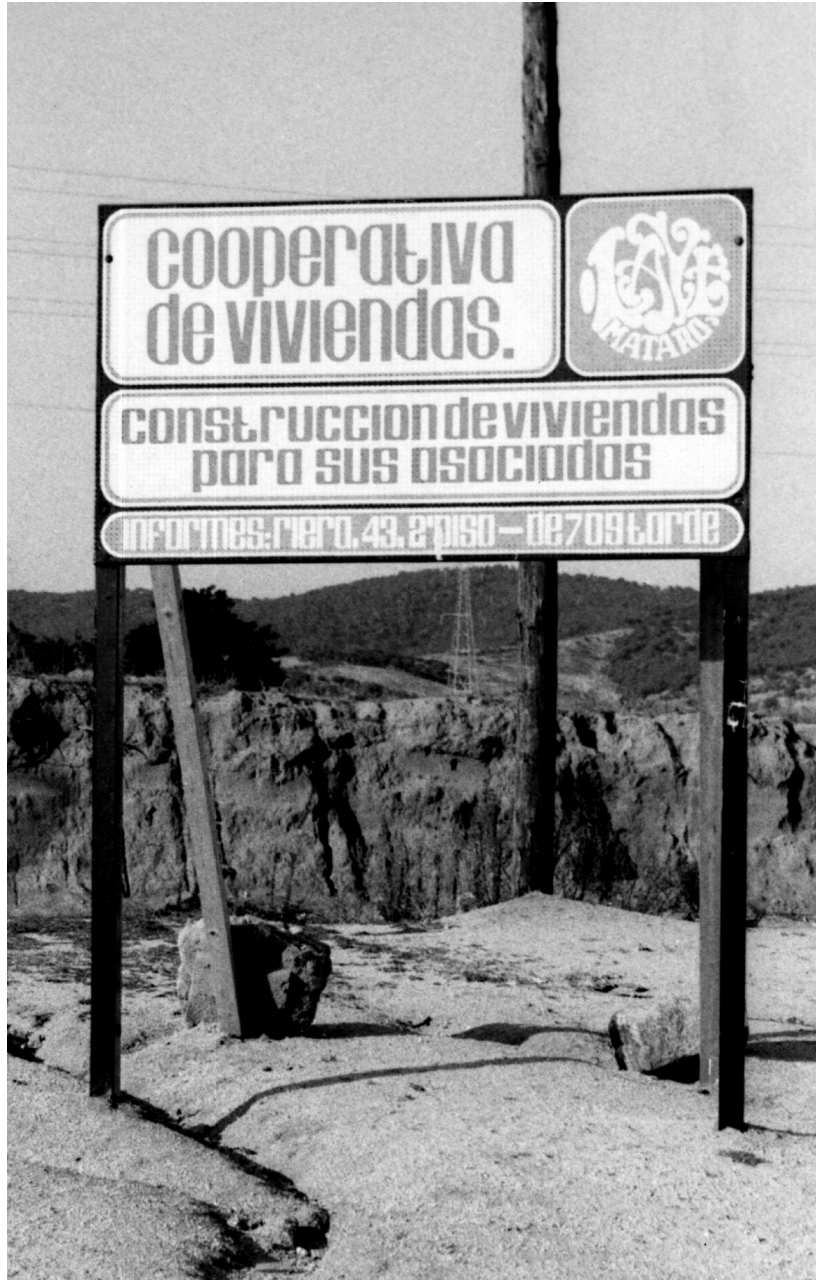


Protestes ciutadanes, al barri de Rocafonda de Mataró, per la construcció descontrolada de blocs de pisos a finals dels seixanta principis del setanta (s.d.), de E. Quintana i Morell [Fotografia]. (QUI-133-020) Fons de l'Arxiu Comarcal del Maresme, Mataró.

ARQUITECTURA AMAGADA

Casar-me l'any 69 amb un Seat 600 i el vestit de núvia de de color blau, per mi va ser una revolució. (Anson, 2011, p. 17)

La qualitat humana de Jordi Capell era extraordinària. (Joaquim Anson, comunicació personal, 10 abril 2009)



Cartell anunciant la construcció del bloc de pisos de la Cooperativa Laie a Mataró. (1969), de J. M. Rovira [Fotografia]. Arxius personals de Josep Maria Rovira.

Entre finals de la dècada dels cinquanta i principis dels setanta, a Mataró hi va haver un seguit d'iniciatives arquitectòniques, privades i col·lectives, que pretenien treballar per un món millor i més honest davant les imposicions polítiques. Plantejaven una arquitectura autònoma, amb propostes enfocades fins a les darreres conseqüències, com un nou sistema de valors davant la mediocritat de les construccions i de les polítiques del moment, tal com defensaven l'artista Matta-Clark i l'arquitecte Rem Koolhaas. Es van proposar l'èxode cap a un estat de captiveri lliurement triat, com presoners voluntaris, davant d'una arquitectura imposada que provenia d'una tradició monumentalitzada i d'estrictes concepcions acadèmiques on els edificis més representatius s'havien construït al marge de la realitat social. La resta d'edificis es caracteritzaven per la manca de materials i de mitjans en les tècniques constructives a causa de la pèrdua de mà d'obra especialitzada en motiu de la guerra civil.

Tenim la necessitat de recordar els temps passats. Recorre a la memòria i a l'experiència dels altres en permet fer-nos una idea de com van succeir les coses i ens fa reflexionar sobre un moment que acumula una mà d'experiències que, al cap i a la fi, ens agradaria haver viscut. Quan el crític d'art Robert Pincus va publicar el text *Arte en interrogativo* en motiu de l'exposició al Museum of Contemporary Art a Chicago l'any 1985, es referia al treball de Gordon Matta-Clark

com un sistema de valors amagats darrere d'un art que plasmava i celebrava els estrèpits socials. Així, no és estrany que Pincus afirmés: “tendrián ustedes que haber estado allí” (Citat per Corbeira et al, 2000, p. 19), per reviuire l'experiència.

Podríem referir-nos de la mateixa manera quan mirem el que va passar a Mataró durant aquells anys en l'àmbit de l'arquitectura i en l'àmbit social: «vostès haurien d'haver estat allà». Una visió nostàlgica d'una generació de mataronins que va haver de viure en un temps d'urgència, experimentant els conflictes, trencant la premissa messiànica de la revolució com a promesa, per assumir una necessitat de viure proposant una política diferent per transformar el món en temps real. Pensar en les seves dificultats com una experiència de lluita, amb aires de ruptura i d'oposició política davant d'un règim moribund que mostrava la seva faceta més repressiva i virulenta. Cal valorar les seves accions no només en termes polítics, sinó perquè era gent que el que feia ho estudiava amb deteniment, avaluant els riscos, com desenvolupar-ho per conformar un nou estil de vida. Es van introduir, sense rendir-se, en una altra cultura amb una proposta alternativa per poder escollir entre diferents maneres de fer. Buscaven petites estratègies per expressar les seves idees en contra de la situació social i política i posicionar-se davant del règim franquista.

A partir dels anys cinquanta les intensions de les institucions de plantejar un urbanisme que solucionés el desordre de les ciutats sempre van resultar fallides. A Mataró, per exemple, el primer pas va ser el *Pla General de Mataró* per a la programació del creixement urbà del 1950. Redactat per l'arquitecte de la Diputació de Barcelona Manuel Baldrich i Tubau (Octubre 1952) va ser exposat i molt discutit, i el resultat final de l'encàrrec va ser un Pla Parcial de 1957, que l'Ajuntament mai va aprovar, però que va ser la base oficiosa –no oficial– del creixement de Mataró fins a l'any 1971.

En el Pla es presenta l'urbanista d'una manera totalment innocent com aquell que ha de tirar endavant l'ordenació de col·lectivitat humana, elaborant un estudi de la informació de totes les característiques del territori i dels seus habitants. Havia de ser absolutament precís per escollir els usos de cada terreny i potenciar el que era més adequat per construir-hi, no només des del punt de vista de les mateixes conveniències sinó també per la utilitat i funció que podia d'exercir respecte a la resta, elevant l'urbanisme als honors de construir un art nou. La necessitat era saber interpretar el valor artístic de cada cas i de trobar les solucions funcionals que demandaven les necessitats

de la població per estructurar ciutats belles i proporcionades que, en contemplar-les, oferirien la mateixa impressió que produeix una obra pictòrica ajustada als cànons. D'acord amb aquestes idees, les modernes tendències urbanístiques aconsellaven definir un marc en tots els terrenys edificables, per definir la ciutat en un termini de cinquanta anys.

Dins d'aquest perímetre urbà era necessari crear unitats secundàries o barris que disposessin d'espais verds en contrast amb l'espessa construcció del nucli urbà. Estarien situats forçosament en una posició perifèrica però ben comunicats amb l'eixample i el nucli antic de Mataró. Com diu el periodista i historiador Manuel Salicrú i Puig (1993): “es pretenia ordenar el dinamisme urbà en ple desenvolupament, caracteritzat per una febre constructiva que havia arribat a una situació límit, i contrarestar l'amenaça de la creació de zones anàrquiques que estaven sorgint amb l'arribada de la immigració”. (p. 13).

Un dels espais que estava inclòs en el Pla d'Ordenació era l'actual barri de Rocafonda. L'Ajuntament va parcel·lar els terrenys per les futures construccions en uns camps dedicats a activitats agrícoles. Quan es va presentar la nova urbanització de la zona, es van prendre com a referència les construccions que s'havien fet durant els anys cinquanta amb el suport de la Caja de Ahorros Monte de Piedad de Mataró: el primer Bloc de pisos de Mataró i la Ciutat Jardí, que mostraven una ordenació constructiva que obria la possibilitat d'edificar una arquitectura amb la mateixa filosofia, tot i fer-se de manera més senzilla.

La Ciutat Jardí. Un barri residencial amb torres molt ben fetes, però que encara s'han d'asfaltar en gran part. El contrast entre aquest barri i d'altres de Mataró pot indicar el camí que es podia i s'havia d'haver seguit, encara que, naturalment, fos a un nivell més modest. (Huertas Clavería, 1 març 1968, p. 15)

Les paraules del periodista Josep Maria Huertas Clavería, ja dubtaven del futur dels barris a construir. La Ciutat Jardí podia haver sigut el camí per guiar els nous projectes, tanmateix el que havia de passar no es va portar a terme.

La Ciutat Jardí és una zona residencial del barri de Rocafonda delimitada pel passeig de Rocafonda, l'Avinguda Amèrica, la carretera de Mata i la ronda d'Alfons el Savi. La Caja de Ahorros Monte de

Piedad de Mataró –la desapareguda Caixa Laietana– conscient de la manca d’habitatge a la ciutat en aquells anys va impulsar aquest grup d’habitatges socials, tal com ja havia fet amb el Grup Goya i en altres sectors de Mataró. El primer projecte de la Ciutat Jardí data de l’any 1924, quan l’arquitecte Eduard Ferrés i l’enginyer Ignasi Mayol van concebre el conjunt sota el nom de Cases Barates-Grup el Palau. L’arquitecte va prendre de model diferents assentaments urbans que havia vist a la perifèria de ciutats com París, Londres i Viena. També era coneixedor de les idees d’aquest urbanisme proposades per l’urbanista Ebenezer Howard (1968) a *Tomorrow: a Peaceful Path to Real Reform*. Un llibre que recollia la tradició residencial anglesa per fomentar-la com un model urbà i territorial per al futur de les ciutats, amb l’objectiu principal de reformar la societat. Howard, que no era arquitecte, reivindicava una nova organització social, plantejant diagrames i distribucions, fórmules de gestió i finançament, per definir una estratègia d’implantació. Com que era un home d’acció no es va limitar a establir les bases teòriques i va fer realitat el seu somni de materialitzar la utopia amb l’ajuda d’arquitectes. Com diu en un article l’arquitecte José Antonio Blasco, “la configuració i definició urbana i arquitectònica d’aquest model de ciutat va ser repensada i establerta per l’arquitecte Raymond Unwin, creador de la primera ciutat jardí a Anglaterra” (Blasco, 13 de febrer de 2016). Va ser el 1904 a Letchworth, al nord de Londres, i la difusió internacional va ser tan positiva que l’èxit de la idea va convertir la ciutat jardí en un dels models urbans essencials a la ciutat del SEGLE XX.

Eduard Ferrés, doncs, va proposar, de manera utòpica, un nucli urbà amb cases aïllades amb pati, que buscava la relació permanent entre la ciutat i el camp. Arran de la Guerra Civil, però, “el projecte es va paritzar fins a mitjans dels anys quaranta quan l’enginyer Ignasi Mayol el va recuperar i aconseguir inaugurar el 1949 per acabar-lo de construir durant la dècada dels seixanta”. («Urbanización “Ciudad Jardín”. Magnífica obra social del a “Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Mataró, 15 juliol 1949, p. 20)

La llei de les cases barates de 1920 va permetre el finançament públic per aquesta petita ciutat dins la ciutat, amb la intensió de proporcionar a tothom l’accés a bons habitatges. La Ciutat Jardí és una estructura formada, en la seva part central, per un conjunt de cases unifamiliars aïllades amb jardí, envoltades de dues rengleres de cases aparellades de planta baixa, a l’estil anglès, que envoltaven tot el recinte, i bona part de les construccions són dels arquitectes

mataronins Emili Viladevall, Lluís Gallifa, Antoni Pineda i Miquel Brullet. El llenguatge arquitectònic de tota la urbanització és d’època noucentista i racionalista que es basava en les cases de pagès, amb les característiques comunes de façana blanca, ceràmica vermella, elements de pedra i jardí.

En paral·lel a la construcció de la Ciutat Jardí, es va projectar, davant seu, el primer bloc de pisos de la ciutat. L’any 1948 La Caja de Ahorros Monte de Piedad (12 desembre 1949) de també va promoure un edifici de tres blocs de “viviendas bonificables para la clase media” (p. 3). Una de les seves funcions, a part de proporcionar habitatge social, era donar servei d’aigua potable a la urbanització a través de dues torres ubicades als laterals de la construcció que funcionaven com a dipòsits.

La Ciutat Jardí, doncs, es presenta com una urbanització modèlica i com imatge de futur per la ciutat, solucionant el problema d’habitatge i proposant, de retruc, la possibilitat que la ciutat creixés amb aquesta filosofia. Hi ha un detall que defineix les intensions de continuïtat de la ciutat: les tanques que separen els jardins de les cases del carrer. Són estructures de formigó amb una forma geomètrica particular rematades amb columnes de maó vist que recorren tots els carrers de la urbanització, creant una visió de conjunt. Aquestes també es troben, amb una forma més senzilla, a la jardineria de l’entrada de la porta principal dels primers blocs de pisos que estan just a sobre aquesta urbanització: els blocs socials d’en Calvet. La forma de les baranes i el seu aspecte decoratiu fan de pont i comuniquen dues arquitectures plantejant una continuïtat, com si el barri de nova construcció – Rocafonda– s’orientés en el mateix tipus de filosofia. Uns edificis més simples però amb les mateixes intencions, la convivència entre arquitectura i espais verds.

La construcció, entre el 1959 i 1968, dels immobles d’habitatges de renda limitada popularment coneguts com els d’en Calvet, promoguts pel Jaume Calvet i Colomer –industrial del gènere de punt i promotor immobiliari– els va projectar l’arquitecte Miquel Brullet i Monmany. Són una sèrie d’edificis pràcticament idèntics que conformen tres illes de cases. Consten de planta baixa i quatre plantes per pis i es divideixen en diverses escales, amb deu habitatges cadascuna, dos per planta, i amb ventilació creuada. Les plantes baixes, aixecades lleugerament respecte al carrer, inicialment allotjaven habitatges, però amb el temps s’han anat reconvertint en comerços. L’accés es resol mitjançant petits jardins i graons que donen al carrer principal

amb tanques a les cantonades, seguint el mateix disseny i materials de les baranes de la Ciutat Jardí. La composició de la façana destaca per la seva simetria, amb la utilització de l'aplacat de pedra a la planta baixa. L'obra vista emmarcant els balcons i l'obra arrebossada a la resta. Els pisos socials de Calvet i Colomer, amb vincles formals amb la ciutat Jardí, va induir a molta gent a implantar i elaborar els seus projectes a la zona. Els arquitectes, preocupats pel sorgiment d'una situació urbanística alarmant, van plantejar la necessitat d'intervenir per posar ordre i donar una certa qualitat de vida a aquests nous urbanites. Molts mataronins, coneixedors del Pla urbanístic de 1950 implantat per l'Ajuntament l'any 1957, on es proposava una ciutat utòpica i veient els edificis construïts, es van proposar d'instal·lar-s'hi.

En uns terrenys a la perifèria de la ciutat es suggeria, amb un optimisme constructiu, crear una nova ciutat, on amb la iniciativa privada i pública es podia recuperar la feina que el racionalisme havia fet al país abans de la guerra i que havia quedat arraconada. Davant d'aquesta situació, un grup de joves arquitectes va reivindicar la feina del GATCPAC i el que s'estava fent més enllà de les fronteres del país, iniciant un alè de renovació. Una minoria localitzada treballava per una expressió local i tradicional d'una arquitectura mediterrània; per una renovació del concepte d'arquitectura que reclamava una consciència política; i per transformar les coses en un nou llenguatge, conscient de la revisió intransigent i racional de les aportacions del passat i pensant en les possibilitats del present.

Per això, entre els cinquanta i seixanta va sorgir un corrent basat en la còpia més que en el concepte, i el formalisme va prendre protagonisme. Es van divulgar obres i textos del moviment modern – Le Corbusier, Oscar Niemeyer, Mies van de Rohe, Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto i de l'escola japonesa–, i la seva presència en l'activitat de l'arquitectura mataronina es va acompanyar d'una nova consciència política que reclamava el dret a la cultura i a unes condicions dignes de benestar. No els agradaven les ciutats on vivien, uns llocs on predominava el desordre, on s'havia destruït el valor tradicional sense resoldre els problemes de l'època; la higiene, els habitatges, els espais verds, l'organització de les indústries i la circulació. L'arquitecte Antonio Fernández Alba (febrer 1961) ja informava d'això quan deia:

Les ciutats semblaven més un resultat de les casualitats que de plànols predeterminats, i no s'entenien com un organisme on es podia instaurar un cert ordre amb les noves tècniques

a què es tenia accés. Pensaven que per aconseguir una bona i duradora arquitectura calia valorar el treball en equip, amb la conseqüent renúncia a la subjectivitat, i tenir una visió de conjunt dels problemes demogràfics, econòmics, industrials, etcètera, tot posant els interessos personals, artístics i tècnics a disposició del bé comú. (p. 25)

Aquests mataronins que s'emmirallaven en Europa, després d'anys de debats socials i de desordre, van concloure que era necessari fixar definitivament el caràcter de la seva civilització amb la creació d'un nou habitat. Van pensar en un segon cicle de l'època maquinista, amb una obra activa, optimista, humana i portadora dels plaers essencials. Crear la seva llar, receptacle de vida; l'home i el seu abric. Posar sobre la taula un altre tipus d'arquitectura, intentant entendre la millora d'aquesta sense pretensions i descriure-la com ho diu l'arquitecte Josep Quetglas (2002): “la historia de todas las sociedades hasta nuestros días no es sino la historia de lucha de clases” (p. 127), i a la ciutat de Mataró això no es pot entendre sense l'aportació de l'arquitecte Jordi Capell.

Tal com afirmava l'historiador i crític de cinema Miquel Porter (1970): “Es deia Jordi Capell i, en un món de formigues, era un home” (p. 67). No l'anomenava com un arquitecte, el definia de la mateixa manera que l'arquitecte Jose Antonio Coderch (Novembre 1961), descriu com enfrontar-se amb l'arquitectura, utilitzant les paraules d'un vell i famós arquitecte americà, de qui curiosament no recordava el nom: “abre bien los ojos, mira, es mucho más sencillo de lo que imaginas, detrás de cada edificio que ves hay un hombre que no ves. Un hombre; no decía siquiera un arquitecto” (p. 15). Un home que ha de desenvolupar el seu ofici amb dedicació i humilitat, perquè no està sol, viu en societat i per servir-la. Un ésser humà que no s'interessa per una arquitectura seriosa, sinó que defensa una actuació senzilla i modesta que aspira a ser impersonal, recurrent a la tradició i en conseqüència a la cerca d'una arquitectura anònima.

També l'escriptor Josep Maria Espinàs (20 juny 1970) descriu el paper de Jordi Capell en un article que va aparèixer a la *Revista Destino* en motiu de la seva mort. Espinàs no enfoca al seu text només parlant del personatge en qüestió, sinó que fa una descripció de la gent de l'època. En l'article descriu aquella època com un món d'homes amb la voluntat “d'anar a totes, que conservaven l'impuls, la generositat i la intel·ligència a l'hora de fer les coses, presentant-

se com gent modesta, esforçada i enormement eficaç” (p. 68). Segons Espinàs,

(...)executaven els projectes amb voluntat anònima, sense esmerçar temps per parlar d'ells mateixos ni obsessionar-se a tenir una imatge pública; les seves activitats no apareixien als diaris, no rebien medalles, ni presidien res, ni pronunciaven discursos, ni eren importants. Tenien una altra mena d'il·lusió: ser útils. El posicionament d'aquests davant la seva contemporaneïtat era fer allò que no es feia, plantejaven el què calia fer i, si les seves forces ho permetien, ho feien. Un motor silenciós que dissimulava la seva energia darrera d'una actitud suau, pacífica i autèntica i per això eren persones d'acció. (p. 68)

Com diu l'escriptor i crític literari Armando Palacio Valdés (Citat per Espinàs, 20 juny 1970): “La vida és feta per obrar, i és tan curta, que si ens obstinem a raonar un dels nostres passos, correm el perill de quedar immòbils”. (p. 68).

L'arquitecte Narcís Majó i Clavell (Comunicació personal, 14 juny 2009) –alumne de Jordi Capell–, no dubte a donar suport a la manera de fer d'aquella gent. Així, defensa que l'arquitecte no és una figura catalana a diferència del mestre d'obres, aquell treballa amb els materials, el que defensa la tradició del «totxo», la del paleta constructor amb un aprenentatge de debò, mantenint la tradició lluny dels arquitectes especialistes on es degenera el món. La feina d'aquests constructors és sense descans, extenuar-se en l'ofici, posant la vàlua en les qualitats de l'artista: prudència, sinceritat, voluntat, i exercint la feina com obrers honrats. I això s'aconsegueix insistint sobre l'aprofitament de la tradició; tant la tradició constructiva com moral, treballant l'art de l'arquitectura amb total normalitat, sense crits, ni genialitats. L'Arquitecte Walter Gropius ja ens va dir que la guspira creadora s'origina sempre a l'individu però actuant amb d'altres, en estreta col·laboració per un objectiu comú. “Gràcies als estímuls i la crítica exigent dels companys d'equip s'obtenen altures de realització més elevades que vivint en una torre de marfil”. (Citat per Coderch, novembre 1961, p.15). L'actitud són els fonaments de l'obra:

No existe una tradición viva y, por lo tanto, nuestra tarea es volver a ponerla en pie. Por eso cuesta tanto trabajo hacer simples casas, un proyecto de casa. (Nuñez, 196, p. 27)

Aquestes reflexions ens serveixen per definir la filosofia arquitectònica de Jordi Capell (1925-1970). Els anys seixanta, quan Capell executa les seves obres, van ser uns anys d'ebullició tant a la vida quotidiana com a la religió catòlica. Es va proclamar el Concili Vaticà II per part del Papa Joan XXIII (1959) en el qual l'església es plantejava adaptar la disciplina eclesiàstica a les necessitats i mètodes d'aquell temps. La possibilitat d'entendre el món d'una altra manera i la capacitat que els oferia per créixer va fer que molts cristians ho rebessin amb els braços oberts. En el terreny intel·lectual, aquí i a fora, era la continuació d'un moviment que s'havia iniciat als anys cinquanta, amb els teòlegs Yves Congar i Henri de Lubac, el sociòleg Charles Tilly i el filòsof Jacques Leclercq, que es plantejava trobar la manera de definir un camí que pogués ser ben assumit i acceptat per la majoria de la gent, sobretot per la que esperava una renovació. Un temps d'ebullició i gran efervescència impossible de parar que Jordi Capell va plasmar en el seu testament:

Quant a la resta dels meus béns els destino a constituir un fons destinat a obres d'inspiració preferentment cristiana que treballi en qualsevol dels tres aspectes següents:
Enfortiment de la personalitat col·lectiva del nostre poble.
Millorament de les condicions socials, finançant institucions que promoguin una més justa distribució de la riquesa i un més fàcil accés de tothom a la cultura superior.
Contribució a un millorament de la pau, la concòrdia i l'estimació entre els homes. (Citat per Fradera, 2006, p. 18)

El testament continua amb: “Vosaltres, els que veniu a darrere, tingueu la llibertat per fer allò que cregueu que heu de fer”. I referint-se a l'esforç: “distingeixo entre el que jo he guanyat i el que he rebut” (Fradera, 2006, p. 18). Una filosofia compartida amb el president de la generalitat de Catalunya, Jordi Pujol “on és una manera indirecta de retre homenatge a l'esforç i al seu resultat”. (Ainaud i de Lasarte et al., 2006, p. 53)

Com diu l'arquitecte Agàpit Borràs (Comunicació personal, 23 de maig del 2009), Capell, des de la seva etapa universitària, es va implicar en la resistència al franquisme a través del moviment estudiantil, el moviment obrer i, especialment, el catalanista, que va ser un dels seus puntals ideològics al llarg de la vida. Va seguir el camí de Lluís Domènech i Muntaner i Josep Puig i Cadafalch, arquitectes

compromesos culturalment i políticament, presents en els debats mediàtics amb la seva arquitectura, opinions i actuacions Capell, per tant, no només va ser un arquitecte que va introduir el funcionalisme arquitectònic a Mataró, sinó que també va ser decisiu amb el seu discurs polític, on catalanisme i democràcia eren els arguments per combatre la dictadura. Com diu el mateix Borràs, Capell va finançar actes del Front Socialista Català (FSC) i va participar en publicacions, espais d'opinió política, arquitectura, cultura i catalanisme, com la Revista Olla, sorgida de l'acció del FCS i que més endavant va passar a ser El Maresme.

Per un grup de joves estudiants d'arquitectura i gent del món cultural mataroní, la trobada amb un arquitecte de la ciutat com Jordi Capell va ser una glopada d'aire fresc. L'arquitecte Narcís Majó (comunicació personal, 14 juny 2009) explica que la biblioteca de l'escola d'arquitectura era el punt de reunió entre estudiants i arquitectes, un espai de debat polític i de professió. Allà es va fer un grup anomenat la Família Foll. El pare foll era l'arquitecte Jaume Soler, Jordi Capell era el patriarca, i entre els estudiants hi havia Agàpit Borràs, Manel Salicrú, Manel Brullet i ell mateix. Arquitectes implicats en la nova visió de l'arquitectura de Mataró.

Agàpit Borràs explica una anècdota per definir l'habilitat que tenia Jordi Capell per descobrir les capacitats de la gent:

Al voltant dels anys seixanta a un una botiga de roba de Mataró –Can Serras– hi havia un venedor d'americanes que era un bon comercial. Sempre es deia que si un pagès entrava a Can Serras, sortia amb una americana. Aquest venedor era excel·lent en la seva feina, venia el que volia a tothom que entrava a la botiga. Jordi Capell el va conèixer i va pensar que aquell noi estava mal aprofitat, i li va proposar participar en un projecte que tenia en aquella època amb Marc Fuster, una immobiliària. Un negoci orientat a la construcció i venda de pisos, i gràcies al venedor d'americanes el negoci va evolucionar, fent que aquesta empresa fos un negoci enriquidor (Citat per Anson, 2011 p. 12).

Jordi Capell era coneixedor del conjunt d'arquitectes Grup R que intentava recuperar la memòria històrica del país reivindicant el GATCPAC, el funcionalisme Europeu i dels Estats Units que cercava un nou estil de vida on l'arquitectura podia ser un senyal d'identitat desvinculant-la dels grups elitistes del règim. El grup R va

acabar tenint ressò entre la intel·lectualitat catalana més enllà dels arquitectes. L'arquitecte Núria Nogueras (Ainaud i de Lasarte et al., 2006) revisant l'obra de Capell i l'arquitectura que va realitzar, tant per la gent benestant com en barris obrers, constata:

no va ser insensible als problemes que es plantejaven a les conferències i exposicions que organitzava aquest grup. Potser el cas més emblemàtic són els blocs experimentals que va edificar en un barri de Madrid, premiats per la novetat que aportava un nou mètode constructiu ràpid, econòmic i de qualitat. (p. 34)

Capell amb l'avanç de les tecnologies de la construcció –el desplegament de solucions racionals i funcionals i la implantació d'una tímida estandardització– va ser el motor que va permetre assolir la il·lusió per modernitzar Mataró, acompanyat dels clients entre les noves classes socials que van aparèixer fruit del creixement econòmic d'aquells anys. Com diu Nogueras:

un arquitecte que era a l'avantguarda del moviment modern i que va ensenyar a la gent de la ciutat alguns dels seus trets característics: l'escala dels edificis, l'orientació i l'assolellament, la plàstica del formigó armat, l'obra vista, la força dels colors i l'interès pel disseny d'interiors i els objectes domèstics. (Ainaud i de Lasarte et al., 2006, p. 34)

Un arquitecte que amb afany col·lectiu colia omplir la vida de color després de massa temps de contemplar la realitat en blanc i negre.

Quan es parla de construir i viure d'aquesta manera, estem parlant de projectes que podien haver estat un lloc on la naturalesa i les edificacions coexistissin en un equilibri ben dissenyat, on els edificis salvarien la divisió entre ville i cité i obririen el camí a una bona vida per tothom. L'urbanista Jane Jacobs afirmava que “la ciutat no és una obra d'art”, i proposava “una zona d'intercanvis al carrer, on els processos de desenvolupament urbà haurien de ser sense regular, on les relacions informals que creixerien a poc a poc serien a partir de l'aportació del veïnat” (Citat per Sennett, 2009, p. 124). Les relacions cara a cara al carrer, en una comunitat local, podien fer que la gent se sentís lligada al lloc on vivia. Dos dels projectes que es van edificar al barri de Rocafonda s'emmarquen en aquesta idea. Una d'iniciativa privada –la casa Anson de l'arquitecte Jordi Capell

el 1962–, i el projecte del bloc de pisos de la Cooperativa Laie del 1969. Són arquitectures d'iniciativa veïnal on la forma segueix la funció amb un plantejament democràtic, que no haurien existit sense Jordi Capell, el gran impulsor d'aquesta idea i pal de paller dels joves arquitectes i la gent de Mataró.

Però totes aquelles bones intensions en la urbanització de la nova ciutat no es van poder executar. La ciutat va rebutjar la recerca d'una altra manera de viure i es va imposar una arquitectura sense ordre per la necessitat d'acollir –el més ràpid possible– l'arribada de la immigració, oblidant que hi havia un pla urbanístic a seguir.

Es podria fer un paral·lelisme entre l'origen i el desenvolupament de la ciutat de Mataró amb la història i el creixement del cementiri de la mateixa ciutat, situat curiosament al barri de Rocafonda.

Les primeres construccions d'aquest complex són del 1820 als afores de la ciutat. El creixement d'aquesta fa que s'hagi de buscar un espai per enterrar els ciutadans que fins aquell moment es sepultaven a l'església de Santa Maria, just al centre. Durant el SEGLE XVII fins a finals del XVIII, la major part dels enterraments es fan a l'interior de l'església, i no és fins a l'any 1787 quan es dicta una Reial Cèdula que planteja la necessitat de construir-los ventilats fora de la ciutat pel risc d'epidèmies. El nou cementiri l'acull un espai dels afores on hi havia un convent dels caputxins instal·lats allà des del 1711, i un segle després serà l'espai d'enterrament dels Mataronins. L'historiador Manuel Salicrú i Puig (1982) explica que després d'enderrocar el convent, immediatament la Junta d'Obra programa l'ampliació en el qual van apareixent noves arquitectures que el defineixen.

Una de les construccions curioses va ser l'ampliació que es va aixecar l'any 1878 pel mestre d'obres Emili Cabanyes just per sobre del cementiri existent, l'anomenat cementiri dels dissidents. Una ampliació que respon a les necessitats dels que no podien tenir un enterrament catòlic, com ara els avortistes, els suïcides, els protestants, etcètera. (p. 21)

Igual que la ciutat, el cementiri creixia a mesura que augmentaven els habitants. Des del 1900 a principis de la guerra civil la ciutat augmenta en 10.000 habitants i, a conseqüència d'això la nau dissident passa a ser una fossa comuna. Del 1945 al 1965 la ciutat de Mataró doble la població i el 1979 s'arriba a la xifra de 100.000 habitants. En aquesta evolució la ciutat cada vegada es va apropant més a l'espai funerari, fins a arribar a l'actualitat, on aquesta l'ha acabat engolint, amb la necessitat de l'any 1992 de construir-ne un altre als afores de la nova ciutat.

Les construccions que defineixen el cementiri es fan en proporció amb el ja construït d'una manera pausada. Amb una arquitectura adequada a la topografia del terreny es creen espais a costat i costat de l'escalinata, tot pensat pel visitant, aconseguint pau i equilibri a tot el conjunt on destaquen els xiprers com a elements d'acollida. Però l'ampliació de la part de llevant dels anys seixanta –la mateixa època que es construeix els barris perifèrics a la ciutat– és una construcció de densitat desordenada, sense arbres, amb l'acumulació de nínxols que trenca la pau i el silenci de les construccions anteriors. Aquesta vegada no se segueix un criteri que ordeni els successius creixements, sinó que els volums se superposen i la planta, en alguns moments, arriba a ser un veritable jeroglífic. Una construcció sense control que trenca amb tota l'harmonia del que s'hi havia construït amb anterioritat.

El barri de Rocafonda, com el cementiri de llevant, es transforma en un barri de densitat arquitectònica. El boom econòmic a principis dels anys seixanta, va tenir com a conseqüència una enorme immigració que es va dirigir cap a Catalunya provinent d'altres llocs d'Espanya. Aquest creixement demogràfic va permetre la construcció, per part de fonts privades juntament amb subsidis estatals, d'habitatges incontrolats en els suburbis que rodejaven la ciutat. Amb l'arribada de la immigració es trenca la idea d'un barri nou on l'arquitectura, les places i els espais verds havien de conuiu. Gràcies a la fundació Ilduro, el consorci i l'entitat bancària Caixa Laietana, parcel·len el barri perquè sigui adquirit per la iniciativa privada, oblidant el pla parcial i creant un barri sense planificació i ordenació, permetent un lloc sobre construït, sobre poblat i marginat a la perifèria de la ciutat. Un barri sense cap mena de control, amb edificació de pisos «tipus» repetits un darrere l'altre que s'aconsegueix amagar aquella arquitectura que buscava alguna cosa nova.

Els edificis construïts van ser, en general, de cinc plantes, sense ascensor amb façanes revocades i terrasses amb barana metàl·lica, que amb la seva repetició sistemàtica i la mala qualitat constructiva, reflecteixen un alt grau de degradació que patirà el barri en el futur. Va ser aixecat d'acord amb les lleis de l'oferta i la demanda, amb finalitats especulatives del mercat de l'habitatge. A partir d'aquest factor estructural, el barri experimenta al llarg de la seva trajectòria processos d'urbanisme caòtic i especulatiu. La ciutat comença a tenir una perifèria totalment caòtica, i això queda ben palès a l'article que va escriure el periodista J.M. Huertas i Claveria (1 març 1968) quan va visitar la ciutat: Mataró era una ciutat trencada, títol amb una

clara referència a un dels noms que va tenir la ciutat al llarg de la seva història, «Civitas Fracta» o «Ciutat Freta»:

Els fragments d'una ciutat trencada són els seus barris, barris que fins i tot a vegades no figuraven als plànols municipals, els quals s'entossudeixen a afirmar que allí només hi ha vinyes i camps de cols, que allò que no es pot urbanitzar ni s'hi pot edificar, com passa a Cirera, Vista Alegre, Catalina o a la Floresta. (p. 13)

I posa en qüestió l'urbanisme implantat a la ciutat:

Cal reconèixer que tots els mals venen, en principi, de l'absència d'un Pla General d'Urbanisme. N'existia un de parcial realitzat abans del flux migratori, que ha quedat inservible i que a més, no fou mai aprovat, però, segons els entesos, el Pla hauria de tenir en compte el projecte d'un altre de més general de tot el Maresme, i sobretot hauria d'integrar-se'l en l'àrea de Descongestió Metropolitana de Barcelona, i a més ara que Mataró serà, com ja va passar amb el ferrocarril, capdavantera d'un nou sistema de circulació: l'autopista.

Però el cas és que, fins ara, la ciutat s'ha desenvolupat seguint el camí que li dictaven les lleis capitalistes, representades per una suma d'interessos particulars, alterant la planificació dels llocs els quals aquesta s'oposava al seu pas. El poc cabal que, a més, sembla fer-se normes municipals, i l'aparició de blocs on abans hi havia assenyalats espais verds, contribueixen encara més a desitjar que se segelli com a cosa urgent el projecte del Pla General. (p. 14)

I quan es refereix al barri de Rocafonda:

Barris anàrquics, no ho són només el Poble Sec (o Cerdanyola) i Vista Alegre –m'imagino que aquest nom vol dir que des d'allà es domina gairebé tota la ciutat i el mar, i que no refereix a la «vista» que un hom té a la seva esquena: un lloc oblidat mancat gairebé de tot–. Blocs roigs, senzills s'alcen al «Matadero»; d'altres al Palau (o Rocafonda), i més blocs encara i cases de planta baixa al grup de l'Esperança, on tots els carrers tenen noms de països llatinoamericans, i que s'acaba amb l'avinguda

de les Amèriques nom de la via que separa l'Esperança de la Ciutat Jardí, i que està partida en dues pel vall de la desviació d'aigües torrencials, el qual, perquè no està cobert, es converteix en un abocador més de brossa i en lloc d'anar a jugar per la canalla. I també de tant en tant hi aterra algun vehicle. Tanmateix, ara l'Ajuntament acaba d'acordar de cobrir-la. (p. 15)

Curiosament, quan reflexionem amb una mirada historicista sobre els anys seixanta i setanta, tenim de nostàlgia un període que s'interpreta ple d'expectatives utòpiques, posteriorment marcades pel fracàs. La vida política, en tots els sentits, està plena de contradiccions, i amb una riquesa i pluralitat de formes d'oposició com la iniciativa privada de la casa de la família Anson o la iniciativa col·lectiva dels pisos de la cooperativa Laie. Aquests són dos exemples que viuen amagats a l'anonimat enmig d'una selva de blocs de pisos «tipus.» Això no vol dir que aquestes propostes fossin al gust de tothom, però van ser un intent de millorar i buscar solucions arquitectòniques d'una manera modesta i senzilla.

Quan l'any 1966 van donar els premis FAD a la casa d'habitatges del carrer Nicaragua 95-99 de l'arquitecte Ricard Bofill i a la casa d'habitatges de la Ronda Guinardó dels arquitectes Martorell, Bohigas i Mackay –edificis de les mateixes característiques dels de la Cooperativa Laie de Mataró–, l'arquitecte Lluís Domènech va mostrar-s'hi en contra. En un article a la revista *Serra d'Or*, escriu que aquests edificis –dins llur qualitat– no aportaven res de nou dels dos o tres darrers anys de la seva construcció. I posava èmfasis en un edifici no premiat que per ell sí que aportava novetat; el dissenyat per Rogers Peressutti i Belgioioso a la Ronda Universitat de Barcelona:

Aquest edifici, una idea d'obra total dins un marc ambiental molt definit, enclou lògicament de portar els acabats a un grau de disseny acuradíssim, amb què l'arquitectura i la decoració es fonen entre elles (cosa que no es produeix en edificis d'aquests tipus). Per això no entenem com, no donant a l'Hispano Olivetti el premi d'arquitectura, li donin el de decoració, si no és com a consol, la qual cosa seria pitjor. (Domènech, 1966, p. 83)

Resulta que els premiats, segons Domènech, són arquitectes que estan en crisi i es refugien en un intent de recerca formal dins la tradició, defugint d'enfrontar-se amb les noves tècniques, a diferència de l'edifici

d'Hispano Olivetti, que resol aquests problemes d'una manera total, aportant una perfecta integració a una trama urbana existent, de trets tan acusats com són els de la Ronda Universitat de Barcelona. Pot ser que Lluís Domènech només parlés de l'arquitectura que tindran a partir d'aquell moment les ciutats en un futur pròxim, oblidant l'opinió d'Alvar Aalto sobre la materialitat: "fer arquitectura moderna no significa fer servir nous materials immadurs, vol dir utilitzar-los en una direcció més humana". (Citat per Pallasmaa, 2010, p. 43)



Interior de la casa de la família Anson Fadrera (1967), de J. Anson [Fotografia]. Arxius personals de la família Anson Fradera.

LA CASA ANSON

M'hagués agradat escoltar la conversa entre Joaquim Anson i Jordi Capell quan van projectar la casa.
(Anson, 2011, p. 9)

Iniciar un diseño con la obsesión de la originalidad tan solo se corresponde a una actitud superficial y de poca cultura. (Siza, 2003, p. 53)

Un dels primers projectes d'arquitectura que va aparèixer al barri de Rocafonda, just darrere dels blocs de pisos d'en Calvet, és una casa unifamiliar que va dissenyar Jordi Capell per la família Anson Fradera. Es tracta d'una casa de característiques particulars aixecada el 1962 en un terreny que fa cantonada, entre els carrers República Argentina i República Dominicana. Quan projectava les obres, Capell feia les memòries descriptives d'una manera poc habitual a la dels professionals de l'època. Això permet veure quines eren les intencions de les seves construccions, especialment en les obres en què suposadament es movia amb més llibertat, com és aquest cas. L'expedient pels permisos de construcció fet per Jordi Capell (16 desembre 1961) ens planteja un habitatge com un edifici de planta baixa i pis on descriu tots els detalls a l'hora de construir:

Descripción constructiva:

Los cimientos seran a base de hormigón y los muros resistentes se construirán de ladrillo doble hueco, tal como puede apreciarse en los planos correspondientes. Los techos serán con vigas y bovedillas de h. a. O cualquier otro tipo similar aprobado por la dirección general de Arquitectura. La cubierta con tejas tipo «CERO» convenientemente colocadas. Los paramentos



Casa de la família Anson Fradera. Arquitecte Jordi Capell (2010), de M. Anson [Fotografia].
Imatge de l'autor.

interiores y techos se enlucirán con yeso y los exteriores con revozado sencillo. En la cocina se colocarán tres Hilados de azulejo blanco de 20 x 20 por encima de los fogones y el aseo se revestirá hasta la altura que convenga. El pavimento será mosaico hidráulico, tipo sencillo, en planta baja y piso; en el acceso se prevé la colocación de unas lozas de piedra de Figueró o de San Vicente. La carpintería será de pino del país, tipo corriente sin nudos. Las instalaciones serán agua, con depósito, y la electricidad de tubo.

Descripción general:

Esta vivienda se compone de planta baja y planta piso. En la planta baja se ubica la zona estar, compuesta por un amplio comedor-estar, con salida directa al jardín, como prolongación de la misma zona, y a la vez la parte correspondiente a zona de Servicio, compuesta por la cocina. Un espacioso vestíbulo de acceso a la vivienda y de él parte la escalera que lleva a la planta piso, donde se halla la zona destinada a la vida pasiva de dicha vivineda, que comprende 3 dormitorios y el baño. (p. 3)

En la descripció, sorprèn la utilització de paraules que són claus per entendre aquest tipus de construcció. Hi ha una referència a la paraula «senzill», i una descripció minuciosa de tots els mètodes constructius i el material a utilitzar, projectant una arquitectura dibuixada a escala, comprovada en perspectiva, aprovada, pressupostada, construïda i utilitzada. Està parlant d'arquitectura no només jutjada a partir de paràmetres estrictament funcionals o d'estil visual, sinó també determinada per termes morals. Ens remet, per tant, a l'arquitecte Adolf Loos quan s'apropia de les idees de l'escriptor John Ruskin i l'arquitecte i dissenyador William Morris.

Segurament, Jordi Capell era conscient d'unir l'art de mèrit escàs amb la il·lustració, transformant la imatge simbòlica de la màquina en un conjunt de formes que tenia la força d'impacte i vitalitat en l'art més senzill; el llenguatge que fa servir per arribar a aquestes conclusions són els mètodes de construcció ordinaris. Capell expressa la seva filosofia sobre estructures i materials, però en tot moment explora la relació de l'espai, la llum i la forma. Compromès amb l'arquitectura del seu temps, interpreta els principis de l'arquitectura racionalista en llibertat, en l'estudi de volums, amb una especial incidència en el predomini de l'horitzontalitat, amb la clara determinació de fer

una arquitectura de formes senzilles i netes, per intentar fer una construcció mínima, amb el rectangle com a forma bàsica. L'interessa la modulació de l'espai entre el massís i el buit. La disposició de parets i obertures segueixen sempre un ritme, amb un clar predomini del buit allà on pot construir preservant la intimitat dels habitants de la casa. D'aquesta manera aconseguix, també, integrar la casa amb el paisatge, sigui el que sigui, tant en una casa aïllada com en una casa de carrer com aquesta.

L'arquitecta Núria Nogueras ja ens diu que Capell juga amb els materials de la nova arquitectura, agafant com a base el ciment armat. "De fet, la tècnica era prou nova en aquells moments perquè Capell hagués d'explicar als paletes com s'ho havien de fer per treballar" (Ainaud i de Lasarte et al., 2006, p. 35). Aquests materials bàsics als quals anirà afegint novetats que vagin apareixent, els combina amb materials més locals, com la pedra, que trobem pràcticament sempre a tots els seus edificis. Els materials s'han de veure en tota la seva cruesa, però si calia un simple estucat, buscava referències en l'arquitectura tradicional. Capell actua sobre conceptes molt bàsics, la confortabilitat de l'usuari i l'estètica de l'edifici, que també fa més agradable la vida del client. La seva feina era solucionar els problemes per millorar les condicions de la vida de les persones, tant a dins de la casa, com a l'ambient que els rodeja: el barri i la ciutat.

Capell dissenya una casa tradicional en forma de L que configura el jardí com un pati, presentant-lo com un espai principal, al centre de la casa arrecerat del carrer amb un element translúcid creant un espai íntim mediterrani. Conscient que és una casa de carrer, construeix un habitatge pensat de dins cap a fora, a diferència de moltes cases aïllades que havia fet amb anterioritat, on l'arquitectura estava integrada en el jardí. En aquest cas és el pati que s'integra a l'arquitectura i la façana la defensa de l'exterior, amb la intenció tal i com diu l'arquitecta Diane Haigh (2004) de "llevar al ocupante hasta el jardín sin salir de casa". (p. 40)

Es planteja la casa com un moble: un armari on buscar, trobar i utilitzar el necessari per a l'ocasió. La porta d'aquest és la façana que no exhibeix el que hi ha a dins, sinó que permet una discreta i decent convivència amb el veïnat. El grau de relació amb l'exterior que forma el domini de la casa és una bona manera de definir la seva qualitat. Amb una façana senzilla, amb un estudi de volums, amb una especial incidència en el predomini horitzontal, la casa es defineix a partir d'una estructura de dos murs en forma de L que configuren

l'espai interior i per ratificar-ho usa el material com a representació. Els murs tendeixen a constituir espais d'angles rectes. Per tant, són embuts cap al centre de la casa, com descriu José Morales (2005), que “te recibe de espaldas, construyendo la mirada desde su interior” (p. 136). Dos murs escenificats cap al carrer on el material de maó vist fa que defineixi les formes de l'arquitectura, com si fos un entorn únic i tancat. L'arquitecte Santiago de Molina (2013) ja descriu “el ladrillo como un material humilde, duradero, tozudo, paciente y bello, es la pieza básica de la historia de la arquitectura y de las barricadas y protestas ciudadanas”. (p. 83)

La influència de Frank Lloyd Wright arriba a Jordi Capell i el maó i el mur de la façana de la Casa Anson és un exercici wrightià evident. Per emfatitzar l'horitzontalitat dels maons dels murs exteriors, les juntes horitzontals es van emplenar amb un morter de color crema i les petites juntes verticals es van emplenar amb morter de color maó. “Desde la distancia, crea una impresión de líneas continuas de color horizontal y minimiza la apariencia de ladrillos individuales, igual que hizo Wright en la Casa de Frederick C. Robie el 1908”. (Citat per Hess, 2006, p. 42)

El volum de la casa sembla una fortalesa on les obertures estan col·locades entre els dos murs de maó, per a acomodar les finestres. Una estructura modular que es repeteix en totes les obertures amb la mateixa mesura i forma. Finestres de grans dimensions, de tres peces, que permeten obrir els laterals amb la part del mig fixa i que donen al carrer.

En l'aspecte privat de la residència ressalta la col·locació de l'entrada principal en una part lateral, després del mur de la façana. Amb un petit cobert, presenta una distància entre la porta d'entrada i la vorera, i escenifica aquesta distància amb un esglaó molt baix que dóna a un terra de pedra que precedeix accés a la porta principal. Com Alvar Aalto reconeix “la esencia verbal de la experiencia arquitectónica nos habla del acto de entrar y no del diseño formal del porche o de la puerta” (Citat per Pallasmaa, 2014, p. 76). Un cop a dins, però, la primera planta s'obre. El fet que tots els sostres siguin baixos –també habitual a les edificacions d'Alvar Aalto, com ara els passadissos del seu estudi d'arquitectura d'Hèlsinki–, fa que l'espai s'allargui, s'aïregi.

La llar, amb seients d'obra permanents als laterals de la xemeneia, simbolitza el lloc d'unitat familiar i l'espai de calor a l'hivern i la connexió orgànica amb el pati fa que l'activitat interior i exterior es comuniqui quan fa bon temps. La xemeneia original era d'obra i tenia

punts de trobada amb el mur exterior de la casa. Amb el mateix tipus de maó i solució formal, accentua l'horitzontalitat recordant als que hi vivien la relació de l'exterior amb l'interior.

La cuina de la casa s'allibera de les parets i aprèn a relacionar-se amb la casa amb un acte molt senzill. Capell no projecte una cuina tancada, sinó que la pensa com un passadís, on els mobles encastats són una part primordial, comunicant el menjador amb la sala d'estar, fent que l'espai de cuinar tingui dues funcions i alhora participi de l'activitat de la família. Le Corbusier ja va reunir la cuina i el menjador després d'un llarg divorci entre aquests, transformant aquest espai en una cuina a mig camí d'una cuina racional i l'estança de tradició rural. Una gran habitació familiar, es mostra, esdevenint un aparador de la vida moderna. Capell, d'una forma més senzilla, introdueix l'espai per cuinar com un indrets més de la casa, obrint-lo com un lloc de pas. La cuina plantejada en aquests termes pot convertir-se en un centre d'atracció de la vida domèstica.

La filosofia de l'edifici és evident: una casa ideal que un se la pot fer seva per construir-hi un model de vida sense alterar res. Una construcció amb tots els arguments inclosos, que entenia allà on es col·locava, un barri de la perifèria i en plena ebullició.

La relació entre arquitecte i client es manifesta en el resultat final. Jordi Capell i Joaquim Anson tenien una gran amistat i relació professional d'ençà que es van conèixer en el tren, en el trajecte entre Mataró i Barcelona. Com ens descriu l'arquitecte Agàpit Borràs (Comunicació personal, 23 maig 2009) és “un recorregut que era un punt de reunió, un lloc comú on es trobava tothom, que permetia la coneixença entre estudiants, arquitectes, gent que anava a treballar, i fins i tot recaders transportant farcells, la missatgeria de l'època”. Va ser llavors quan Anson li va plantejar la possibilitat de fer-li casa seva, no com a client, sinó com a part participativa del projecte. Sabia que Capell era aquell tipus d'arquitectes que a l'hora de pensar una casa, primer parlava i escoltava, i d'acord amb l'estil de vida i els recursos de qui hi havia de viure, feia la casa. El mateix Joaquim Anson descriu el procés de la casa com un gest d'humilitat:

Jordi Capell feia tocar de peus a terra els meus ideals sense que aquests perdessin la seva dignitat. Podia rebaixar les pretensions, perquè la dignitat la podem trobar tant en un moble de caoba com en un de pi de flandes. (Joaquim Anson, comunicació personal, 10 abril 2009)

Un cop construïda, la casa es comporta com un moble. Joaquim Anson, després de posar-se el vestit –l’arquitectura–, es va plantejar que volia asseure’s, i per fer-ho necessitava un mobiliari que funcionés amb el vestit que portava posat.

L’arquitecte Santiago de Molina (2016) en el llibre *Hambre de arquitectura: Necesidad y práctica de lo cotidiano*, afirma: “Necesidad y práctica de lo cotidiano, que habitamos y somos habitados por la arquitectura. Pertenece a ella y tenemos sentido en cuanto que es receptáculo y presencia activa en nuestros actos. Nuestra vida da a la arquitectura forma y sentido” (p. 34). El caràcter innovador d’una casa es descobreix en la seva capacitat per plantejar canvis en l’estil de vida. Una construcció que un cop s’accepta, suposa la possibilitat de transformacions en la manera d’habitar-la. Aquest tipus d’arquitectura és aire fresc que costa molt assimilar com estàndard i és impossible separar-la de les circumstàncies i de les persones per qui va ser pensada. La casa no es pot separar de qui la d’habitar: Jordi Capell n’era conscient quan va projectar-la i Joaquim Anson a l’hora de viure-la. “Tu hogar se hará contigo y tú con tu hogar”, deia Adolf Loos, “Lo que habitamos nos construye y acaba incluso como parte de nuestro propio cuerpo” (Citat per De Molina, 2016, p. 34). Podríem preguntar-nos quin va ser el moment on el propietari es va apropiat de l’arquitectura o, al contrari, quan l’arquitectura es va apropiat d’ell. Es vulgui o no, hi havia una pertinença recíproca entre la casa i l’habitant.

L’amistat entre Capell i Anson va fer que l’arquitecte veiés en aquest la seva capacitat per entendre espais, com diu el mateix Anson:

no m’atreveixo a dir que va ser el meu mestre, però conviure i parlar amb ell em va fer descobrir unes petites potencialitats que jo tenia, i que jo llavors vaig posar en marxa. Ell em va ajudar a descobrir-les i em va convertir en allò que jo podia arribar a ser, i prou. No hi va afegir coses, em va fer arribar fins on podia arribar. (Joaquim Anson, comunicació personal, 10 abril 2009)

L’arquitecte li va obrir la porta per entrar a l’arquitectura i li va ensenyar com la podia utilitzar.

L’única cosa que feia era conèixer un arquitecte que es deia Jordi Capell i que de vegades parlàvem amb ell de cases, arquitectura, del país i de Catalunya i coses d’aquestes, però jo simplement com un aficionat. (Joaquim Anson, comunicació personal, 20 abril 2009)

Com el picapedrer i després excel·lent arquitecte Andrea Palladio, Anson, amb la influència de Capell, es va aventurar a fer els mobles per casa seva. Si “Il n’y a pas de différence entre la construction d’un meuble et d’une maison”¹ (Citat per Tapias i Planas, 2012, p. 87), ell es podia plantejar la possibilitat de fer-los. Ara bé, era un mobiliari que no tenia res a veure amb els que va dissenyar Jordi Capell. Com diu l’arquitecte Manuel de Torres (Comunicació personal, 19 juny 2009): “en Capell mirava les revistes especialitzades d’arquitectura, mentre l’Anson mirava la publicitat de Casablanques i Mobles Maldà a la revista Serra d’Or. Això va fer que el mobiliari de Capell i l’Anson fossin totalment diferents”. La filosofia dels mobles que feia Joaquim Anson es basa en l’actitud humil. L’arquitecte Agàpit Borràs (comunicació personal, 23 maig 2009) ho descriu d’aquesta manera: “el meu pare anava amb camisa de màniga llarga estiu i hivern, la diferència era que a l’estiu s’arremangava les mànigues”, una forma d’arquitectura humil, digna i funcional.

Així que el mobiliari que comença a plantejar Joaquim Anson parteix de la influència de Jordi Capell però afegint-hi l’actitud de la seva experiència personal amb l’escoltisme. Quan parlem d’escoltisme en aquest entorn l’hem d’interpretar com un lloc d’aprenentatge social i polític. Una actitud col·lectiva que serà la causa de molts dels projectes, amb l’interès de saber com es volen fer les coses. Com diu el mateix Anson (2022), executar-ho tot “sense despertar sospites, sense enganyifes, amb poc enrenou i, sobretot, navegar amb la bandera de *tonto* davant del règim”. (p. 21)

Històricament, l’escoltisme va ser un moviment educatiu fundat per Baden Powell (1968) a principis del segle XX, que tenia per objecte el creixement dels infants, adolescents i joves a través d’activitats de lleure en contacte amb la natura. “«Déu, pàtria i proïsme» era el seu lema, ideari que tenia com a finalitat formar joves responsables, creients i fervents defensors de la pàtria” (p. 398). Una gent que acceptava el lloc on s’ubicava i intentava portar a terme tot el que es podia fer. Cadascú tenia el lloc assenyalat, com una paret feta de maons. Cada peça forma un mur, però si un maó es fa malbé o surt de lloc, comença a transmetre’s la seva falla als altres, s’esquerda i acaba per ensorrar-se. Es proposen, per tant, un projecte integrador on el moviment de joventut es presenta com l’opció per qüestionar

¹ Jean Prouvé: ‘Il n’y a pas de différence entre la construction d’un meuble et d’une maison’. No hi diferència en construir un moble o una casa. [traducció de l’autor].

una societat de pensament únic. Un espai de reunió per reivindicar les seves idees i nous plantejaments polítics, amb el paraigua de l'església. A Mataró, segons Ramon Boter de Palau (2003) "aquest moviment neix abans de la Guerra Civil, l'any 1933, al voltant del Centre Catòlic, dins l'Agrupació Científica-Excursionista (ACE) Mataró, aleshores una secció més del Centre Catòlic" (p. 343). Durant la guerra, però, va desaparèixer i reneix els anys cinquanta en mans de Jesús Illa amb l'Agrupament Escolta Abat Dorda on Joaquim Anson (2002) participa d'aquestes trobades des de molt jove:

En Jesús Illa, molt arrelat al país coneixia tots els topants significatius de la rodalia de Mataró i ens proposà d'anar a Sant Jaume de Traià. Sant Jaume de Traià, pel que recordo, era, gairebé, un indret i prou, ja que de l'ermita només en quedaven quatre pedres, però en Jesús ens les féu reviure. Nosaltres no érem pas, aleshores, gran cosa més. (p. 23)

Els mobles que va fer Anson no només partien del marc conceptual de l'escoltisme, sinó que també accentuaven el treball manual d'aquest moviment. Seria lògic pensar que la manera de fer els mobles és tal com descriu Albert Boekholt (1996) en el seu llibre *Mans Hàbils*: "algú em demanà un dia –explica Baden Powell– quin era el millor mitjà per ser feliç. Li vaig respondre: Feu una bona acció cada dia, i tingueu un ganivet que talli bé.(...) Tingueu un ganivet ben esmolat" (p. 7). S'ha d'entendre el significat d'aquesta frase; tot allò que ha de fer servei, ha d'estar sempre a punt, construït amb allò que es té a mà i amb les eines adequades. La participació d'Anson a l'escoltisme és similar a la seva descripció de com han d'arreglar un local per reunir-se, un lloc imprescindible que els nois havien de fer seu, pintar-lo, decorar-lo, construir les taules, els seients i els armaris per guardar-hi els llibres i les eines que, al principi, portaven de casa seva. Tal i com escriu Joaquim Anson (2002):

Un local com aquell, tan espaiós, mai no l'hauríem imaginat. Vinga! Martells, serres, claus, visos, tornavisos, fustes i escorces de poll de can Maymí. Troncs de pi tallats a la mida escaient, folrats per la part de dalt amb pells de conill, adobades no sé com, feien de tamboret. Uns troncs, partits pel mig, que no sé qui va trobar en una riera, encreuats, i penjats del sostre amb cordes, els transformàrem en llums. (p. 24)

Hi ha un art que consisteix a veure per endavant les formes ofertes per la naturalesa i descobrir-les entre les branques tallades. Saber-les tallar no és suficient, cal dominar la tècnica per treballar-les i ajuntar-les. El veritable campista sap distingir el que li donarà un arbre en les formes o la curvatura de fusta que necessita. La descripció que es feia a l'hora de dibuixar i fer mobiliari pels campaments escoltes esdevindria la base per produir. Formava part de nous llenguatges arquitectònics de mobiliari i d'actitud, pensant en l'economia, l'ecologia del material i responsabilitzant-se de l'entorn. Ho reflectien les lletres de bronze de la porta del pavelló de l'antiga Iugoslàvia a l'Exposició Internacional de París de l'any 1937, un text que descrivia la relació de la vida de l'home i l'arquitectura amb el material de construcció, sempre amb la filosofia de ser respectuós amb l'entorn a l'hora de dur a terme qualsevol projecte.

Pregària del bosc: Home! Jo sóc l'escalf de la teva llar en les nits fredes d'hivern, l'ombra amiga quan crema els sol d'estiu. Jo sóc el bigam de la teva casa, la fusta de la teva taula, jo sóc el llit on tu dorms i la fusta amb la qual fas les teves naus. Jo sóc el mànec de la teva aixada i a la porta del teu clos- Jo sóc la fusta del teu bressol i el teu taüt. Jo sóc el pa de la bondat, la flor de la bellesa. Escolta la meva pregària: no em destrueixis. (Citat per Boekholt, 1966, p. 10-11)

L'experiència de vida de Joaquim Anson i viure a la casa de Capell, va fer que s'introduís al dibuix, la producció de mobles i el disseny d'espais, fins a produir els mobles per casa seva. Amb la mateixa actitud que l'arquitecte Rudolf M. Schindler on "el diseño arquitectónico se centra en el espacio, como materia prima, y en la habitación articulada como producto" (Citat per Gebhard, 1979, p. 221). Concretar l'habitació, l'espai de vida, és un dels arguments que defensava l'arquitecte Rudolph M. Schindler a l'hora de pensar els llocs, i Joaquim Anson va mantenir aquesta filosofia per moblar casa seva. Va veure que el mobiliari de l'època no encaixava en l'arquitectura de l'habitatge i es va plantejar jugar. Amb el dibuix com a testimoni va crear les seves pròpies regles, que van ser enteses pels qui també van voler jugar-hi.

Ell i la seva muller, Anna Maria Fradera, van agafar el repte de jugar. El seu mèrit era oferir un treball que estava disposat a amplificar-se amb les petjades de viure, proporcionant un divertiment. Així que es rodegen amb un sistema d'objectes, fets per ells mateixos, no només pensats per la seva funcionalitat sinó per poblar l'espai que compartien.

No estaven obsessionats per la bona forma del mobiliari sinó en definir la seva capacitat contenidora, receptora, i hospitalària. Van ser conscients que un moble no és una cosa exempta de l'arquitectura, és una part participativa, proposant una decoració on tots els objectes havien d'estar d'acord amb el nou espai domèstic que la casa oferia.

Aquest pas és important per entendre la convivència de Joaquim Anson amb la casa de Capell, no només la va viure i la va moblar, sinó que va ser un espai d'experimentació, ampliant, restaurant, entenent l'arquitectura com una eina per establir continuïtats i diàlegs en el temps.

La tasca de l'arquitectura no sols consisteix a proporcionar refugi físic o a donar recer als nostres fràgils cossos, sinó que els edificis han d'allotjar els nostres records, les nostres fantasies, els nostres somnis i els nostres desitjos. La casa de Capell, i les modificacions que hi va fer Joaquim Anson en diferents èpoques, enriqueixen l'experiència, però també reforcen el sentit de pertinença, d'arrelament i ciutadania. Moblar la casa va ser el primer pas de tot el que va venir a posteriori. L'any 1967, la casa va créixer. Anson va proposar una ampliació de la casa amb un estudi sobre la teulada a l'arquitecte Manel Brullet, el que es va encarregar de fer-lo. Coneixedor de l'obra de Jordi Capell, va projectar una ampliació de l'edifici, aixecant la coberta existent per construir-hi un espai que es dividia en tres parts: un taller de disseny, un racó com a sala d'estar i una terrassa. La nova ampliació en cap moment trenca amb la construcció original i és molt responsable per mantenir l'estètica de l'original.

A partir d'aquell moment la casa durant cinquanta anys passa a ser un lloc d'experimentació arquitectònica per part del seu propietari. El temps s'utilitza com espai de prova, transformant, decorant i dissenyant els seus interiors. Segons Anson, com Alvar Aalto, el disseny interior havia d'estar en consonància amb l'estil de la casa. L'arquitectura ha de tenir un motiu interior: la idea de crear un paradís. Però, com va arribar Joaquim Anson a aquesta idea? Ell mateix la respon amb una experiència personal, que ens confirma que tot el que feia passava per la intuïció, sense plantejar-se fer res de nou:

Abans de la guerra del trenta-sis, en una revista que es deia el TBO, recordo que hi havia un dibuix d'en Benejam que era un explorador: Eustaquio Morcillón y su fiel Babali. El protagonista tenia una caixa i a sobre d'aquesta hi tenia un calendari. Llavors jo no vaig parar fins que vaig fer aquella caixa i a sobre hi vaig posar un calendari perquè aquella imatge m'agradava. Quan em vaig casar i vaig anar a viure en aquesta casa, la caixa i el calendari es van convertir en una altra cosa. (Joaquim Anson, comunicació personal, 10 abril 2009)

Quina era aquesta altra cosa? No se sap del cert, però Joaquim Anson intervé en l'arquitectura amb estructures i construccions que resulta que tenen un clar referent en solucions arquitectòniques que havien fet molts arquitectes amb anterioritat. D'una manera autodidàctica, totalment amateur, va trobar solucions per dissenyar i variar els interiors durant el temps que hi va viure, sempre treballant amb la fusta, com a material orgànic, sense esgotar les possibilitats tecnològiques i la utilització d'aquesta a estructures amb línies sinuoses dins de l'arquitectura.

Seria agosarat comparar aquesta casa amb la casa experimental de Muuratsalo d'Alvar Aalto, tanmateix ho podríem tornar a explicar d'una manera molt simple: segurament l'arquitecte finlandès mirava i estudiava revistes especialitzades d'arquitectura, mentre Anson només fullejava les pàgines de la revista *Serra d'Or* o mirant la publicitat de les botigues de disseny.

EL MARC COM LA CASA D'ALVAR AALTO D'HÈLSINKI

Si es té la possibilitat de visitar la casa d'Alvar Aalto del districte de Munkkiniemi, a Hèlsinki, a part de veure l'espai on l'arquitecte va desenvolupar la major part de la seva vida i carrera professional, es pot gaudir dels detalls de la construcció i de la decoració. Curiosament, un d'aquests detalls es troba a la casa de l'Anson. Aalto introdueix llistons a les parets per, d'una manera molt simple, assenyalar les obertures i les cantonades de l'interior de la casa, dibuixant sobre la paret amb la fusta. Perfilava les portes, i com una pintura de Mondrian divideix els murs blancs en formes quadrades i rectangulars. Anson fa el mateix a la casa de Capell: dibuixa les obertures, assenyalava les cantonades i separa els espais amb el dibuix fet amb llistons de fusta, sempre resseguint les formes de l'arquitectura original.

EL PATI

En 1922 Rudolph Schindler va construir la seva casa-estudio coneguda com The Schindler House. Va ser la seva primera oportunitat per a explorar el que havia après de Frank Lloyd Wright, la cultura japonesa i experimentar el sistema constructiu après dels edificis de l'arquitecte Irving Gill. Schindler crea els seus habitatges amb la vegetació. Amb la mateixa facilitat que seria fer parets de formigó, fusta o lona, fa servir les plantes acompanyades de tancaments, on predominen els finestrals amb porta corredissa amb línies horitzontals i verticals de clara influència de les construccions japoneses, per fer la seva casa. Anson, des d'un punt més humil, fa el mateix. La vegetació és el mur que tanca el pati amb el carrer. Podria haver estat un mur de formigó o fusta, però va modelar la

vegetació perquè fos una paret alta transformant-se en el mur exterior, creant un pati íntim i totalment apartat de l'activitat del carrer. Com diu l'historiador arquitectònic David Gebhard (1979): “La vivienda es, tal como Schindler ha dicho, una unión entre la caverna sólida y permanente y la tienda de campaña ligera y abierta”. (p. 61)

Tot el pati es podia contemplar com si es deixés de pensar, sense pretensions de símbols concrets. Les plantes, els arbres i les pedres col·locades de manera formal marcaven una cosa important però indeterminada, un significat flotant. Creat amb molta cura i no amb natura trobada, mostra un jardí que no pretén representar el perquè s'està allà, perquè en el zen no hi ha finalitat, sinó que es busca l'alliberament d'anomenar, assenyalar i pretendre. Un jardí sintoista amb símbols directes, un jardí de representació.

L'ARMARI PARET DEL MENJADOR AMB PORTES CORREDISSES

Seguint amb la influència japonesa i la interpretació d'aquesta que fa Rudolph Schindler, Joaquim Anson, amb una curiosa semblança a Alvar Aalto, construeix en el menjador de la casa una estructura de fusta per instal·lar portes corredisses. Torna a utilitzar les mateixes construccions dels tancaments del pati, i fa una estructura clarament influenciada per la construcció japonesa, utilitzant el paper d'arròs per folrar les portes i les parets de la mateixa manera que ho feia Aalto. Cap dels dos havia viatjat mai al Japó, però en les seves propostes sempre hi trobem detalls que ens el recorden. En el cas d'Aalto, l'arquitecte Josep Muñoz (Comunicació personal, 12 febrer 2020) comenta que el fet que aquest fos amic del Cònsol Japonès que vivia a Finlàndia, possiblement li passava informació de l'arquitectura del seu país. Anson, segurament, ho va veure en alguna publicació que li va caure a les mans. És molt curiós com la solució als tiradors de les portes corredisses, és igual que els dissenys de la sala d'actes de l'Ajuntament de Säynätsalo d'Alvar Aalto. Una forma molt senzilla amb fusta cilíndrica posada al lateral de la porta, no en el frontal, deixant així aquesta totalment plana, com una paret.

LA XEMENEIA

La idea era trobar solucions pràctiques als problemes. José Antonio Coderch estudiava i pensava en els objectes que volia produir com si fossin utensilis. Buscar una xemeneia que irradiï calor i no consumeixi massa dona com a resultat una estructura de xapa que absorbeix més calor que la típica xemeneia d'obra. En un viatge de Coderch als afores París per visitar l'estudi de l'arquitecte Peter Hardten va veure la xemeneia de xapa que havia encarregat a un

ferrer. Coderch veient la senzillesa de l'estructura amb un tronc en forma de con, va afirmar: “això és el que estava buscant. Una cosa amb molta superfície que irradiï immediatament i doni molt rendiment” (Citada per Armesto, 2016, p. 27). Tornant a Barcelona va començar a treballar amb la xemeneia Polo, dissenyada el 1955.

Joaquim Anson no va dubtar a col·locar-la a casa, ja que el rendiment de la xemeneia d'obra que tenia no li funcionava. Es va proposar canviar-la per un problema de manteniment. L'elecció de la nova no és quelcom que se li escapés de les mans. Conscient de l'espai del menjador col·loca la xemeneia Polo, que a Jordi Capell no li hagués desagradat. No va ser un capritx passatger: el confort de l'habitatge es basa en el control complet de l'espai, i la xemeneia és la part central de la llar.

EL SURO

Quan Maria Gomis (comunicació personal, 6 juliol 2019) fa la visita de la Casa Gomis, coneguda com La Ricarda, explica anècdotes sobre la seva família i l'experiència de viure en una casa projectada per l'arquitecte Antoni Bonet. Mentre es passa d'una habitació a l'altra fa un comentari graciós sobre les parets plenes de suro de l'habitació infantil: “el meu pare sempre deia: el suro per vosaltres, les parets per mi”. S'entén, que les parets de suro són un sistema pràctic per les activitats infantils i les parets blanques contenen quadres i objectes relacionats amb la vida adulta, un espai d'exposició. Curiosament, l'actitud de Joaquim Anson, és totalment contrària, “el suro per mi, les parets per vosaltres”. Ell omple les parets de la casa amb suro i les habitacions dels fills mantenen les parets blanques, així que la frase reivindicaria la postura juganera a l'hora de fer les coses. Mentre les parets plenes de suro a la casa Ricarda era pels espais dedicats als nens i nenes, Anson utilitza el suro per qualsevol espai de la casa com a argument estètic. Amb un gest molt simple, emmarcant el suro amb llistons de fusta de pi, aquest material fa que desapareguin les parets blanques, les fragmenta, dialogant amb el mobiliari i complements creant un espai unitari.

LA CÒPIA DELS QUADRES PER PODER TENIR ALLÒ QUE NO ET POTS PERMETRE

Quan es visita l'Ajuntament de Säynätsalo la guia que t'acompanya parla d'una anècdota sobre l'únic quadre que hi ha a les seves parets, una pintura de Fernand Léger. Just al costat de la taula que presideix la sala de plens hi podem trobar aquesta dins d'un ninxo a la paret de maons fet expressament i il·luminat per un reflector angulós de fusta de pi que tapa la finestra i dirigeix la llum cap al quadre. Com

comenta l'investigador d'art del segle XX, William Paton aquest pintor admirador de l'obra d'Aalto sempre havia volgut col·laborar amb ell en les seves construccions, i la postal que li va enviar l'any 1934 ho confirma: "Are you planning a small bistro which I could decorate? Or perhaps a cinema? I would love to work with you. If not, I will come over and decorate your hat".² (Paton, 4 de febrer 2010)

El somni d'Aalto era l'obra d'art completa, i havia aconseguit que el seu amic Léger s'interessés a col·laborar en una construcció d'una petita acròpoli d'una comunitat d'esquerres de Säynätsalo. Però quan l'artista es va morir –el 1955– els seus hereus van demanar el pagament del valor del quadre a l'ajuntament. Aquesta població tan petita no va poder assumir els costos i va solucionar-ho fent una còpia i instal·lar-la al lloc de l'original. Des de llavors, quan es visita l'edifici, l'oli sobre tela *Composition* del 1950 de Fernand Léger, no hi és, però sí la còpia, on es pot admirar el treball col·lectiu entre Aalto i Léger.

Què pot fer una persona quan es vol penjar pintures a casa seva i no se les pot permetre? Un Miró, un Mondrian, un Vermeer, un Picasso, etc. La casa de l'Anson estava plena de quadres dels pintors que li agradaven, que encaixaven amb la decoració i amb l'arquitectura. Molta gent d'aquella època feia encolar cartells de les pintures que els agradaven en una fusta barata –conglomerat–, per poder tenir les obres que els hi hauria agradat posseir. Joaquim Anson també ho va fer. A una paret del menjador, sobre la seva butaca, presidia un quadre de Joan Miró: *Dona i ocell, homenatge a Picasso* del 1973.

2 Estàs pensant un petit bis trot que podria decorar? O potser un cinema? M'encantaria treballar amb tu. Si no, vindré i decoraré el teu barret. [Traducció de l'autor]



Sorteig de les habitatges del bloc de pisos de la Cooperativa Laye al barri de Rocafonda, Mataró (1969), de J. M. Rovira [Fotografia]. Arxius personals de Josep Maria Rovira.

ELS PISOS DE LA COOPERATIVA LAIE. ALVAR AALTO A MATARÓ

L'arquitecte Manel brullet deia que els pisos sortien tan bé de preu que, en el cas del primer bloc que vam fer, alguns dels paletes que hi treballaven s'hi van apuntar en assabentar-se del que costava. (Citat per Puigjaner & López, 2013, p. 16)

Al barri de Rocafonda també hi ha els pisos de la Cooperativa Laie. L'edifici, construït el 1969, va ser promogut per un moviment col·lectiu. Les polítiques d'habitatge de l'època van produir unes formes i conjunts urbans encara presents a les nostres ciutats. Amb les seves formes de gestió i promoció conformen una part de l'imaginari social i la memòria de diverses generacions, no només per la construcció sinó també per la convivència. La cooperació com a forma de promoció d'habitatge va experimentar una gran expansió a la dècada de 1960. Les cooperatives, com a entitats sense ànim de lucre, representen una solució al problema d'habitatge. Aquest és l'exemple de la Cooperativa Laie promoguda per la Unió de Cooperadors de Mataró.

Per desenvolupar el projecte, davant les dificultats pròpies de l'època, les famílies van recórrer a la Cooperativa Laie de Barcelona per crear una delegació a Mataró. L'agrupació en una cooperativa va permetre plena autonomia organitzativa als socis, afavorint l'esperit de col·laboració i entesa. El projecte va créixer sense intermediaris financers, evitant el temor al frau, tan present en la promoció d'habitatges.

A la primera etapa del projecte, els arquitectes Manel Brullet i Narcís Majó i l'aparellador Manel Salicrú van plantejar l'edifici conjuntament amb els futurs habitants. Les assemblees eren part



Construcció del bloc de pisos de la Cooperativa Laye al barri de Rocafonda, Mataró (1969), de J. M. Rovira [Fotografia]. Arxius personals de Josep Maria Rovira.

participativa del procés i cadascú hi feia aportacions a partir dels seus coneixements professionals (gestió, economia, regulació). La feina de l'arquitecte era portar-les a terme, adaptant les solucions a mida de cada usuari. Tots compartien un punt de vista econòmic, idees, principis i la manera de veure el món, cosa que facilitava la feina entre arquitecte i client. Enmig d'un context antifranquista i amb molta energia, el model cooperatiu evidenciava el valor d'ús, oposat totalment al valor de canvi. Tots el que hi participaven eren conscients que estaven construint una comunitat que compartia un espai comú. Els resultats de les assemblees eren molt positives a l'hora d'entendre l'edifici, la seva arquitectura, i com viure-la:

Major superfície per habitatge.

Reducció del nombre d'habitatges (ocupació del 80% del volum edificable)

L'absència de sobre àtics facilita l'ús de terrat.

La possibilitat d'obrir espais per la penetració de la llum, afavorint l'assolament dels habitatges.

El tractament arquitectònic de l'espai interior transforma el pati edificat totalment en planta baixa com un espai de relació.

La contractació de les obres per certificacions prolonga la participació dels usuaris.

L'adequació dels habitatges a les necessitats concretes de cada família des de la fase de projecte i construcció va evitar reformes posteriors, coses sempre molestes.

Es van assignar els habitatges per sorteig, d'acord amb la llista de preferències de cada soci. («Vivienda Grupo de 60 viviendas en Mataró, en régimen de cooperativa», 1983, p. 34)

Com que la promoció era iniciativa d'una cooperativa sense ànim de lucre, permetia construir molt menys del que la normativa preveia. Així, enlloc dels cent habitatges possibles, arquitectes i cooperadors van decidir fer-ne seixanta. D'aquesta manera es podia baixar l'alçada de l'edifici a la zona sud per permetre un millor assolament. Les premisses eren la construcció de qualitat i la rebaixa de preu respecte als habitatges del voltant.

L'edifici es va aixecar al mig d'un descampat de garrofers al costat de la masia de can Noè. El conjunt consta de seixanta habitatges, onze locals comercials, una llar d'infants i un local social. L'edificació genera, a l'interior de l'illa, un pati concebut com a element central, unificador,

i punt de referència visual del conjunt. Dels porxos del pati surten els accessos verticals que condueixen als pisos a través de galeries obertes, anomenades passeres. El pati es va tractar com un espai comunitari, igual que una plaça de poble, on s'orientaven totes les entrades. Aquesta disposició va reforçar, a més a més, l'esperit d'associació cooperatiu. Es van plantar arbres i col·locar jardineres per consolidar la interpretació del pati com a espai públic. Alhora, també pot considerar-se com una façana més, assolada gràcies al fet que un dels blocs del conjunt té només tres plantes. Aquesta composició va establir una jerarquia graduada entre l'habitatge individual i la ciutat; l'habitatge es connecta primer amb aquest espai, i després amb el carrer. Un exemple de com l'arquitectura fomenta la identitat del veïnat prioritzant el pati interior abans que l'ordre urbà exterior. La façana que es presenta al carrer està afectada per la distribució dels habitatges que trenquen la forma habitual, i l'estructura és de paret de càrrega de maó amb formigó armat a tota la construcció, tant al pati interior com a l'exterior, necessari per suportar els elements volants. Uns materials honestos que es conserven amb el pas del temps gràcies a la seva materialitat. La façana de maó deixa veure els detalls constructius, tal com trobem en altres arquitectures de l'època, com el bloc de pisos d'Oriol Bohigas a la Ronda Guinardó de Barcelona. S'hi veuen els baixants i els desaigües, amb una façana resultant quasi no meditada.

L'absència de sobreàtics facilita l'ús dels terrats, accessibles des de totes les entrades i comunicats entre si, creant espais de múltiples utilitats pel veïnat: estendre la roba, celebrar algunes festes i de joc per la mainada. La situació dels accessos, el seu desenvolupament en galeria a cada planta, amb la porta d'entrada per un extrem i l'estructura de parets portants perpendiculars a la façana, han condicionat una disposició tradicional en la distribució de l'habitatge: dues zones –dia i nit– amb un pas obligatori per la sala d'estar per accedir als dormitoris a través d'un passadís amb els sostres baixos, ja que aquest conté sobre el sostre els armaris de les habitacions.

Si s'observen els detalls, el bloc de pisos té una clara influència de l'arquitectura d'Alvar Aalto. Com explica un dels veïns de l'edifici, Pep Bermudez (Comunicació personal, 4 octubre 2019), aquests joves arquitectes havien fet un viatge a Finlàndia per veure la seva arquitectura abans de començar el projecte. Un recorregut que els va influir a l'hora de pensar i entendre l'arquitectura. No podem obviar que també havien estat alumnes de Jordi Capell i Oriol Bohigas i utilitzaven les seves formalitzacions per construir els edificis.

La construcció amb maons i el ciment armat a la vista és una clara influència de l'Ajuntament de Säynätsalo d'Alvar Aalto, com també ho és l'obsessió d'aquest amb les baranes d'escala. Les baranes que hi trobem són de ferro de color groc amb formes arrodonides jugant amb l'arquitectura de maó. També s'entreveuen influències en la situació dels accessos. El desenvolupament de les galeries per accedir a les portes dels habitatges obre l'espai a l'entrada de la llum, creant indrets de pas acompanyats per plantes amb una forma obligada per l'estructura de l'edifici.

Les cuines, que segons Manuel Brullet va dissenyar Narcís Major amb la col·laboració de Joaquim Anson, "també recorden treballs d'Alvar Aalto" (Citat per Puigjaner López, 2013, p. 15). Van posar-li el sobrenom de «cuina Laboratori» on és veu molt clarament la influència de la cuina de la taverna dels treballadors de l'estudi d'Alvar Aalto de Hèlsinki. Aquesta cuina és un model que s'aparta de l'arquitectura, creant un mur que separa el lloc per cuinar i el menjador, però amb la característica que els calaixos i els armaris són passants: poden obrir-se i tancar-se des dels dos ambients. Una de les particularitats que va introduir Narcís Majó a la construcció del mobiliari va ser la uralita premsada, un material molt utilitzat llavors, que podia ser de diversos colors i prou resistent per a fer sobres de taula, portes de cuines o armaris.

Per aconseguir un habitatge un cop es va enllestir el bloc, els cooperativistes van haver de fer un sorteig i signar un contracte, on cada família es plantejava la distribució dels interiors a partir de les necessitats. També es va organitzar la gestió dels espais col·lectius: el supermercat de la planta baixa, la guarderia al primer pis, i l'espai per reunions, jocs i festes. El compromís inicial era que els propietaris no podien vendre abans de deu anys. Amb el pas de les dècades s'han anat produint vendes i s'ha desdibuixat l'ambient cooperatiu inicial.

Actualment, el bloc reflecteix la multiculturalitat característica del barri de Rocafonda. Un barri meravellós, pobre i mal fet on, malgrat tot, hi ha petites illes d'arquitectures senzilles que recorden un moviment transparent, transversal i contestatari, que sempre buscava l'honestedat. Les seves estratègies per aconseguir els objectius, tal i com ens diu l'arquitecte Narcís Majó (Comunicació personal, 14 de juny 2009) van ser la construcció amb maó vist i la utilització del ciment com a material estructural, que pretenien ser un trencament amb la dictadura.

Aquests trets ideològics es concreten, també, a l'interior dels pisos. Moltes de les persones que hi van anar a viure van demanar que Joaquim

Anson els fes el mobiliari. Uns mobles fets de forma honesta, humil i digna on la manca de recursos econòmics se suplia amb invenció. Una postura que també trencava amb la dictadura, fent bandera de l'austeritat com a factor reivindicatiu.

ELS MOBLES SENSE MARCA

Decía Picasso: “Si a mí me preguntase un pintor lo primero que necesitaba hacer para pintar una mesa, yo le diría: medirla”. (Díaz Sánchez et al, 2022, p. 75)

Mai no vaig perseguir a ningú, la gent venia. (Joaquim Anson, comunicació personal, 10 abril 2009)



Maria Bermúdez i Esquerra asseguda a una butaca feta per Joaquim Anson (1973), de P. Esquerra [Fotografia]. Arxius personals de la família Bermúdez Esquerra.

De la mateixa manera que Picasso recomana entendre les dimensions d'un objecte per poder representar-lo sobre la tela, per comprendre l'arquitectura és imprescindible tenir les mides concretes per adequar-se a l'espai. Es pot col·locar el mobiliari a una casa de moltes maneres. Una d'elles és fer-los a mida, amb un disseny pensat perquè conviski amb la llar. Però com diu Joaquim Anson (Comunicació personal, 10 d'abril 2009), sovint, quan cometem l'error de col·locar mobles que procedeixen d'un altre habitatge, aquests es poden “fotre puntades de peu amb l'arquitectura”. L'edifici de Jordi Capell va obligar a Joaquim Anson a dissenyar un mobiliari adient per casa seva. Va enfrontar-se al repte de forma totalment amateur i coneixent les seves limitacions. No era una tasca fàcil i en emprendre-la es va iniciar la relació de l'Anson i el mobiliari. Una casualitat, una necessitat, va introduir a una persona totalment anònima en la labor de construir mobles per altra gent. La visita d'amics i familiars a la casa seva va fer que els mobles que s'havia construït amb el fuster del barri per un ús particular passessin a ser una marca en l'àmbit local. Davant de la curiositat per aquells mobles, Anson responia amb una frase molt directe: “si vols, te'ls faig”. Una afirmació que defineix els mobles i que ell portava a l'extrem. La seva il·l·lusió era ser útil, sense protagonisme.



Interior d'un pis de la Cooperativa Laye amb els mobles de Joaquim Anson (1969), de J. M. Rovira [Fotografia]. Arxius personals de Josep Maria Rovira.

Llavors a partir d'aquí, un dia ve un amic meu a casa, un que vaig conèixer, no sé si érem amics o no, i va dir: ostres tu que m'agrada això! Però és clar, jo m'haig de casar i no tinc prou diners per fer-me això. I aleshores jo li vaig dir: home, quants diners tens tu? I em diu: 30.000 pessetes. Doncs mira, d'aquestes 30.000 pessetes les defensaré com si em casés jo. (Joaquim Anson, comunicació personal, 10 abril 2009)

D'aquesta manera, els mobles de l'Anson comencen a ocupar alguns habitatges de Mataró, Barcelona, Sabadell, Terrassa, Pineda, Canet i Tarragona. Uns mobles on podem trobar, fàcilment, la referència al mobiliari funcional, fruit de la relació amb arquitectes, que li va permetre conèixer el que estava de moda als anys seixanta. Més enllà de fer la seva funció, també els podríem incloure en un moviment transparent, semblant al de l'arquitectura coetània. Si, com hem vist, les estratègies dels arquitectes per arribar a aquestes pautes era la construcció eren el maó vist i la utilització del ciment com a material estructural, el mobiliari buscava la senzillesa de les formes, amb fusta massissa i amb una estructura simple on es veia el mètode de construcció.

Com diu Jean Baudrillard (2010), "la configuración del mobiliario es la imagen fiel de las estructuras familiares y sociales de una época" (p. 13). Un sistema d'objectes amb els quals la societat s'envolta abrigant-se en una xarxa de relacions amb l'arquitectura i amb els seus habitants. I Joaquim Anson ho sabia. A l'hora de moblar els habitatges, les innovacions s'adeqüen vers un moble que és el resultat d'una adaptació forçosa a la falta d'espai i recursos econòmics. Ni ell ni la gent que li encarregava els mobles volien la teatralitat moral del mobiliari antic. Calia, al contrari, que fos un objecte que tingués la llibertat per funcionar. Sense una relació entre aquests no hi ha espai i aquest no existeix si no està obert, donant llibertat als objectes que el componen. Aquests models de mobiliari obeeixen un imperatiu pràctic, el de la col·locació, que genera ambients on se supera la relació entre objecte i funció, emfatitzant els valors d'organització. Desapareix la substància i la forma dels mobles antics, i se substitueix per un joc de funcions extremadament lliure, on es perd la seva presència simbòlica per arribar a una relació més objectiva.

Anson, doncs, plantejava espais on el mobiliari era l'objecte a col·locar i per això tenia tan d'interès a controlar tots els detalls. Els mobles es dibuixaven sobre la taula del menjador de casa seva

i per decidir si es tiraven endavant, s'intercanviaven, idees amb tots els implicats. Tot i així, com que les bones idees provenen del taller, els fusters eren la part fonamental del procés aportant noves idees, perfeccionant i trobant les millors solucions per fer el mobiliari final. Tot havia d'encaixar, tant per fer el moble com en l'arquitectura que el rebria. Cada peça tenia un disseny específic per permetre l'ús previst, però es pensava amb relació al conjunt.

Per fer mobles raonables, sense vanitat, austers i, a més, assequibles, s'havia de buscar la manera de treballar amb la pobresa dels mitjans en combinació amb la sensibilitat i el gust per treure profit de què es feia. Com ell mateix afirma (Joaquim Anson, comunicació personal, 10 abril 2009): "la mateixa fusta que tu pots posar en una paret la poses d'una manera determinada i fa lleig i ningú ho valora, i les mateixes fustes col·locades i combinades d'una certa manera la gent es pensa que allò és extraordinari". L'austeritat era una de les premisses a l'hora d'idear-los. Feien mans i mànigues per enganyar als fusters perquè el resultat fos més econòmic. L'encàrrec no era un moble acabat, sinó fragments d'aquest. Per exemple, uns caixons i fustes muntats sense explicar per què servien. Explica que quan el fuster el muntava en un menjador i en veia el resultat final, comentava sorprès: "Collons! Si ho arribo a saber, no li faig tan barat". I ell afirma: "aquesta era la diferència fonamental que hi havia amb la resta de mobles que es feien aquella època". (Joaquim Anson, comunicació personal, 10 abril 2009)

Els mobles es caracteritzaven per la senzillesa i no tenien ornaments. Treballats així era possible treure partit del mínim de material i els pocs diners que es tenien. La construcció es feia tenint en compte l'harmonia dels gruixos, les amplades i les llargades de les fustes, i resultat final havia de tenir una sensació de conjunt. L'equilibri de formes s'aconsegua amb la col·locació, amb certa sensibilitat, dels prestatges a les parets, valorant sempre l'espai com un conjunt. Utilitzava fusta de Pi de Flandes massís, que tot i ser econòmic era un material honest. Com Anson deia: "la dignitat tant pot ser a un moble de caoba com a un de Flandes" aconseguint una noblesa senzilla: "treballar amb Flandes es treballava amb els nusos de la fusta, i no es podien fer miracles". (Joaquim Anson, comunicació personal, 10 abril 2009)

Jugava amb l'espai, aprofitant-lo al màxim, amb estructures que servien per col·locar calaixeres, estanteries, o, fins i tot, jardineres. El tauló de pi servia per fer una estructura que aguantava la resta de mobiliari jugant amb la forma de l'edifici. Com el mateix Anson

La resta de fusters van aparèixer per les relacions personals amb els clients. L'amistat amb els professionals permet que tota la gent involucrada en el projecte els recordin. Els fusters més habituals van ser Sixto Samper, Jaume Sacritan i Pere Roig. Amb Samper, un dels primers que va començar a fer els seus mobles i es va convertir en el fuster que més va ajudar-lo per la seva fabricació. Es coneixien d'haver treballat amb Jordi Capell en el mobiliari d'uns pisos de Pineda i en la construcció dels mobles de l'escola Anxaneta. Sixto Samper ho explica així:

vaig fer molts pisos a Barcelona, i quan en Joaquim va deixar de fer els mobles, jo vaig continuar amb la fabricació, ja que molta gent els demanava. Això és habitual en tots els fusters, continuen fabricant els mobles dissenyats per altres per la seva nova clientela, seguint el mateix tipus de construcció dels originals. (Sixto Samper, comunicació personal, 5 agost 2009)

Una cas més especial va ser el d'Eduard Bosch, ja que va col·laborar amb ell a través de l'amistat amb la clientela i va produir pocs mobles dibuixats per l'Anson. Finalment, a la darrera època del mobiliari, al voltant dels anys 70, va coincidir amb Daniel Garcia, un fuster més industrial, que els va construir amb melamina, contraxapat i pi massís. En aquest moment Anson es va plantejar industrialitzar una mica els dissenys i treballar amb sèries per col·locar el producte al mercat pensant en el projecte d'una botiga.

Aquest mobiliari s'adequava a l'espai, i ho ratifica tothom que tenia els seus mobles. Com comenta Josep Maria Canals (Comunicació personal 15 d'agost 2009), soci de Joaquim Anson, “aquest va endevinar el progrés, i feia mobles a mida com un sastre, ben pensats i ben fets, on destacava l'austeritat i una bona formalització. En el fons, era una marca entranyable sense pretensions”.

Com els arquitectes d'abans que havien d'aprendre, del principi fins al final, tot el procés de construcció, perquè la professió no estava especialitzada, ell va ser pioner en la construcció de mobles a la ciutat. Va cultivar un disseny poc explorat a l'època, lluny del mobiliari més preocupat per proporcionar imatges d'estatus que solucions funcionals. Ell anava a la contra, buscant la facilitat de moblar les cases a partir de les necessitats del client. Per això la seva preocupació de fer els mobles a mida, sense plantejar la producció industrial va fer que no es deixés emportar per la moda de l'època, i va anar destil·lant uns

mobles que evolucionaven a mesura que els anava fent, sense perdre la filosofia inicial. Simples i econòmics per permetre a la gent decorar les seves cases amb allò que desitjaven. Ell es va mantenir ferm en la seva manera de treballar i seguint, sempre, una línia mediterrània. Potser pot semblar una postura immobiliària o conservadora, però els mobles van resistir el pas del temps i l'erosió de l'ús, als propietaris els va costar despendre-se'n i per un petit grup de ciutadans van agafar l'estatus de clàssics.

Avui és impossible contemplar els espais dibuixats tal com els havia plantejat. Les famílies han canviat de casa o han substituït els mobles. En molts casos, la substitució del moble s'intenta fer mantenint la filosofia inicial, comprant mobles similars, o fent-los fer de nou a un fuster seguint les línies dels mobles originals. Tot el que es pot trobar ara són mobles aïllats acompanyats per dissenys actuals, o bé algun perdut en una segona residència. En certa manera les famílies no es volen despendre dels mobles, ja que per ells són una reivindicació de l'època dels seixanta. Com diu un amic de l'Anson, l'Eduard Huertos (Comunicació personal, 23 Juliol 2009), amb una innocència extraordinària: “els mobles d'en Joaquim eren fantàstics perquè eren de fusta massissa i no hem tingut cap problema en tallar-lo a l'hora de col·locar la taula de menjador a l'estudi”. Una afirmació que defineix aquests mobles, que no concebien la utilitat dels objectes com un ofici artístic o reduint-lo a un bé de consum, sinó com a construccions que contribuïen a construir una societat millor. Com diu l'arquitecte Koen Van Syngel (2016): “una insubordinació diferent de la d'un polític d'una línia ideològica dura, que més aviat tenia la brillantor i l'afecte, o el sentit de l'humor, d'un anarquista afable com diu el novel·lista flamenc Louis Paul Boon”. (p. 12)



Menjador de la casa de la família Anson Fradera amb les cadires de boga (2010), de M. Anson [Fotografia]. Imatge de l'autor.

EL CADIRAIRE

El més difícil és fer cadires. (Joaquim Anson, Comunicació personal, 10 abril 2009)

También las sillas han sido siempre los objetos precursores de los cambios arquitectónicos. La avanzadilla. (De Molina, 2013, p. 98)

L'arquitecte i professor universitari José Ángel Sanz (Comunicació personal, 20 gener 2015) pensa que no és del tot cert afirmar que el més difícil és fer cadires. A parer seu, la qüestió és que cap dels arquitectes o dissenyadors es dediquen només a fer cadires. Segurament, si hi hagués una persona que tan sols es dediqués a fer cadires, aquest problema no existiria. Així es pot entendre el conflicte que planteja Mies Van der Rohe quan diu que dissenyar un edifici és més senzill que crear una cadira, perquè la seva feina primordial era dissenyar edificis, no cadires.

El dissenyador Han J. Wegner afirmava que la cadira no existeix, que és una feina que mai està feta del tot, ja que ha de ser bella per tots els costats i angles. La periodista Maria Fluxà comenta en un article al diari *El Mundo* que:

El hombre de la silla pluscuamperfecta, ebanista de formación, creaba piezas escultóricas elegantes, poéticas, funcionales y honestas, trabajadas como un artesano con diseños que salieron de sus manos. Pero avisaba que no está acabada hasta que alguien se sienta: una silla tiene que estar destinada para el pueblo. (Fluixà, 3 d'abril de 2014)

Hans J. Wegner, autor de la cadira que va ser testimoni del primer debat televisat entre el vicepresident Richard Nixon i el senador John F. Kennedy, presenta aquest moble com el repte mai assolit. És un cadiraire professional, obsessiu, que durant tota la vida intenta, sense descans, crear la cadira sense aconseguir sentir-se satisfet amb els resultats.

La cadira és un objecte complicat i tothom que hagi intentat fer-ne una coneix la dificultat del repte. Les infinites possibilitats i problemes que té ens planteja que quasi és més fàcil construir un gratacel.

Amb aquests antecedents s'entén que molts arquitectes ho hagin acabat solucionant buscant la resposta en la cadira tradicional com a complement a les seves construccions i dissenys d'espais. José Antonio Coderch obté la barreja entre tradició i modernitat amb una cadira. Quan un és conscient que és un objecte impossible, una lluita i una frustració, la sortida és anar a buscar allò que ja existeix, que es va fer quan no es definia com a disseny, i que es pot introduir fàcilment a la construcció moderna: la cadira de boga. No fa falta gastar energia per fer una cosa que ja està feta, no produir més dissenys i anar a buscar allò que ja existeix i que és de tota la vida, per deixar-nos d'obsessionar amb allò que és innecessari fer de nou. Una cadira és una cadira, que ve d'una altra cadira, que alhora ve d'una altra cadira, que ve d'una altra cadira, i així eternament.

Joaquim Anson, que tenia el mateix problema, sostenia que el més difícil és fer cadires. Després de passar-se anys dibuixant i produint cadires veu que és un objecte que mai compleix les expectatives i decideix, com Coderch, recórrer a les cadires de boga. Introdueix en els seus plantejaments cadires fetes per uns cadiraire, que feia una empresa de Barcelona, a Sants, anomenada Silleros. El nom ho diu tot: s'havia d'anomenar Silleros –cadiraire– si es dedicaven a fer cadires amb les seves pròpies mans, igual que Hans J. Wegner.

La cadira de boga, però, tenia les seves particularitats. No era una cadira tradicional mediterrània de boga perquè el model que va triar era una còpia de la cadira de Charlotte Perriand. L'estructura de travessers de les potes segueixen la mateixa estructura que la cadira d'aquesta.

Aquestes cadires van acompanyar els seus mobles al llarg dels anys, i així va trobar la sortida a un problema, la cadira, que encara avui no s'ha solucionat.



La botiga de mobles de Joaquim Anson (1970), de J. Anson [Fotografia]. Arxius personals de la família Anson Fradera.

LA BOTIGA SENSE NOM (MOBLES I COMPLEMENTS)

Joaquim Anson no dissenyava mobles, pensava espais.
(Anson, 2011, p. 17)

Miguel Milà: el luxe no sempre és confort, però el confort
sempre és luxe. (Citat per Ribas Tur, 2 desembre 2019,
p. 27)

Durant els anys seixanta, a Mataró, també sorgeix una classe mitjana que busca fer la seva pròpia revolució, apropiant-se del disseny i adaptant-lo als seus mitjans econòmics per tirar endavant. «La moda dels mobles de l'Anson» –com en deien– només s'entén per les coneixences, els corrents d'afinitat i les relacions de confiança personal que es van generar en aquest entorn. La paraula «client» l'hem de posar entre cometes perquè ell mateix mai havia considerat que aquells que li encarregaven els seus productes estiguessin lligats a una relació econòmica. Tota la relació entre moble i la gent era d'amistat i compartien les mateixes maneres de fer. Tal i com deia Joaquim Anson (Comunicació personal, 10 abril 2009):

El mateix que vaig fer per mi, ho vaig fer per als altres, i la gent que era com jo, que tenia la mateixa mentalitat, venia i, el que no tenia aquesta mentalitat no venia i s'acabava aquí.

El mobles, lluny de ser un negoci, eren una urgència d'un tipus de gent. Amb el pas del temps es va plantejar obrir la seva pròpia botiga –un projecte imprescindible per a qualsevol negoci de mobles– però no com un negoci qualsevol. Joaquim Anson, amb el comptable Josep Maria Canals i un soci capitalista, el senyor Colomer –propietari de la ferreteria Colomer de la ciutat–, van arribar a l'acord d'obrir un projecte

Generar l'espai com un conjunt entre tots els elements era primordial per entendre el mobiliari, i les obres d'art penjades a les parets decorant l'espai, eren una part necessària per entendre la filosofia que ell proposava. Ara bé, obres d'art que eren reproduccions enganxades sobre fusta barata, ja que no es podien permetre el luxe de tenir els originals. No es tenia la capacitat d'obrir una galeria d'art, i el que feia era decorar la botiga amb pòsters d'obres d'art – Picasso, Miró, Vermeer, etcètera– per acompanyar el mobiliari i participar de les estructures que ell construïa.

Joaquim Anson mai va pensar en la comercialització a gran escala dels seus productes ni es preocupava de qüestions relacionades amb la publicitat. Així s'entén que la botiga no tingués nom. Era un espai obert, amb les parets escartejades blanques, amb el mobiliari exposat. Gràcies als complements –les làmpades Milà i dissenys d'autors com Rafael Marquina, Joan Vilanova o André Ricard– i quadres es recreaven els espais: un menjador, un dormitori, sales d'estar, etcètera, creant ambients perquè la gent els imaginés a casa seva.

Una màxima de Miguel Milà és que “les làmpades han d'il·luminar i no han d'enlluernar” (Citat per Ribas Tur, 2 desembre 2019, p. 27), insistint en l'estètica de l'estructura i en crear objectes bonics, ja que es passen apagats la majoria del temps. Els llums de Milà no han d'enlluernar, però ho fan quan estan apagats. Necessiten reivindicar el disseny, tant de dia com de nit. En aquest sentit, hi ha una contradicció que no trobem en els mobles de l'Anson. La paraula disseny mai apareix en el seu projecte, ja que no es considerava «dissenyador». Això confirma la diferència en l'elaboració del producte. Milà es planteja el disseny com la signatura dels seus productes, generant una distància entre el dissenyador i el client. Anson només pensa en què la gent pugui accedir al seu mobiliari d'una forma fàcil i directa. Paradoxalment, els dos plantejaments comparteixen espai comú i es complementen perfectament a la botiga.

A l'hora de fer la botiga es permet el luxe de començar a fer estructures per jugar amb l'arquitectura, on el color és una part essencial: falsos sostres de colors amb uralita premsada i fusta; mobles jardinera d'interior per les cantonades de les cases; armaris amb portes de colors; estanteries modulables que permetien construir estructures diverses col·locant els mòduls de la manera més adequada.

Un cop inaugurada, els primers mobles que es venen són per un pis del carrer Barcelona de Mataró, on encara hi viu la professora Mercè Colomer, i que està reformant l'arquitecte Narcís Major. No

va comprar-los a la botiga, ja que va decidir adquirir-los després de veure'ls. Joaquim Anson i l'arquitecte van decidir plegats com distribuir els espais i introduir els mobles. En aquest pis, com en els de la cooperativa, hi ha una «cuina Laboratori», amb uralita premsada de color verd i els mobles dibuixats són part del plànol original per fer la reforma. Era el primer projecte i treballar de manera que no es perdés el contacte directe amb les persones era la manera de plantejar el negoci.

Com que mai es van proposar fer els mobles en sèrie, era un gran esforç crear-los exclusivament a mida per cada família. Els mobles, tot i partir de premisses de construcció comunes, estaven plens de detalls que els diferenciaven. Així que a les diverses cases mai hi havia la mateixa taula, ni la mateixa butaca, ni les mateixes estanteries, ni els mateixos llits.

Després de tres anys de funcionament de la botiga s'enfronten dues maneres de veure el projecte i es genera un conflicte d'interessos entre els qui plantegen vendre la idea d'uns mobles fets a mida a llarg termini i els que avantposen els beneficis econòmics immediats. Finalment, es decideix fer mobles en sèrie, però això genera un problema d'emmagatzematge que crea una despesa innecessària. En aquest context, la falta d'entesa entre els socis va fer que l'Anson es desvinculés del projecte. La botiga, que es va anomenar Cau Bac, va esdevenir un espai de complements per la llar fins a l'any 2019, que va tancar les portes. Ha desaparegut l'escartejat blanc de les parets i ha passat a ser un centre mèdic amb parets de pladur.

Aquests mobles no van tenir la mateixa repercussió que els d'altres dissenyadors de l'època. Al Museu del Disseny de Barcelona hi ha exemples de mobiliari que ha agafat importància amb el pas del temps. Joaquim Anson mai es va plantejar el valor dels seus «disseny» i simplement els feia. Però en un àmbit molt petit com Mataró, no hi ha hagut botiga que conservés aquella atmosfera i introduís a la ciutat una altra manera de veure el mobiliari i la decoració d'interiors.

I així tot s'acaba. A principis dels setanta, després de desvincular-se del projecte de la botiga, Joaquim Anson també deixa de fer mobles. No va ser un problema de demanda, sinó perquè deia que el que feia “era un bolet que no tenia cap mena de relació amb la realitat comercial de l'època” (Joaquim Anson, comunicació personal, 19 abril 2009). Quan el tracte d'amistat es va acabar, i la relació entre ell i la gent va convertir-se en productor-client, el projecte va deixar de funcionar. Tot i fer l'esforç, mai va quedar satisfet del resultat. Per ell el valor

dels seus dibuixos d'espais i de mobles era el conjunt d'un tot, una col·laboració per solucionar els problemes de les persones amb els recursos que tenia. En començar-se a trobar amb clients més exigents es perdia i la feina li sortia malament. El procés dels mobles es va esgotar, i ja ens ho explica ell mateix: “No és que no m'interessava perquè no m'interessés, sinó perquè estava incapacitat per fer-ho”. (Joaquim Anson, comunicació personal, 19 abril 2009)

Per això va deixar el projecte i es va apartar de tot, dedicant-se a la seva feina de gerent de l'Escola Sant Gregori de Barcelona. De tant en tant es dedicava a dibuixar còmics per la revista infantil Cavall Fort. Encara dissenyava mobles amb un plantejament totalment diferent, per oci.

Quins van ser els motius per què Joaquim Anson, de cop i volta, deixés de dibuixar i produir mobles? Ell mateix afirma que el projecte es va esgotar, però quins eren els causants d'aquest esgotament?

Per un cantó hi ha el canvi polític i social. L'esgotament del franquisme a principis dels setanta, empeny tothom a posicionar-se en diferents identitats polítiques i s'abandona la lluita comuna davant el règim. Alhora, la crisi del petroli del 1973 va acabar amb un període de creixement des de la Segona Guerra Mundial i va obrir una fase d'estancament de l'economia fins a la recuperació iniciada el 1976. En aquest context, els primers moviments de la transició política del país estan molt influïts per l'individualisme que havia caracteritzat la revolució del 68. Això és un gran canvi respecte a la generació anterior –d'on provenia l'Anson– més preocupada per les causes col·lectives. Tots aquells projectes que definien aquesta generació es van veure eclipsats pels successos, i les seves propostes van quedar només com una utopia. A finals dels seixanta principis del setanta, apareixen els grans projectes de reforma urbana i de ciutat que van donar com a resultat suburbis de superblocs que es degradaven ràpidament i que van esdevenir centres de desesperança. Grans blocs edificats amb pisos encaixats sense cap criteri, anomenats macro-barraques. L'arquitecte Oriol Bohigas (1963) afirma que “aquestes promocions dels grups immobiliaris i de la política d'habitatges protegits, es col·locaven en oposició als valors de la barraca de totxos i sostre d'uralita. Unes construccions més humanes, més ben plantejades urbanísticament, arquitectònicament i èticament” (p. 34). Com va escriure Jane Jacobs en el seu llibre del *Muerte y vida de las grandes ciudades* del 1961, “el fracàs de la planificació havia generat una collita de cinisme, ressentiment i desesperació” (Citada per Guillaumon, 2019, p. 23). En

paral·lel a aquests esdeveniments, la generació del setanta, rebutja el llegat dels seus predecessors i exalten els valors del present, assumint l'experiència de la mobilitat de la societat, l'acceleració de la història i la discontinuïtat de la vida.

Els mobles desapareixen i deixen de produir-se quan l'individualisme i el capitalisme ho converteixen tot en un negoci. Jules Rim president de la FIFA ja ho advertia als anys cinquanta: “Hay que tener cuidado, porque el fútbol se está convirtiendo en un negocio” (Citada per López Tovar, 7 desembre 2019, p. 48). No li faltava raó. Actualment el futbol és un negoci, però Joaquim Anson no ho va entendre.

El que feia, doncs, no tenia cabuda amb els canvis que es van generar a principis dels setanta. Tot i que va haver-hi molts fusters que van col·laborar amb ell per seguir-los fabricant, ja no ho feien amb la mateixa filosofia. Mai el va preocupar que molts el copiessin quan ell havia abandonat. Ho trobava normal i no li donava importància, atès que la seva pretensió no era crear una marca. Miguel Milà, en canvi, es reafirmava com a dissenyador quan era copiat, amb l'argument que el seu disseny era encertat: “Si em copien, només espero que em copiïn bé, ara bé, no de qualsevol manera”. (Miguel Milà, comunicació personal, 19 novembre 2009)

Les conseqüències davant de tota això, van ser que Joaquim Anson va reflexionar sobre les dificultats d'habitar i es va esforçar a aconseguir àncores en una lluita per una integració al lloc on pertanyia. Va experimentar l'angoixa que infecta l'experiència humana a mesura que passava el temps, i li arrencava les arrels que connecten les persones als llocs i les unes amb les altres. Igual que el filòsof Soren Kierkegaard, Joaquim Anson va trobar refugi a la religió i, com el filòsof Martin Heidegger, fugint de la ciutat. Va anar a llocs per aïllar-se, habitant una casa al Prepirineu català i l'estudi a la segona planta de casa seva. Quan podia fugia de la ciutat per treure's de sobre les contradiccions i per evitar problemes simplificants. Ho feia a una casa de pocs metres quadrats feta per ell mateix, que l'hagués pogut aixecar qualsevol i que qualsevol família hagués gaudit. Hi buscava una connexió entre el lloc i la política, que es pot expressar d'una manera molt simple: per excloure, simplifica. En resum, la cabana –una casa de vacances per la seva família– descarta les persones i practica l'exclusió social amb la simplificació de formes, clares, senzilles i directes. Una fugida, de la ciutat a la natura, per emmascarar el rebuig als altres, amb la voluntat d'escapolir-se.

Sorprèn que després del que va fer per la comunitat s'escapolís de la ciutat per viure lluny de les seves arrels i del que havia participat. Les dues cabanes –l'estudi de la segona planta de la casa de Mataró, i la d'Oix a la Garrotxa– es van construir per tal d'evitar els altres. Però el record dels mobles de l'Anson i la seva energia solidària a l'hora de crear projectes col·lectius encara estan a la memòria d'aquesta generació. L'arquitecte Agàpit Borràs (Comunicació personal, 23 maig 2009) afirma que Joaquim Anson era un anarquista amable, i que sempre l'havien seguit amb aquestes paraules tretes d'un poema de Walt Withman: “Oh Capitán! Mi capitán!”

JOAQUIMANDSON

Vernissa'l-tu-mateix / Varnish-it-yourself / Vernis-le-toi-même



El actor Jeremy Irons nos dice: Adoro devolver la vida a edificios o muebles que estaban rotos, ignorados o en desuso. (Citat per García, 7 desembre 2019, p.44)

Y es que con intención de interpretar señales antiguas vamos de excursión al pasado y de allí traemos fragmentos. (Fernández Mallo, 2018, p. 10)

En un article del diari *La Nacion* comenta una informació del 29 d'abril del 1997 procedent d'un diari alemany: "a las aguas rusas una vaca cayó del cielo hundiendo un barco de pesca" (Lanacionar, 29 d'abril de 2008). Una situació quasi increïble pels tripulants del vaixell japonès que van veure aproximar-se a tota velocitat, des del cel, uns set-cents quilos de carn, que amb l'impacte va travessar la coberta fins a la bodega de la nau. Tampoc s'ho podia creure la patrulla marítima que els va rescatar. L'esdeveniment va generar tants dubtes que els tripulants de la barca enfonsada van ser detinguts per les autoritats japoneses. Al diari de tirada nacional es va relatar la notícia amb to de broma, però, finalment, va emergir la realitat.

Una investigació de la cancelleria alemanya, titulada *Russlands Sicherheit* –la seguretat de Rússia–, citava que l'episodi era cert: una organització delictiva que es dedicava a robar bestiar i transportar-lo amb avió va tenir problemes amb dues vaques en un d'aquests vols i les van empènyer al buit en algun lloc del mar d'Ojotsk al nord del Japó. Un temps després, una corresponal a Moscou d'un altre diari alemany va trobar semblances amb la història explicada en una pel·lícula russa d'Aleksandr Rogozhkin: *Peculiaridades de la caza nacional* (1996). Al film, un pescador era enviat al psiquiàtric després d'assegurar que la caiguda d'una vaca havia enfonsat la seva barca. Tota aquesta història és la base argumental la pel·lícula dirigida per Sebastián Borensztein,

Mobles de Joaquimandson a l'Exposició Internationale de Arts Décoratifs et Industriels Moderns & Des Arts Techniques dans la Vie Moderne a la Galeria MessendeClercq de Brussel·les (2011), de M. Anson [Fotografia]. Imatge de l'autor.



joaquimandson

Vernissa l-tu-mateix / Varnish-it-yourself / Vernis-le-toi-même / Vernis-het-zelf

Vista de l'exposició Internacional de Arts Decoratius i Industrials Moderns & Des Arts Techniques dans la Vie Moderne a la Galeria MessendeClercq de Brussel-les. (2011), de M. Anson [Fotografia]. Imatge de l'autor.

Un cuento chino (Bossi et al, 2011). El personatge principal –Roberto– cada dia selecciona, retalla i enganxa notícies absurdes en un bloc. Una d'aquestes és la de la vaca que cau sobre un vaixell, i serveix de punt de trobada entre els dos protagonistes del llargmetratge. Quan finalitzen els crèdits, el director decideix alertar als espectadors que l'anècdota de la vaca és real, i afegeix un vídeo de la televisió russa informant de l'accident. Com diu l'Actor Jeremy Irons, “la creación artística o cinematográfica tiene que aparecer después de que pasen las cosas para entender el qué pasa o ha pasado en el mundo y mostrarlo” (Citat per García, 2019, p. 44). És a dir, que abans de plantejar un drama o una comèdia sobre Jair Bolsonaro, Donald Trump o Boris Johnson és necessari entendre perquè aquests líders polítics han adquirit tant de poder; perquè els nostres mandataris són gent que sembla no tenir cap mena d'ideal ni humanitat.

Irons va explicar, durant la presentació del documental *Pintores y Reyes del Prado* el desembre del 2019, que:

tenía el impulso de dar vida a las cosas y a los personajes, del mismo modo que se hace con los edificios o los muebles que están rotos, ignorados o en desuso. Le habría gustado ser arquitecto, porque le encantan los espacios y la relación que se establece entre el que necesitamos como personas y como construimos los lugares que habitamos. (García, 7 desembre 2019, p. 44)

El fill de Joaquim Anson i Anna Maria Fradera pretén el mateix sense ser actor. Vol donar vida als mobles del seu pare i tornar-los a fer cinquanta anys més tard. Així pot recuperar i situar al lloc que es mereix un mobiliari que va tenir la seva importància en l'àmbit local, però que fou ignorat dins del món del disseny. És un projecte de recerca que proposa identificar, analitzar i construir els mobles que se situen entre l'original i la còpia. El seu interès radica en el potencial estètic que es troba entre els dos productes idèntics –l'original i la rèplica–, i reconeix que el procés de copiar o refer un moble té conseqüències inevitables: la còpia no només produeix un producte nou diferenciat de l'original, sinó que produeix un tercer resultat de la lectura de l'original i la seva còpia conjuntament. Tenim un segon objecte i la imatge de la visió simultània dels dos, un espai entre els dos objectes que queda amagat. En fer una còpia, no cal preocupar-se per les decisions formals, perquè ja estan determinades. Exigeix,

això si, fer present cada gest que posseeix l'original. La reproducció mecànica representa un sistema molt eficaç d'aprenentatge. Aquí radica la complexitat: copiar significa tornar a pensar una obra de disseny. S'estableix una relació de lectura, d'escriure i reescriptura. Copiar suposa un dels exercicis més bàsics per entendre qualsevol cosa, també el disseny o l'arquitectura. Però suposa un procés vàlid?

Els mobles de l'Anson era una empresa raonable i necessària als seixanta; cinquanta anys més tard és qüestionable. No hi ha exercici intel·lectual que no sigui finalment inútil. Els mobles van ser una activitat agradable que quan es repliquen esdevenen una supèrbia formal d'obscenes edicions de luxe. Així doncs, el copista ha de ser irònic amb les noves versions o, si no ho és, tornar-se imbècil.

Com ens podem explicar que els xinesos hagin assumit que viure en barris o edificis replicats d'arquitectures occidentals atorga a les famílies un millor estatus social i per això estan invertint grans quantitats de diners per poder-hi residir? Fins ara, la Xina era un país que imitava tota mena de productes de primeres marques o de grans dissenyadors: des de samarretes esportives a bosses de mà. Ara cal ampliar-ho a la imitació de barris i edificis emblemàtics occidentals: una imatge única basada arquitectònicament en les ciutats d'Europa i Amèrica. Edifiquen de manera barata i reproduïen sense plantejar-se, en cap moment, la idea de fer un edifici innovador.

Què passarà quan s'acabin els edificis d'arquitectes com Le Corbusier o Mies van der Rohe? Veurem còpies dels seus edificis repartides pel món? Fins i tot què passa amb el desenvolupament de fórmules que qüestionen nocions d'autoria? Amb la còpia dels mobles es recupera el temps passat, no com alguna cosa que ve a dir-nos com eren les coses abans, sinó que, com si es tractés d'un temps invertit, són petjades que ens vénen a afirmar com és el nostre present, per construir una identitat contemporània. I en presentar els mobles a l'exposició d'art emfatitzen més el problema. Uns mobles replicats sense originalitat i que pretenen presentar la filosofia dels originals

Si ens ho mirem seriosament, és un projecte del tot inútil. L'esforç d'un artista que, després d'un treball d'investigació exhaustiu i llarg, no va poder fer entendre a la gent que pretenia amb el que estava fent. Una de les premisses era gestionar la qüestió econòmica. Ell volia que la gent pogués accedir a tenir-los i això va caure en una contradicció; eren massa barats per les galeries d'Art i massa cars per la gent del carrer. Aquesta problemàtica el va conduir al fracàs, precipitant-lo en un projecte inútil conceptualment i pràctica, i no va ser prou

intel·ligent per portar-ho allà on havia d'anar. És una de les dificultats comunes dels artistes. L'autor va intentar crear una marca dins del món de l'Art i el que havia d'haver fet era una empresa de mobiliari normal i corrent, intentant recuperar una cosa avui irrecuperable, que és la relació de dissenyador i «client».

Les còpies dels mobles van mostrar-se en diverses exposicions d'Art. La més important va ser l'*Exposition Internationale de Arts Décoratifs et Industriels Moderns & Des Arts Techniques dans la Vie Moderne* (2011) a la Galeria MessendeClercq de Brussel·les, mostra comissariada per Lattitudes. Els mobles s'exposaven en un espai presentant-se amb un text de vinil on figurava el nom de la marca Joaquimanson, acompanyat d'un text amb una cita de Joaquim Anson en diferents idiomes: envernissa'l tu mateix. Feia referència a que quan entregava els mobles a la gent sempre els hi deia: "si els envernisses tu mateix, et sortiran més econòmics". (Joaquim Anson, comunicació personal, 10 abril 2009)

El nom de la marca de la nova producció dels mobles és un joc de paraules entre el nom de Joaquim Anson i fill, que amb anglès és «son». Així, introduint una «d» en el cognom Anson s'aconsegueix que la marca passi a significar Joaquim i fill en anglès, sense deixar la sonoritat de Joaquim Anson en català. La marca conté els dos mobles en un.

A vegades, les intensions d'un artista no porten allà on es vol arribar, i el projecte pensat per ser de llarg recorregut es va trobar amb el problema que no era viable en el món contemporani. Igual que el pare, el fill no és que no hi estigués interessat, sinó que es va veure incapaç de continuar.



La Botiga de l'Anson al local de l'antiga ferreteria Balius del Poblenou, Barcelona. Exposició Espècies d'Espais. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA (2016), de R. Ruiz [Fotografia]. Imatge de l'autor.

LA BOTIGA DE L'ANSON A BARCELONA I A WARENGEM

¿Dónde está el arte? Duchamp dijo que no lo buscáramos en los museos, pero a ellos seguimos acudiendo un siglo más tarde. (Carrión, 14 febrer 2016, p. 15)

Cada vez que tengo una idea, me pregunto a mí mismo si es lo suficientemente tonta. Me pregunto: ¿es posible que, de alguna manera, pudiera ser considerada inteligente? Si la respuesta es no, sigo adelante con ella. No escribo nada nuevo u original. Copio textos ya existentes y muevo información de un sitio a otro. Un niño podría hacer lo que yo hago, pero no se atrevería por miedo a que lo llamaran idiota. (Goldsmith, 2017, p. 187)

Com que per ser un artista s'ha de ser una mica idiota, el fill de Joaquim Anson persistir en l'intent de ser un ximple intel·ligent. Se li va ocórrer fer una botiga de mobles com al seu pare, insistint en el projecte dels mobles, tot i saber que seria econòmicament un desastre en el context de l'art contemporani. Gràcies a l'exposició *Espècies d'Espais* (Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA, 2015), una col·lectiva comissariada per Frederic Montornés, va tenir l'oportunitat de tirar endavant la proposta. No volia obrir una botiga dins del Museu, sinó a un local comercial. Necessitava un espai per poder fer una botiga de mobles que la ciutadania la pogués gaudir.

La idea va generar un problema des de l'inici. L'exposició es va inaugurar i l'artista encara no tenia el local per començar a treballar. L'única solució que va trobar va ser publicitar la possible botiga, que en aquelles dates no era segur que obrís, repartint uns pamflets a la inauguració de la mostra. Per fer-ho, va construir una palanca, un sistema molt utilitzat per difondre idees contra la situació social i política durant el franquisme. Era una de les maneres d'expressar-se davant la prohibició de reunió i manifestació. La palanca, que es col·locava a les terrasses dels blocs de pisos, era una estructura amb materials molt simples, que permetia distribuir pamflets per la ciutat sense ser vistos, i poder escapar de les forces policials. Consistia a fer un rellotge amb pots d'aigua, que feien de contrapès a un braç allargat

que contenia els pamflets. A mesura que l'aigua anava passant d'un pot a l'altre per un petit forat, el pes anava caient cap al cantó que aguantava els pamflets. Al cap d'una estona, la necessària per poder fugir, la fusta amb els pamflets començava a pesar més que el pot i deixava que tots els papers volessin pel carrer fins a terra, lloc on la gent els podia agafar i llegir. Es feia amb material bàsic i a l'abast de tothom: quatre fustes, dos pots, aigua, unes cordes i un xiclet.

Ell va instal·lar-la a la barana del pis superior del museu, perquè els pamflets caiguessin al hall del museu mentre la gent, distesa, prenia una copa. El pamflet era un text publicitari en anglès que deia: WE BELIEVE THAT A SHI(F)T IS BEGINNING TO OCCUR –creiem que un canvi està a punt de produir-se–. Suprimim la f de «shift» (canvi) es converteix en «shit» (merda), i llavors el text podia llegir-se com: creiem que una merda comença estar a punt de produir-se. Dos significats sobre el que podia succeir en un futur pròxim.

Finalment, va trobar un local al Poblenou, al carrer Pallars 175, 08005 de Barcelona. Era un dels diversos locals buits del barri, propietat d'un fons d'inversió, que havien estat la ferreteria i drogueria a Balius, molt coneguda pel veïnat i que va tancar el 2012 conseqüència de la crisi i la mala gestió. Un dels altres locals és una de les millors cocteleries de Barcelona. Així que amb el nom de Balius hi havia un bar i una botiga d'art/no art instal·lada en el seu vell magatzem.

El treball per fer la botiga va ser col·laboratiu. L'artista es va recolzar en diferents professionals, per envoltar els mobles d'altres objectes per reforçar la idea de la botiga original.

Els arquitectes Josep Muñoz i Asun López li van dissenyar la botiga, van buscar els complements que acompanyessin la idea dels mobles. El fotògraf Pere Grimau va cedir les seves fotografies per decorar el local. Eren instantànies de la ciutat on viu, fotografies simples, però impactants, que reflecteixen la solitud en els carrers d'una ciutat, amb una clara influència de la fotografia històrica americana, com la de Walker Evans. També hi havia les serigrafies de l'empresa El dit a l'ull, un projecte dels artistes Rafel G. Bianchi i Gina Giménez que treballen en edicions basades en l'art contemporani per il·lustrar i pintar. El projecte col·laboratiu De Genero, que crea estampats amb artistes d'art contemporani, com Javier Peñafiel i Antoni Hervàs, va aportar algunes teles estampades i coixins. El dissenyador FerranElOtro va realitzar els estampats pels coixins dels mobles. I, finalment, el visitant trobava les làmpades del grup d'arquitectes MAIO, amb clares influències dels llums que havia dissenyat Miguel Milà, sobretot de la

làmpada Cesta, dissenyada l'any 1962, que utilitzava Joaquim Anson per acompanyar els seus mobles.

Els arquitectes van projectar una botiga a mida dels mobles i respectant el local on s'ubicava. Van optar per conservar el que era l'antic magatzem de la ferreteria i sense tocar l'arquitectura interior ni els objectes plens de pols que hi havia a dins, van projectar una estructura modular per posar-hi els mobles a dins. Tota la construcció estava condicionada pel mobiliari a exposar i l'espai de la ferreteria que l'acollia. L'estructura no deixava de ser un moble dins del local de l'antiga Balius. I el resultat era una construcció que no amagava res, transparent, sense complicacions, mostrant els sistemes de subjecció que abraçava els mobles exposats. Era un túnel modular construït amb fustes reciclades i barates, creant un espai interior que acollia els mobles, permetent al visitant gaudir de l'entorn. No deixava de ser una finestra oberta al carrer per mostrar una cabanya a dins d'un bosc d'estanteries, caragols, caixes i cartells de l'antiga ferreteria.

El mobiliari d'exposició era una reconstrucció del que havia fet el seu pare. No est tractava d'oferir una alternativa comercial als grans fabricants, com Ikea, sinó utilitzar el context de l'art per posar en relleu una manera de fer i de manipular objectes utilitaris. A diferència dels originals, de fusta de pi de flandes i amb encaixos, aquests es van fer a partir de planxes de fusta laminada amb fòrmica de colors, tallades amb control numèric per ordinador. Un mètode comparable a la producció industrial, com un Kit d'avions de juguina on cada part ha estat perforada a partir d'una sola planxa. L'aficionat al bricolatge només havia de tallar o retallar els punts de fixació per extreure les peces i muntar-los i així tenir el moble.

Fora al carrer era necessari posar un cartell del projecte a la façana, la publicitat necessària perquè la gent conegués el nou negoci. L'encarregat de dissenyar-lo va ser FerranElOtro. L'artista el va informar de la importància de la marca Balius, i van decidir col·locar un rètol mantenint el nom de la ferreteria acompanyat amb el nom de la botiga de l'Anson a sota. Els dos noms compartien el mateix espai, mostrant el que havia estat i el que havia de ser: d'una ferreteria històrica a una botiga de mobles. Aquesta dualitat complementava la història dels mobles que s'exposaven a dins, el mobles dels anys seixanta i els mobles reconstruïts pel seu fill a partir del 2010. La coctelaria del carrer Pujades va fer el mateix quan es va instal·lar en un dels altres locals de Balius. La propietària va deixar els rastres de la façana de l'antiga drogueria per obrir el seu negoci i no va abandonar el nom perquè els clients no oblidessin mai què havia sigut aquell local.



La Botiga de l'Anson a l'antic local de la botiga Vynckier, Waregem. Bèlgica. Exposició al Centre d'Art BE-PART (2016), de M. Anson, [Fotografia]. Imatge de l'autor.

Com a bon botiguer, l'artista anava cada dia a aixecar la persiana del local. Obria i esperava la clientela interessada en el seu projecte. La feina és part necessària per entendre aquests tipus de projectes, i presentar l'artista com un treballador és un fonamental per entendre el temps i la feina. Un cop acabada la jornada laboral, com qualsevol altre botiguer, abaixava la persiana, sempre esperant que l'endemà fos millor.

Què era aquest local al Poblenou? Una instal·lació artística? Una botiga de mobles? Segons com es miri. *La botiga de l'Anson* era, per entendre'ns, un anti-IKEA. Jugava amb la frontera entre l'art i la realitat generant confusió i interacció, tot involucrant al públic especialitzat i als transeünts ocasionals. Els que la visitaven des del MACBA, fent ruta del centre al Poblenou, la considerava una obra d'art. Com a públic especialitzat, el projecte funcionava d'una manera retinal i respectuosa, admiraven sense tocar els objectes que hi havia a dins. En canvi, quan entrava la gent del carrer la botiga passava a ser un comerç més del barri. Els clients provaven els mobles i s'asseien per avaluar-ne la comoditat, sense perjudicis. A diferència de l'artista Guillaume Bijl (ADNplatform, 2017), que mostra una decoració realista i inesperada com una espècie de mirall de la «civilització» en els espais equivocats –museus o espais artístics–, La Botiga de l'Anson se submergeix a la vida quotidiana lluny de l'espai expositiu. Bijl està convençut que la vida no és una farsa, però sí la societat que l'empara, a causa de l'artificialitat dels seus valors, del capitalisme i les seves paradoxes. Presenta la seva obra, en qualsevol de les seves categories, com una prehistòria de la civilització, col·locant els objectes quotidians en l'espai museístic en forma de botiga de làmpades, de matalassos o fira d'autocaravanes. Així crea simulacres o «decorats contemporanis» destinats a explorar el límit entre l'art i la realitat social inspirant-se en el més banal, trivial i pròxim a la nostra vida quotidiana.

Des d'un punt de vista més modest, la botiga de mobles només pretén posar en dubte allò que ja afirmava Duchamp: fa falta anar als museus per veure art? O potser el que fa una persona al llarg de la seva vida pot considerar-se art? Segur que al pare de l'artista no li hagués agradat la pregunta, sempre preocupat per mantenir l'anonimat. Potser ell no havia llegit al crític Boris Groys: “El arte ya no se entiende como la producción de obras de arte, sino como la documentación de una vida –como proyecto– o que «la obra» se presenta como resultado de una colaboración participativa y democrática”. (Citat per Carrión, 14 de febrer 2016, p. 15)

Quan la botiga de Barcelona es va tancar, va poder gaudir-se a Waregem, Bèlgica. El centre d'art BE-PART, i el seu director Patrick Ronse, van acollir el projecte. Com al Poblenou es va instal·lar en un local al mig de la ciutat fora de la institució. L'edifici en qüestió era una galeria de Mobles amb el nom de *Meubelgalerie Vynckier* –galeria de mobles Vynckier–, construït al voltant dels anys cinquanta en el període de l'exposició del 1958, quan Flandes i el districte rural de Waregem van abraçar entusiàsticament el modernisme. En un carrer ordinari de la ciutat urbanitzada un imponent senyal descriu el negoci que hi havia hagut. Com diu l'arquitecte Koen Van Synghel (2016), “el missatge publicitari no adorna la façana sinó que cobreix gairebé tota la paret mitgera, conegudes a Bèlgica com a «parets que esperen»” (p. 13). Murs que esperen que un veí construeixi la seva casa adossada o el seu negoci, igual que l'interior del local buit que contenien les quatre parets de l'edifici Vynckier. El mes de març del 2016 hi va arribar *La botiga de l'Anson*. Encara que les intensions del projecte eren les mateixes que les de la botiga del Poblenou, a Waregem va passar a ser una instal·lació ambigua, ja que era una reconstrucció del projecte que s'havia desenvolupat a Barcelona. A l'edifici Vynckier, l'artista i els arquitectes que havien col·laborat en la primera botiga, van reciclar l'estructura de l'original per tallar-la en dos peces i instal·lar-la en el nou espai. Van haver de fer jocs de malabars per introduir l'estructura de la botiga de Badius a trossos dins de les dues habitacions de l'espai de Vynckier. Un joc arquitectònic on tornem a trobar la necessitat de saber allò que havia sigut abans i com s'emmotilla a un altre espai. El resultat es pot considerar una reconstrucció o desconstrucció al mateix temps. L'estructura de la botiga torna a ser un moble pel mobiliari a exposar, i es manté aïllada de l'arquitectura interior, deixant veure l'arquitectura original, emfatitzada pel maó vidriat i les grans vitrines.

Igual que havien fet a Barcelona per publicitar la botiga des de la façana, van col·locar un vinil al gran finestral de l'aparador amb el nom de la nova botiga, sense oblidar el negoci anterior, Meubelgalerie Vynckier. També com a Barcelona, l'artista va buscar professionals de Bèlgica per aconseguir els complements adequats pels mobles. Després d'una recerca exhaustiva, va escollir els estampats d'Ise Acke, els dibuixos a bolígraf de Matthieu Lobelle i les làmpades de l'empresa For Dark. Els dissenys d'Acke són estampats de formes abstractes amb un clar referent als anys seixanta, amb colors vius i formes repetides, i van ser els teixits dels coixins pels mobles. Matthieu Lobelle és un artista de Flandes que treballa d'una forma molt simple,

i fa dibuixos de cases i espais amb bolígraf. Hi va aportar unes làmines de grans dimensions. Els dissenys de l'empresa For Dark eren llums que mantenien la forma de la il·luminació dels anys seixanta, que amb estructures simples permetien posar-los on un volgués: permetia deixar-los a terra, sobre els mobles, o penjar-los del sostre.

La Botiga de l'Anson va ser un projecte a Barcelona i a Waregem que abordava temes fonamentals per comprendre la posició de l'art, l'arquitectura i el disseny. Després de tot, l'art es regeix pel fet visual molt més que l'arquitectura. No és només la visió que ofega els altres sentits, sinó que percebre l'art com una imatge també redueix la realitat d'un complex sociocultural a una experiència visual. Si un artista incorpora l'arquitectura i el disseny en el seu treball, la seva preocupació és, sovint, poder restaurar la connexió entre el que és comú, trivial i la vida mateixa que requereix allotjament, espai, objectes, etcètera. Quan l'artista alemany Joseph Beuys (Citat per Van Synghel, 2016) postula:

“Jeder Mensch ist ein Künstler” –Tot ésser humà és artista–, no trenca el paper i el rol de l'artista sinó que, una vegada més, uneix l'art a la vida. La seva «escultura social» torna a connectar l'art amb la seva font original: la vida mateixa. (p. 14)

Ara que les botigues han desaparegut, quan l'artista s'apropa al MACBA per veure una exposició, el guarda de seguretat, Alberto Santos (Comunicació personal, 12 de setembre 2021) sempre li diu el mateix: “quan passo pel carrer Pallars amb la meva moto per anar a treballar, encara veig, en el local del número 175, el cartell de *La Botiga de l'Anson*”. El cartell es va quedar a la façana de l'edifici quan es va tancar la botiga i es va clausurar l'exposició *Espècies d'espais* l'any 2016. Un rètol a l'altura del carrer que esborra el que abans havia sigut una façana modesta del Poblenou i ens deixa constància que allà hi va haver una botiga de mobles. El territori és transitori, els botiguers apareixen i desapareixen, les oficines d'empreses emergents es buiden cada pocs mesos. Fins avui ningú ha tornat a llogar el local on hi havia els mobles i el cartell ens demostra que, igual que va passar a principis del setanta, el projecte del 2016 va néixer per morir al cap de poc temps. La història es repeteix. Ens podríem preguntar, aquest cartell és una instal·lació artística?

2.5. ARQUITECTURA AMATEUR



Casa de vacances de la família Anson Fradera al poble d'Oix, la Garrotxa (1972), de J. Anson [Fotografia]. Arxius personals de la família Anson Fradera.

LA CASA DE VACANCES

Naciste príncipe y mueres rey.¹ (Pujol, 18 juliol 2017, p. 27)

Siempre le había gustado el trabajo físico, construir cosas, en contraste con la vida académica. Le gustaba aquella idea de Vonnegut-en realidad, de Max Frish- de que homo caber era más apropiado que Homo Sapiens. Vivimos para construir. Es lo que nos define como especie. Es verdad, pensó. Imaginar algo, darle vueltas en la cabeza; revisarlo una y otra vez en sueños y luego convertirlo en algo real, palpable. No había nada más satisfactorio que eso. (...) La cosa consistía en construir una cabaña tal como se hacía antaño. Sin cemento, sin permisos. La cabaña como expresión del hombre, forma concreta de su mente. (Vann, 2011, p. 53)

La barraca de un poeta, por modesta que sea, no puede ser la misma que la de otro hombre cualquiera. (Sert & Torres Clavé, 1935, p. 12)

L'obertura econòmica d'Espanya en l'última etapa de franquisme va arribar sobre quatre rodes, un nom i tres xifres: Seat 600. El cotxe, petit i manejable, es va convertir en la icona del desenvolupament i el creixement econòmic i social que va canviar el rumb del país a la dècada dels seixanta. La societat espanyola s'allunyava, així, de les conseqüències de la guerra civil. El Seat 600 va ser la solució als problemes de desplaçament que tenia el país. Les famílies de les ciutats ja no estaven tant lluny dels pobles de la muntanya. El cotxe permetia fer viatges a la costa i, fins i tot, turisme nacional. Una nova paraula, dominguero, designava els que patien aquesta febre. L'escriptor Manuel Vázquez Montalbán va contextualitzar el fenomen afirmant que "el dia

¹ El 3 d'agost de 1973 va sortir de la factoria de SEAT de la Zona Franca l'últim cotxe del seu model 600. En la capota davantera del motor una treballadora va dipositar un ram de flors entre els crits dels operaris i directius de l'empresa, que van desplegar una pancarta que deia «Naciste príncipe, mueres rey». Sens dubte, aquesta frase resumia bé la història d'un model del qual, des de l'inici de la seva producció en 1957, s'havien fabricat 794.406 unitats, a un preu de sortida de 63.000 pessetes, menys de quatre-cents euros. (Pujol, 18 juliol 2017, p. 27)



Joaquim Anson i la seva família de vacances amb el seu Seat 600 (1968), de A. M. Fradera [Fotografia]. Arxius personals de la família Anson Fradera.

que els espanyols van pujar al 600 van començar a allunyar-se del seu passat i van iniciar una excursió de cap de setmana del qual encara no han tornat”.² (Citat per Teodoro, 23 de març de 2016)

Per moltes famílies de classe mitjana el 600 significava exactament això: una escapada de cap de setmana i de vacances. Joaquim Anson i Anna Maria Fradera, matrimoni amb quatre fills, van comprar-ne un per aprofitar el temps lliure: cada cap de setmana i estius agafaven el cotxe, ple de dalt a baix, per anar d’acampada a la muntanya. Amb una tenda familiar es plantaven a qualsevol terreny del Prepirineu per gaudir de la natura. Així va néixer la relació d’aquesta família amb Oix, un poble de la Garrotxa de molt pocs habitants. Un estiu, després d’haver-hi acampat, van pensar en la possibilitat de quedar-s’hi, plantejant fer-se una casa de vacances. Sense pensar-ho massa, l’any 1970, van comprar un terreny als afores d’Oix –un descampat que havia estat camp de cultiu– i van començar a construir la seva cabanya. Com diuen els arquitectes els arquitectes Josep Lluís Sert i Josep Torres Calvé (1935): ”una casa de «Week-End» que no ha de costar més que un cotxe normal i corrent, i així es pot vendre o llogar fàcilment” (p.13).

Així que qui es construeix una casa de vacances, o una cabanya, sempre està fora de les normes, és una arquitectura singular, impossible de repetir, on cada gest per construir-la sembla nou, cada moviment forma una cosa inèdita i cada assemblatge una sorpresa. Una arquitectura que es basa en l’experiència del constructor, que es va perfeccionant amb el pas del temps. Una altra manera de fer arquitectura de qui no ha rebut cap formació intel·lectual, sinó manual, obligat a construir amb les pròpies mans. Curiosament, alguns dels grans arquitectes del *SEGLE XX* no van rebre formació acadèmica i potser no cal haver construït amb les pròpies mans per saber construir, però el desenvolupament integral de l’aprenentatge mental i manual modifiquen i enriqueixen les capacitats d’aquell qui les practica.

Joaquim Anson no era arquitecte, i va projectar un espai per gaudir de la natura i aixoplugar-se, adequant-la al territori i als membres de la seva família. Per fer-ho, va dibuixar l’habitatge i la col·locació de la casa talment com un arquitecte, proposant un edifici com un projecte, una

² Igual que Manuel Vázquez Montalbán, Isidre López, responsable de la col·lecció històrica de la Seat no va dubtar en afirmar la importància d’aquest cotxe quan va aparèixer: “Mucha gente descubrió la playa gracias al 600. Y no digamos la cantidad de españoles que recorrieron el país a bordo de este coche aventurero. El 600 no fue un vehículo más, fue la solución a los problemas de desplazamiento que azotaban a este país, además de convertirse en un sello distintivo de que las cosas comenzaban a ir mejor”. (Citat per Teodoro, 23 de març de 2016)

invenció, una construcció, una assemblea i un refugi. Un projecte que no es pot definir com una casa. Les seves dimensions i la construcció pràctica i senzilla –com una tenda d’acampada– li exigia elaborar una arquitectura pràctica que s’imposés a la forma, condicionada pel que li reclama la vida de vacances i del temps lliure. Un espai al marge del temps laboral, amb llibertat d’horaris radicalment diferents, que permet fruir del paisatge, gaudir de l’aire lliure i del contacte amb la natura. Les cases i cabanes d’escapada demostren que anhelem vides més senzilles. Llocs on escapar-se en entorns naturals de somni i esplèndids. Podem imaginar com seria tenir una casa de vacances: un indret on relaxar-se i establir-se, reflexionar sobre la vida i sobre nosaltres mateixos. En una cabina o en una habitació n’hi ha prou: una xemeneia i tenir temps per a un mateix, la parella, els amics i la família. Com diu Henry David Thoreau (2013) és buscar un espai de desconexió de la vida quotidiana: “¿Por qué debemos vivir con tanta prisa y desperdiciando nuestras vidas? Estamos decididos a morir de hambre antes que estar hambrientos”. (p. 98)

El conte de 1885 *¿Cuánta tierra necesita un hombre?* de Tolstoi, permet preguntar-nos per les dimensions que necessitem per viure, i l’espai que necessitem per poder entendre l’espai arquitectònic. I la seva resposta és dos metres de terra, l’espai comprès entre el cap i els peus. Pajom –el protagonista del conte– ambiciona posseir cada cop més terres i realitza un esforç tan gran per aconseguir-les que l’esgotament el condueix a la mort, i la tomba de dos metres és l’únic espai que acaba posseint. Així que una casa no ve al món quan s’acaba d’edificar, si no quan es comença a habitar: només viu dels homes, com una tomba. No fa falta posseir molt per ser conscients que necessitem són dos metres on ser enterrats. Plantejant aquest punt de partida com una manera de fer arquitectura s’entra en l’espai essencial, l’imprescindible per viure, els metres quadrats necessaris. Com molt bé deia l’arquitecte Adolf Loos (15 setembre 1910):

Si nos encontráramos con una elevación de tierra de dos metros de largo por uno de ancho en un bosque, amontonada en forma de pirámide, nos invadiría un sombrío estado de ánimo y una voz dentro de nosotros nos diría, «aquí hay alguien enterrado». Eso es la arquitectura. (p. 104)

El tema és escollir on volem ser enterrats. La família Anson va triar un terreny als afores d’un poble de muntanya, Oix. Un poble de la

comarca catalana de la Garrotxa que estava comunicat, només, per una carretera de nou quilòmetres que s'origina a la carretera nacional, a l'altura de Castellfollit de la Roca. Una via asfaltada, estreta i llarga plena de revolts que s'acaba quan s'arriba al poble. Aquesta incomunicació obliga a anar-hi expressament. El poble com un punt i a part de la carretera és un aspecte que no va desagradar a Joaquim Anson, ja que construir una casa en aquest entorn era allunyar-se de la vida civilitzada, i aïllar-se per poder trobar un refugi. A més a més, la distància entre el lloc on vivia la família –Mataró– i el poble de vacances era d'uns 130 quilòmetres, i ja ens podem imaginar –als anys setanta– amb un Seat 600 i l'estat de les carreteres, com seria el desplaçament d'un lloc a l'altre, una odissea que podia durar una eternitat.

La casa es trobava a uns dos quilòmetres del centre del poble, just al costat d'un affluent del riu Fluvià i a tocar del pont romànic, anomenat el pont Romà. Segons la llegenda local i com explicava Joaquim Anson (Comunicació personal 10 abril 2009), el pont el va fer construir el senyor de la Queu de Talaixà després que una riuada no el deixés travessar el riu quan es dirigia cap a Santa Bàrbara de Pruneres per fer ús del «dret a cuixa» que tenia sobre les donzelles de la zona. D'aquesta manera cap nou aiguat li impediria satisfer els seus desitjos sexuals.

El terreny que acollia la construcció era en un camp d'userda envoltat de Pollancre amb un camí d'accés de sorra, una ruta problemàtica per la seva proximitat al riu i per la mala conservació, i això aïllava la casa del poble. El seu camuflatge i la distància feia que la casa quedés amagada i difícil de trobar, ja que, a més, estava en un terreny baix i quedava soterrada a la vista des de les muntanyes.

Aquesta ubicació donava unes vistes encarades a dues de les muntanyes més importants de la vall, el Montpetit i el Montmajor, i la finestra principal de la casa mostrava aquest paisatge. La vista des d'aquella obertura va acompanyar a Anson durant tota la seva vida. Un tapís que hom du sempre al damunt i penja a la paret en arribar a lloc, per desplegar un paisatge virtual que envolta, acull i acompanya a l'habitant en la seva deriva, i que converteix qualsevol indret on es trobi en casa seva. Aquesta és la descripció que fa l'arquitecte Josep Quetglas del procediment anomenat el mural nòmada dibuixat per Le Corbusier. L'home es fixa, impressionat, en el paisatge, s'asseu còmodament a contemplar-lo, l'enquadra amb les arestes de l'habitació i la retícula de la finestra, introduint-lo dins de

l'habitatge. Així, qui tingui la casa tindrà el paisatge. Però l'arquitecte Josep Quetglas (2017) comenta que:

Le Corbusier va dibuixar una última vinyeta, on l'home s'aixeca de la butaca, va cap a la finestra, enrotlla el paisatge com si fos una tela dibuixada penjada a la paret i la guarda a un armari, per desplegar-lo i penjar-lo sempre que li vingui de gust. (p. 49)

Anson havia dibuixat i pintat sobre una tela el paisatge que veia des de la finestra de la seva cabanya, un mural nòmada per recordar aquelles vistes que l'acompanyava quan tornava a Mataró. Thoreau tenia raó quan deia que no importava quin fos el paisatge, el que veia des de la cabanya es prolongava als seus somnis i insomnis. II Melville va escriure, mentre feia Moby Dick a la seva casa Arrowhead de Pittsfield, Massachussets; “la montaña que tenía delante, el monte Greylock nevado era como la espalda de una ballena”. (Citat per Tiberghien, 2017, p.39)

Quan l'escriptora Virgínia Woolf (juliol de 1917) escriu un article sobre Henry David Thoreau no dubte en afirmar que ell és “*A real genius for staying at home*” –un autèntic geni per quedar-se a casa–, retratant la necessitat entre l'home, l'arquitectura i la naturalesa. L'autor, poeta i naturalista nord-americà Henry David Thoreau va estar vivint més de dos anys a la seva cabana, construïda al costat del llac Walden, a Walden Pond, Concord, Massachusetts. Un coetani de la revolució industrial que volia distanciar-se de la civilització buscant un refugi.

Fui a los bosques porque quería vivir deliberadamente solo para hacer frente a los hechos esenciales de la vida, y ver si no podía aprender lo que tenía que enseñar, y no descubrir al morir que no había vivido. No quería vivir lo que no era vida. Ni quería practicar la renuncia, a menos que fuese necesario. Quería vivir profundamente y chupar toda la médula de la vida, vivir tan fuerte y espartano como para prescindir de todo lo que no era vida... (Thoreau, 2013, p. 96).

El 1845, Thoreau va decidir deixar-ho tot i anar a viure al bosc. Amb l'ajut d'uns amics, es va construir una cabana amb fusta de pi al llac Walden i s'hi va instal·lar el 4 de juliol. Hi va viure dos anys, dos

mesos i dos dies. D'aquesta experiència en va sortir el llibre *Walden* o la vida als boscos, tot un clàssic de la literatura conservacionista el pensament americà. Per oposició a altres propostes reformistes o revolucionàries de l'època, les idees defensen un individualisme basat en l'autosuficiència que –tot i ser una crítica al capitalisme i l'excés culte al treball– és un dels pilars de l'estil de vida americà.

Le Corbusier, potser l'arquitecte més innovador del *SEGLE XX* es va preocupar per la vida mínima durant la major part de la seva carrera. Al Cap Martin, a la Côte d'Azur francesa, va dissenyar i construir el seu espai mínim, *Le cabanon*, trobant consol a la gran rutina del treball. És una de les cabanyes més famoses de l'arquitectura com a exemple de la màquina per viure. Le Corbusier va plantejar-ne la construcció a partir d'un sistema de mides relacionades, directament, amb l'escala humana i amb un disseny «modulador» ideat per ell. Va regalar a la seva dona, pel seu aniversari, els plànols i els dibuixos de la construcció d'una petita cabanya, o una petita casa de vacances, que es construiria al final d'un rocall que travessava les ones. L'arquitecte va idear *Le cabanon* en una taula del restaurant *Thomas Rebutato –L'Étoile de Mer–*, a l'edat de seixanta-quatre anys. Els dissenys que va elaborar en tres quarts d'hora i que van ser definitius: res no es va canviar i la construcció va ser la còpia neta d'aquests. Sovint passa per alt que 45 minuts de disseny són, en realitat, un destil·lat de més de quaranta anys d'experiència i coneixement acumulat. L'arquitecte es va basar en les seves experiències de viatges, com ara la visita a la Muntanya Athos a Grècia i al monestir cartoixà de la Certosa di Ema, fora de Florència, Itàlia, que admirava i proclamava la cel·la del monestir com un barri ideal. Tots aquests coneixements el van portar a planejar esquemes urbans complexos, com ara la *Unité d'habitation*, que va elevar la seva posició com a arquitecte, urbanista i artista.

Le Corbusier va passar els últims anys de la seva vida a la seva cabanya del Cap Martin, una casa petita a la costa del mediterrani, suficientment grossa per a tenir una taula de dibuix sota la finestra on podia veure el mar. L'exterior abraçava l'infinit i l'interior es reduïa a l'essencial. En una entrevista de 1962 amb Georges Charensol per a *L'Art Moderne de Radio France*, Le Corbusier afirma: “pour un usage personnel j'ai un château sur la Côte d'Azur qui mesure 3,66 x 3,66 mètres. C'était pour ma femme, c'était splendide, elle était extraordinairement confortable et agréable à l'intérieur”.³ (Citat per Cohen, 2008, p. 625)

³ Per a ús personal, tinc un castell al Côte d'Azur que mesura 3,66 x 3,66 metres. Era per a la meua dona, era esplèndida, era extraordinàriament còmoda i agradable a dins. [Traducció de l'autor]

Anson va actuar de la mateixa manera sense ser arquitecte. Les seves col·laboracions amb Jordi Capell, Narcís Majó, Manel Brullet i Agàpit Borràs, el disseny de mobles i la seva capacitat de dissenyar espais va fer que s'atrevis a embarcar-se a construir una casa de vacances, resultat de l'acumulació d'experiències dels anys que va compartir amb professionals de l'arquitectura. El disseny de la construcció estava plantejat a partir de les necessitats de la família de sis membres, i va fer una casa simple i pràctica on l'arquitectura participaria de l'interior i l'exterior de la mateixa manera. Era conscient de les limitacions econòmiques, així que va plantejar una cabanya al mig d'un d'escampat: una arquitectura com l'aixopluc envoltat d'un espai d'esbarjo. La polaritat interior-exterior no existiria i la casa es transformaria en pura exterioritat. Thoreau va plantejar que el bosc també és arquitectura quan va treure els mobles fora de la seva cabanya i va prolongar l'espai del voltant de la construcció. Per aconseguir això no faria falta fer un edifici de grans dimensions, sinó plantejar l'arquitectura necessària per poder aixoplugar-se. La vinculació de l'arquitectura amb l'entorn natural, establint un pacte amb la naturalesa, consisteix a respectar les seves lleis en la implantació en el lloc, en la mesura, la forma i els materials. Només quan es dóna aquesta consideració prèvia del projecte, la casa s'instal·la en els cicles de la naturalesa i aquesta s'endinsa en la vida diària. La necessària dimensió territorial que el projecte requeria es va traslladar des del principi als dibuixos, on Anson va bolcar tot el seu coneixement, la forma, la col·locació, l'orientació, el pendent del terreny i, fins i tot, els elements naturals de referència.

El propietari no només va menysprear el vell costum de talar arbres i anivellar el terreny sinó que va cuidar mantenir el caràcter rural del paisatge. Per tant, va rebutjar tots els trets suburbans tan benvolguts pels estrangers: falses gespes, massissos de flors i tanques herbàcies, arcs, cancel·les, tanques i murs. La casa era un edifici de 50 metres quadrats que quedaria sol i aïllat al mig del terreny, acompanyat d'una arquitectura externa amb pollanques, arbre típic de la zona per la proximitat al riu. La plantació complementària d'arbres, de caràcter funcional, cercava protegir i millorar les condicions d'humitat i temperatura, però, sobretot, permetia el camuflatge; una arquitectura que aspirava a desaparèixer. La construcció de l'exterior podia ser molt simple de materials i deixar que els arbres fessin la funció de façana on l'arquitectura aspira a fondre's, a confondre's amb el paisatge. No aspirava a mimetitzar, a assemblar-se a la natura; no hi ha una aproximació orgànica de l'arquitectura, crea una dicotomia entre naturalesa i artefacte.

Com diu Josep Quetglas (2017): “la idea inicial era molt simple, una casa es construeix amb un material a l’abast de qualsevol: amb tendresa” (p. 52). Una arquitectura com una tenda d’acampada col·locada al mig d’un terreny que passa a ser el pati de la casa. Un habitatge que, de bon principi, no actuava com una casa, sinó com una tenda construïda amb maons. Un refugi senzill, un bloc de ciment al mig d’un descampat on la façana no té gens d’importància, que concentra tota l’energia constructiva a l’interior.

Josep Lluís Sert i J. Torres Clavé van publicar l’article *L’evolució de l’interior* (1935) a la *Revista AC* al voltant de la casa de caps de setmana. El projecte de Joaquim Anson, sense estar al mateix nivell, demostra el seu coneixement de l’arquitectura de l’època i la filosofia, i la seva actitud respon a molts dels postulats defensats pels dos arquitectes. Quan parlen de la seva generació, la defineixen com a sincera i que abandona definitivament el culte al luxe aparent dels anys 50, el culte de “vivir bien para los demás”. (Sert & Torres Clavé, 1935, p. 13)

D’aquesta actitud a l’exaltació del luxe en fa un bon retrat Jacques Tati a la pel·lícula *Mon Oncle* de 1958. La casa de la família Arpel és un habitatge unifamiliar, dissenyat pel propietari i situada en un carrer als afores de la ciutat, i quan aquest li pregunten qui ha fet la casa, no dubte en respondre: “He sido yo, la decoración y los muebles” (Citat per Gorostiza, 1992, p.49), rebent els seus convidats amb un posat i un rictus d’un monarca Versallès. Tati ho exagera encara més amb la font del jardí que es posa en marxa amb un interruptor quan arriben estranys a la casa. El sortidor d’aigua es converteix en un símbol, un avís dels canvis que es produeixen a la seva vida en rebre visites, exaltant el culte de viure pels altres. Sert i Clavé proposen una cosa molt diferent, viure per ells mateixos, a les seves habitacions, i gaudir del màxim confort espiritual i material, on els espais perduts -sales, salons i altres peces inútils- són complements innecessaris. Igual que la casa d’Anson, es plantegen l’habitatge amb una gran peça que servirà de sala d’estar i menjador, i on els dormitoris i els banys es reduiran al mínim espai, acompanyat d’un mobiliari simple que pugui rentar-se amb facilitat.

Anson va dissenyar una cabanya amb les dimensions necessàries per col·locar-hi cuina-menjador, sala d’estar presidida per la xemeneia, i dormitoris. Una distribució interior que sembla que concentra totes les activitats que s’hi han de desenvolupar, posant de manifest una relació directa entre la utilitat i la disposició. L’habitatge, elevat uns 60 centímetres de terra –segurament per la seva proximitat al riu

i el risc davant de les habituals riuades de la zona– va permetre plantejar l’interior amb desnivells per separar espais. Tota la casa es comportava com un moble, s’adequava a les necessitats de la família, era feta a mida. Només tenia les portes d’entrada i la del lavabo, i la resta d’habitacions estaven determinades per murs separadors que distribuïen l’espai. L’interès del propietari a crear una casa oberta a l’exterior explica que la porta d’entrada a l’habitatge fos de fulla partida, permeten obrir i tancar totalment una de les dues meitats que la componen. Aquesta tria ens condueix a pensar en la versatilitat entre l’interior i l’exterior. Mentre l’accés d’una fulla ens desperta el desig de tancar-la, quan es tracta d’una porta de dues fulles suggereix que l’interior manté una relació pròxima amb l’exterior de l’entrada, fent una funció de balcó.

A la sèrie televisiva *Mister Ed* (Brooks et al., 1961) –una producció nord-americana dels anys seixanta– el protagonista, que casualment és arquitecte, té el seu estudi al costat d’un estable amb un cavall que parla, i els separa una porta de fulla partida. Es tracta d’una porta d’estable, que permet comunicar l’espai del cavall amb l’interior de la casa. Fins i tot una porta tan particular té un significat domèstic.

La casa es dividia en dos espais molt marcats: un per viure i un per dormir. Un mur interior amb una única obertura separava l’habitatge, generant dos espais totalment diferenciats, no només per l’arquitectura sinó també per la llum. La zona de vida, cuina, menjador i sala d’estar, estaven il·luminats per una gran finestra, mentre que la zona de dormitoris i lavabo tenia finestres molt petites que deixaven l’espai en una penombra constant, ja que aquest es va dissenyar exclusivament per dormir. Un cop es passava la porta d’entrada es trobava la cuina-menjador, diferenciada de la sala d’estar pel nivell del terra. La cuina-menjador quedava més alçada i per accedir a la sala d’estar hi havia una petita escala feta d’obra. Cap mur separava els dos espais, que eren la part més important de la casa. La sala d’estar amb l’obertura encarada al paisatge, direcció al sud-est, era la més lluminosa i l’habitació més utilitzada per la família durant la major part del dia. El fet que el sostre fos a la mateixa alçada en tota la cabanya –més el desnivell de terra per separar espais– feia que la sala d’estar agafés unes dimensions que no tenia. Tota aquesta sala estava envoltada per un banc d’obra que feia la funció de cadira, estanteria, armari, generant un espai central encarat a la xemeneia on hi havia l’únic mobiliari independent de la casa: dues gandules de càmping que al costat de la finestra generava la sensació d’estar a l’exterior.

Anson es va plantejar la construcció, com l'antitesi d'una caverna, com un refugi a l'aire lliure, lligat a la vista, tal com deia l'arquitecta Frank Lloyd Wright (1998) a la seva autobiografia.

Els dormitoris estaven col·locats a l'espai que sobrava: la de matrimoni era just la mida del llit, la dels tres fills era un entrellat de llits fets d'obra que permetia fer dormir a tres criatures en un espai de quatre metres quadrats, i la filla dormia en el passadís que comunicava aquestes dues habitacions. En aquest cas, va alçar el llit un metre i mig de terra per fer la sensació a qui hi dormia que tenia la seva pròpia habitació i aïllar-lo del pas de la gent pel seu costat. Tots aquests espais se separaven per petits murs que determinaven les habitacions, però en cap moment hi havia cap porta que tanqués els dormitoris. En el fons, l'espai de descans era un passadís allargat on va col·locar quatre llits un lavabo i un llit de matrimoni. Un espai només per dormir.

Totes les parets interiors rebien el mateix tractament que l'exterior: ciment arrebossat sense pintar i rajola vermella de terra, material que s'utilitza per a les construccions exteriors com terrasses o patis, definint l'espai interior com un exterior. Tampoc va col·locar cap llum de sostre i va utilitzar el mateix tipus de llum de paret, la *Làmpada Wally* (1962) dissenyada per Miguel Milà, tant per fora com per dins de la casa reafirmant la casa com un exterior. El mateix que van fer els arquitectes de Mataró a l'hora de fer els seus projectes.⁴

Com que cada habitació funcionava com un aparell, arriba un punt que és molt difícil distingir si l'arquitectura és una prolongació del mobiliari o viceversa. Amb aquesta reunió entre el moble i l'espai, Anson obté l'ajustada dimensió entre l'arquitectura i el cos.

4 Era molt habitual trobar en construccions d'aquella època un recurs que molts arquitectes utilitzaven a l'hora de fer els seus projectes, i era tan simple com utilitzar làmpades del mateix tipus en l'interior de la casa o pis i a l'exterior, així aconseguint relacionar els dos espais. Era molt normal trobar la làmpada Wally dissenyada per Miguel Milà abans d'entrar a una casa i quan estaves a dins. Un exemple seria els pisos de la Cooperativa del carrer Poeta Ponsola de Mataró dissenyat el 1968 per Manel Brullet amb la participació dels arquitectes Narcís Majó i Agàpit Borràs on els passadissos comunicants entre habitatges hi trobem aquesta làmpada igual que la trobem a l'entrada i als passadissos dels habitatges. També un altre exemple seria la pastisseria de Mataró que van idear l'any 1965 els arquitectes Manel Brullet, Esteban Mach i Manuel de Torres, un treball de decoració a la planta baixa d'un edifici de Jordi Capell. Una decoració d'interiors on s'utilitza la làmpada Wally col·locant-la tant a les columnes exteriors com interiors de l'edifici de la mateixa manera, quatre làmpades als quatre costats de les columnes quadrades, tenint la sensació de quan estàs comprant estàs al carrer. («Pasteleria en Mataró (Barcelona): Manuel Brullet, Esteban Mach i Manuel de Torres arquitectos, 1969, p. 28)

L'arquitectura fa literalment dues funcions, per un cantó és l'esquelet i per un altre el mobiliari fent de l'espai un tot. El mobiliari, d'obra, era part de l'arquitectura i estava enganxat a les parets de l'edifici. Per tant la casa no necessitava mobiliari independent per poder fer-hi vida. Les similituds formals amb la reforma que va fer Josep Antoni Coderch a la Masia d'Espolla de l'Alt Empordà («Masia Sres. Coderch: José Antonio Coderch arquitecto», 1969, p. 3-5) expliquen que Anson coneixia aquest tipus d'arquitectura, i que no dubtava en copiar les solucions que havien aplicat altres arquitectes per dissenyar els espais interiors –sobretot els projectes executats per Jordi Capell a la ciutat de Mataró– fins i tot utilitzant els mateixos complements que l'acompanyaven. Les reformes que va fer Coderch a la planta baixa de la masia, anteriorment utilitzada per tenir-hi els animals, no modificaven cap dels elements que la componien i els recursos que va utilitzar per crear la relació del mobiliari i l'arquitectura segueixen la mateixa pauta que Anson va aplicar a la casa d'Oix. Els desnivells pels canvis d'habitació, els bancs d'obra amb coixins fent de sofà, els armaris i estanteries d'obra amb portes de fusta, la il·luminació, i sobretot la col·locació de la xemeneia, dissenyada pel mateix Coderch, presidint el menjador envoltat amb el banc d'obra.

No és d'estranyar amb l'experiència de realitzar mobles als anys seixanta amb una filosofia marcada per l'economia, la funcionalitat l'estètica i la còpia, apliqués les mateixes pautes a l'hora de construir-se la seva pròpia cabanya. Tota la casa es construeix igual que un moble, plantejant una idea d'habitar en una doble perspectiva: per un cantó, un espai apartat i, perquè no, camuflat, i, per l'altre cantó, la idea d'espai domèstic on succeeix la vida quotidiana i on les habitacions es proposen com un lloc on conflueixen els fenòmens que descriuen la idea d'habitar. Com diu Thoreau (2013): “¿Un mueble para sentarse y poder vivir. Qué es una casa, sino una silla?” (p. 86).

La casa com un moble, com menys massa tingui més fàcil es pot modificar. Com explica l'artista Raoul Hausmann (1936):

las casas de Ibiza conocidas como «ses cases» son unas viviendas campesinos que se caracterizan para ser edificios contruidos en diferentes periodos. No hay una idea previa definida, el conjunto de habitaciones se van construyendo según las necesidades de sus habitantes. (p.12)

La casa de vacances d'Oix va seguir les mateixes pautes i l'arquitectura va perdre la forma original en créixer a mesura que la família es feia gran. A Oix, com a Eivissa, el que el principi era un bloc al mig del descampat es va obrir a l'exterior amb un «porchu», denominació eivissenca, derivada de «porticus» –la porta oberta–. La construcció feta al voltant de la casa original permetia a la família fer activitats a fora amb l'aixopluc de la teulada. Però amb el temps la casa també va augmentar en habitacions, per evitar la incomoditat de pares i fills a l'hora de compartir els seus espais més íntims. Si la casa s'hagués pogut reordenar per tenir un lloc per cada fill, la solució hauria estat molt fàcil, però les dimensions no ho van permetre i la manera més òbvia per solucionar-ho era ampliar-la. Anson va plantejar-ho com una qüestió d'habitatge i va perforar les parets exteriors per fer noves habitacions per les necessitats familiars: una pels tres fills, una per la filla, i una pel matrimoni, a més d'un garatge pel cotxe i magatzem. Amb el procés, el plànol primitiu, va perdre la planta rectangular i la puresa original i es va transformar en una nova forma arquitectònica, no pel seu disseny sinó per les necessitats.

El problema rau en una qüestió de construcció: l'habitatge requereix una construcció on l'edifici respongui a les necessitats d'habitar. En termes heideggerians, seria la mateixa activitat que arreglar i reordenar una taula de menjador, però a una escala més gran. La taula participa necessàriament de la vida diària i es modifica segons les necessitats; establir els llocs per menjar també és una mena d'edifici. D'aquesta manera, l'habitatge –el compromís humà amb la taula–, depèn de l'edificació, col·locació i organització d'aquest moble. De la mateixa manera que l'edificació depèn de l'habitatge, l'organització de la taula es defineix tal com la gent vol implicar-s'hi. És el que ens explica Heidegger quan ens parla d'arquitectura:

un edifici no és un objecte diferent d'una taula: totes dues són coses similars perquè relacionen la gent amb les quatre parts de la vida quotidiana, ajudant-la a orientar-se pel món. Una cosa construïda –com qualsevol altra cosa– s'hauria d'entendre mitjançant una experiència tàctil i imaginativa; no com un objecte separat. (Citat per Sharr, 2007, p. 46)

El procés d'habitar treu a la llum les transformacions que pateixen els edificis, en un procés constant i de vegades gairebé malaltís d'adaptació de la vida a l'obra, i viceversa. L'arquitecte modifica la

casa per adaptar-la als seus interessos i necessitats, però també es veu afectat per habitar-hi, i tots dos s'involucren en un diàleg constant, d'anada i tornada, on casa i home sempre «queden tocats».

La casa era habitada; mai contemplada com una arquitectura. Les persones que la van viure no van ser conscients, en cap moment, de la seva simplicitat i funcionalitat i la prova d'això és que no hi ha ni una imatge de la casa per entendre-la arquitectònicament parlant. Sovint és el mateix autor qui es fotografia a la casa, amb la família i amics, envoltat dels mobles i objectes personals, representants d'aquesta cultura canviant, individual i efímera. Imatges d'unes estades plenes de gent i d'estris, mostra d'una vida quotidiana rica i diversa, que ens reafirmen l'existència d'un vincle entre cultura i formes construïdes. Aquestes instantànies donen compte, també, de la vinculació de l'arquitectura amb l'entorn natural. La construcció passa a segon terme, habitar la casa i els seus entorns era el més important, però l'arquitectura era la part fonamental. No és una altra cosa que la necessitat de conservar la proporció entre el petit –l'obra de l'home– i el gran –el paisatge, el riu, l'aire–. És necessari que el petit continuï sent petit, perquè el gran pugui continuar sent gran. La imatge de la casa sense importància arquitectònica, que no signa cap arquitecte, un habitatge que neix no quan el seu arquitecte o el constructor comencen a pensar en ella, si no quan ho fa el propietari.

A finals dels anys vuitanta, i després que la família gaudís de la casa i l'entorn durant les vacances, Joaquim Anson i Anna Maria Fradera van vendre la casa. Van prendre aquesta decisió, ja que els fills s'havien fet grans i no volien assumir la despesa d'una casa que no s'utilitzava. Un cop venuda va ser objecte de desafortunades intervencions per part dels propietaris actuals, que han alterat profundament l'esperit d'aquesta arquitectura fràgil.

Thoreau, Le Corbusier i Anson van viure durant un temps limitat a les respectives residències. Thoreau va començar els seus dos anys, dos mesos i dos dies vivint a Walden Pond a la casa construïda el 4 de juliol de 1845; Le Corbusier va passar les vacances d'estiu, normalment un mes, a Le cabanon de 1952 a 1965; i la família Anson la va gaudir durant els caps de setmana i els estius al llarg de disset anys, de 1970 al 1987. Però cap dels tres va viure-hi en solitud com un ermità. Thoreau era un autosuficient i vivia de les mongetes que havia plantat i dels recursos naturals que el bosc i l'estany li donaven, però normalment s'aventurava una vegada a la setmana a la localitat més propera per visitar amics o portar la bugada per rentar-la. Le Corbusier i la seva

dona van rebre la visita d'amics i familiars i tenien el costum de menjar al restaurant adjunt, gaudint de la companyia dels propietaris –quan cercava privacitat menjava a la seva cabina–. Anson fruïa de la casa buscant privacitat i gaudint de l'ambient familiar sense deixar de fer activitats i excursions per descobrir l'entorn amb els fills i els amics. Tots tres van treballar als seus santuaris respectius: seria pràcticament impensable que Thoreau escrivís *Walden*, publicat el 1854, sense els seus anys a Walden Pond. Le Corbusier va fer dibuixos dels seus projectes arquitectònics utilitzant la influència del terreny on es trobava i la inspiració del mar Mediterrani i Anson no hauria pogut dedicar-se a lectura i a la realització de còmics relacionats amb la Garrotxa per publicar-los a una revista juvenil anomenada *Cavall Fort*. Tots tres homes es van banyar al seu estany, mar proper o al riu, tots tres tenien una preocupació per la vida mínima, Thoreau d'una forma més filosòficament ecològica, Le Corbusier aplicant i provant el seu sistema de mesurament modular a la seva cabina i Anson només amb la pretensió de desconnectar de la feina i buscar una vida més tranquil·la i afable per la seva família. Els seus respectius edificis, la casa de Walden Pond, Le Cabanon i la Closa, tot i que provenen de períodes de temps molt diferents, reflecteixen les mateixes prioritats.

Però no totes les cabanyes reflecteixen aquestes actituds, d'altres funcionen des d'un altre punt de vista, però mai deixen de ser un lloc per aixoplugar-se. Podríem explicar dos projectes de naturalesa diferent on l'arquitectura funciona com un espai per aïllar-se de la societat. Per un cantó la cabanya d'Unabomber i per l'altre la de l'artista Pep Vidal.

Theodore John Kaczynski, nascut el 22 de maig de 1942, conegut com a Unabomber, va construir una cabanya de Montana, construïda amb les seves pròpies mans, era una arquitectura totalment controlada, igual que la construcció de les bombes que hi fabricava al seu interior. Com que l'autor era matemàtic va poder realitzar tota mena de càlculs per construir una cabanya perfecta adequada a les seves necessitats. Si ens ho mirem bé, comparteix la mateixa filosofia que Thoreau, Le Corbusier i Anson. Thoreau va construir la casa amb les seves mans i el material que va aconseguir per la zona per escriure un llibre; Le Corbusier va projectar Le cabanon per passar les vacances i fer dibuixos i projectes d'arquitectura; Anson va dissenyar la casa de vacances familiar per poder dur a terme els seus projectes relacionats amb el còmic; i Unabomber va construir la seva mentre preparava les bombes amb el material del seu entorn i escrivia el seu manifest.

Un cop detingut, va ser jutjat a finals dels noranta als Estats Units. Els advocats defensors van intentar declarar-lo com a boig presentant la seva cabanya com a prova significativa. Van transportar l'edifici sencer amagat als boscos de Montana fins a Sacramento, lloc del judici. L'estètica estricta i simple, els materials naturals utilitzats i la puresa geomètrica es van convertir en un símbol d'actes de terror inquietants, ofegant la imatge de la casa idíl·lica dels boscos. L'arquitectura es posa a prova i se l'acusa. Una estructura aparentment innocent és l'objectiu per engarjolar el delinqüent més gran de la història que va terroritzar el país durant 18 anys. Aquest terrorista domèstic, antic professor de matemàtiques i autor anarquista, va ser un prodigi de les matemàtiques, abandonant la carrera acadèmica el 1969 per seguir un estil de vida primitiu. Entre 1978 i 1995, va matar tres persones i va ferir-ne 23 a propòsit de començar una revolució realitzant una campanya de bombardejos a tot el país dirigida a persones implicades amb la tecnologia moderna. Mentre cometia aquests atemptats escrivia un manifest. Des de la solitud de la cabanya, defensava una forma d'anarquisme centrada en la naturalesa amb una crítica social que s'oposava a la industrialització. La seva campanya de bombardejos només era una estratègia per intentar fer-lo públic. El 1995 va enviar una carta al *The New York Times* on prometia que deixaria els seus actes terroristes si li publicaven, en aquest diari o al *Washington Post*, el seu assaig *Industrial Society and its future*, tal i com explica el documental de Nètflix. (Sodroski et al., 2017)

Podem trobar un paral·lelisme entre Unabomber i el projecte artístic de l'artista Pep Vidal: Una cabana per acabar la tesi (2014). L'únic que va fer és construir una cabana per poder acabar la seva tesi doctoral de física. Vidal explica que va dissenyar un prototip inspirat en la cabanya Bernard Shaw, i la va plantejar com l'espai que necessitava per estar sol, per treballar durant uns mesos i acabar la seva tesi doctoral. I quan va finalitzar-la va presentar-la com un llibre d'artista, un manifest. L'artista Pepe Vidal (Comunicació personal, 18 febrer 2017) insisteix que “és molt important la seva cabina per l'activitat que ha de fer i no dubte en fer un plànol i una llista del material necessari per tirar endavant el seu projecte”. Sabedor que normalment aquestes cabanyes es troben al mig del bosc i que estan implicades amb la natura, va buscar un indret semblant i va ubicar-la en un espai buit i abandonat a prop del seu estudi d'Hangar –Centre de producció artístic– del Poblenou de Barcelona.

La necessitat de recuperar aquestes històries se'ns fa impossible abandonar-les, i tenim la necessitat de veure-ho amb els nostres propis ulls, recuperar-ho, i la rèplica o la còpia són les solucions més senzilles que ens solucionen aquest problema. La cabanya de Thoreau té una rèplica construïda el 1980, situada a prop de la carretera d'accés i entre els aparcaments de la reserva d'estats de Walden Pond formant part del sistema Massachusetts Forests and Parks. "Avui la ubicació i el traç de la casa original de Thoreau està marcada per pedres de granit, fixades per l'arqueòleg històric i autodidacte Roland Wells Robbins i documentades al seu llibre *Discovery at Walden*" (Citat per Flueckiger, 2016). Abans de les troballes de Robbins, havia sorgit un camí realitzat per diverses generacions de visitants que van retre homenatge a Thoreau i Walden i van marcar la ubicació aproximada on hi havia la casa de Thoreau. Però la posició, l'entrada i l'orientació precisa de la casa van quedar per la imaginació del visitant (p. 51). Així que, avui, podem trobar el lloc on Thoreau es va construir la casa, assenyalat per peces de granit marcant l'espai que va ocupar i en una altra ubicació una rèplica exacta de la morada, realitzada amb la màxima fidelitat a l'original.

El castell a la Costa Brava, que mesura 3,66 x 3,66 metres, extraordinàriament còmode i agradable de Le Corbusier és, actualment, una arquitectura buida i sense funció, amb un interès només turístic. La seva fragilitat planteja problemes al públic. Les visites són en grups de quatre persones acompanyats per un guia que no pot ni manipular les nanses ni les obertures, duren de 2 a 3 minuts, per permetre una bona rotació, i no es poden tocar ni les pintures ni els mobles. Aquella màquina per viure és una tomba, on l'arquitectura només funciona com a imatge que per ser admirada requereix cita prèvia a través d'una pàgina web. Tenim molts exemples d'arquitectura que viu gràcies a les visites turístiques i on aquesta perd tota la seva forma i passa a ser una escenografia pels visitants. Tal i com afirma Marc Augé (2017):

El antiguo y la historia se convierten en un espectáculo específico, así como todos los exotismos y todos los particularismos locales. La historia y el exotismo ejercen el mismo papel que las «citas» en el texto escrito, información que se expresa de manera maravillosa en los catálogos editados por las agencias de viajes. (p. 61)

Un exemple és la visita que es pot fer a La casa Gomis, coneguda com La Ricarda⁵ edifici realitzat per l'arquitecte Antoni Bonet al Prat del Llobregat. Tot i que es recorren tots els seus racons, només arribar s'informa els visitants que no es pot tocar res ni utilitzar el mobiliari original, tots els mobles tenen un full de paper escrit a sobre on s'informa que està prohibit seure. La ruta va acompanyada pel relat de les experiències de la família Gomis, comentades per la filla, i un té la sensació d'estar veient un àlbum fotogràfic on l'experiència d'habitar ha desaparegut. És com estar dins d'un plató, d'una arquitectura falsa, que recorda allò que va ser, però que en cap moment és. L'arquitectura i el visitant estan distanciats per una frontera transparent que no permet viure-la, i aquest és conscient, en tot moment, del seu paper com a espectador. El curiós és que Antoni Bonet va construir aquesta casa a distància, la va projectar i construir a través d'un seguit de comunicacions per carta entre la família Gomis-Bertrand i ell, que vivia a l'exili, a l'Argentina, entre els anys 1949 i 1956 (Ajuntament del Prat del Llobregat. Turisme i territori, s.d).

La casa de vacances de la família Anson, La Closa, es va poder tornar a gaudir quan el seu fill va fer una rèplica que va ser exposada a diferents llocs d'Europa amb el projecte artístic *Pavelló Català. Arquitecte anònim* (2013). La cabanya d'Unabomber va esdevenir prova del delictes i va anar a un magatzem per ser analitzada. Quan el judici va finalitzar, es va exposar com a reclam a la planta superior en l'espai Inside Today's FBI del Newmuseum de Washington D.C. Un hàbitat passa a ser la prova d'un delictes, per acabar com un show a les sales d'un Museu, on el públic se sent com espectador d'allò que va ser. Poden haver-hi també artistes que agafin aquesta identitat d'espectador i ho portin a l'extrem. El cineasta James Benning en el projecte *Two Cabins* (2011), va fer una rèplica exacta de les cases d'Unabomber i de Thoreau, transformant aquesta arquitectura en un espectacle. Va plantejar-ho

5 A la pàgina web de l'Ajuntament del Prat del Llobregat trobem la informació necessària per a la visita de La Ricarda: Visiteu la Casa Gomis i disfruteu de la gastronomia local. El Servei d'Informació Turística i de Promoció del delta del Llobregat impulsa un cicle de visites guiades a una de les joies més representatives de l'arquitectura racionalista a Catalunya: la Casa Gomis, també coneguda com la Casa de Vidre, referenciada en la xarxa de cases icòniques. Situada en ple delta del Llobregat, envoltada de pins i a pocs metres del mar, la casa s'integra en el paisatge que l'envolta i s'estableix un constant diàleg entre la seva arquitectura i l'entorn. Si voleu conèixer la Casa Gomis, inscriviu-vos a la propera visita. Hi ha dos torns disponibles. De primer un aperitiu, i de segon, un dinar. Tots dos en restaurants que aposten per una gastronomia basada en els productes de km 0. (Ajuntament del Prat del Llobregat. Turisme i territori, s.d.)

artísticament com una articulació complexa de les pràctiques de la dissidència, les formes de viure no expressives i la política de la solitud. I el cas de Pep Vidal és més honest, ja que, un cop finalitzada la tesi, la cabanya va esdevenir un espai de residència per escriptors i artistes dins la programació del centre de producció d'Art Hangar del Poblenou. Va ser desplaçada a una altra localització, però en el fons és una cessió perquè altra gent participi de l'experiència. L'artista deixa les claus de casa seva perquè altra gent la gaudeixi. Aquesta acció tan simple fa que l'arquitectura no deixi de ser habitada, i la podem definir pel seu nom, una cabanya.

Quan l'antropòleg francès Marc Augé (2017) diu que ja no tenim present si una escenificació del passat, ens està parlant d'una arquitectura que desapareix com a hàbitat i passa a ser una altra cosa, un no lloc.

Quando los edificios se construyen por los turistas, el show es el negocio principal. Espacios donde el individuo se siente como un espectador sin que la naturaleza del espectáculo verdaderamente le importe, una posición que construye una relación ficticia entre la mirada y el paisaje. (p. 52).

Dues realitats complementàries, però diferents; els espais constituïts amb relació a certes finalitats i la relació que els individus mantenen amb aquests espais. Els no llocs com a indrets monòtons i freds als quals no hi ha ni identitat ni memòria i que no tenen res a veure amb contextos especials culturalment identificats: les habitacions dels hotels, les terminals dels aeroports, els hipermercats, les autopistes, etc. Aquests, són escenaris habituals a la pel·lícula *Playtime* (1967) de Jacques Tati, on presenta els ciutadans com espectadors de l'arquitectura moderna criticant les seves funcions, no només a partir de les circulacions sinó també analitzant-ne els usos. La separació entre el públic i el privat on el vianant conviu amb aquesta arquitectura. Però què passa amb aquells edificis que sense voler, i tenint un relat històric darrere, deixen de fer la seva funció i passen a ser part de l'espectacle, on l'audiència és part de la naturalesa d'aquest? D'alguna manera es col·loquen en un impàs, i perden la seva naturalesa inicial.

ARQUITECTURA EXPOSADA

El principio de construcción del edificio original fue respetado, la traducción no se hizo palabra por palabra. (Oubreire, 1980, p. 57)

Vas viatjar
a la casa de la teva infància.
Vas passejar
per estius
en què el riu era l'escola.
On vas aprendre
a construir passarel·les
fins a l'altra riba. (Doñate, 2013, p.104)

Marie Griffay, comissaria d'art contemporani, va convidar al fill de Joaquim Anson i Anna Maria Fradera a fer un projecte a una exposició al Palais de Tokyo de París l'any 2013. Aquest li va proposar construir una rèplica de la casa de vacances dissenyada pel seu pare als anys setanta, presentant-la com un pavelló, recodant els orígens de l'edifici que l'acolliria, el Palais de Tokyo. Un palau que es va construir arran de Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne de París el 1937, com a Palais des Musées d'art moderne. Posteriorment l'edifici va acollir diversos establiments, projectes i espais creatius fins a l'any 2002 que es va inaugurar com a Site de Création Contemporaine fins avui amb el nom de Palais de Tokyo. L'artista, partint de la importància de l'arquitectura a l'exposició internacional, va reflexionar al voltant de com presentar la casa en aquest centre d'exposicions i va decidir fer un elogi a l'arquitectura del seu pare, que no era arquitecte, amb un pavelló.

El motiu era definir un edifici per suggerir el món tal com un el vol, una habitació perfecta per a dirigir l'Estat, un imperi comercial, una ciutat, o, com en aquest cas, una família, podria ser la manera de construir la realitat tal com volem que sigui i no com és. L'atractiu de l'arquitectura per als qui ostenten el poder polític està en la manera en què serveix per a expressar la voluntat, un mitjà emprat, des de fa temps, per molts països per a projectar-se en l'escena internacional,



Construcció del Pavelló Català. Arquitecte Anònim al Palais de Tokyo de París (2013), de M. Anson [Fotografia]. Imatge de l'autor.

utilitzant-la per donar una imatge d'ells mateixos definint i reflectint una identitat. Els pavellons representen un país i, alhora, passen a ser la representació arquitectònica del moment on es reflecteix el seu posicionament polític. Un edifici que pot aspirar a ser memorable, és a dir, pot aspirar a ser un monument emblemàtic reconegut a tot el món, intentant semblar important, especial o significatiu, i representant de manera metafòrica les aspiracions de l'Estat o dels seus governants. Per exemple: una arquitectura moderna podria suggerir que el govern que el construeix és ampli de mires i progressista. La utilització de llenguatges arquitectònics pot escenificar les arrels de qui el construeix.

A l'Exposició Internacional de París del 1937, el pavelló soviètic, de l'arquitecte Boris Iofan, i l'alemany, d'Albert Speer, exemplifiquen la competència política entre ambdues potències. L'arquitectura exterioritzava els símptomes d'una guerra cultural que més tard es convertiria en militar, una confrontació explícita que reflectia la continuïtat entre l'art i la guerra. Curiosament el caràcter essencial dels programes de construcció nazi i soviètic és gairebé el mateix, malgrat les seves suposades diferències ideològiques. L'Alemanya nazi i la Rússia soviètica, amb els seus satèl·lits, van acabar assemblant-se cada vegada més pel que fa al seu abús de l'arquitectura. Els dos pavellons de París, col·locats un davant de l'altre, s'expressaven en termes sorprenentment semblants i només es podien identificar per la representació gegant de dos obrers amb la falç i el martell en el sostre del soviètic i l'esvàstica que coronava el de Speer. Com ens diu l'escriptor del diari *El País*, Javier Rodríguez Marcos (25 març 2017), “en un acto típico de la diplomacia de los años treinta, ambos proyectos fueron galardonados ex aequo con la medalla de oro”. (p. 7)

Darrere d'aquests hi havia el pavelló de la República Espanyola, dissenyat per Josep Lluís Sert i Luis Lacasa, que contrastava enormement amb la monumentalitat de les dues construccions, tant en escala com en materials i distribució d'espais. Javier Rodríguez Marcos (3 abril 2017) escriu en un article que:

Lacasa, más afín al llamado regionalismo castellano que al simplismo de Le Corbusier, tuvo que rechazar a su primera idea –construir a la española con piedra y ladrillo– por carencia de tiempo. La experiencia de Sert con estructuras vistas y módulos prefabricados fue decisiva para levantar, «en seco» y a toda velocidad, un edificio de planta libre. (p. 47)

L'edifici es va construir en només cinc mesos amb materials prefabricats, seguint les directrius del racionalisme, una construcció sòbria i funcional que s'adaptava perfectament a la seva parcel·la irregular, respectant els arbres que contenia. El pavelló, de tres plantes i 1.100 metres quadrats, va acabar sent una fita de la presència espanyola en esdeveniments internacionals. L'edifici i les obres que contenia s'han convertit en peces claus de l'art contemporani i també en símbols antifeixistes, aconseguint a ser una de les millors mostres d'implicació de la modernitat artística amb la realitat del moment.¹ Durant l'exposició internacional els diferents espais del Pavelló es van animar amb projeccions cinematogràfiques, concerts, recitals de dansa i representacions teatrals, on la figura del camperol va prendre tot el protagonisme, per repercutir en un exemple de cultura popular i una arma contra el feixisme.

En acabar l'exposició el Pavelló es va desmuntar. L'any 1992, gràcies a una iniciativa de la ciutat amb motiu de les olimpíades de Barcelona, es va decidir rescatar-lo i reconstruir-lo. Es va encarregar una rèplica als arquitectes Antoni Ubach, Miquel Espinet i Juan Miguel Hernández León. L'arquitecta Marta Mompó (9 d'abril de 2015) comenta que “a diferencia del original, pensado para ser efímero, estos ejecutaron la réplica buscando las soluciones constructivas por un edificio perenne, y cumpliendo la estricta normativa de los años noventa”. L'edifici, en un lloc diferent i amb una altra funció, es va construir el màxim fi de digne a l'original pel seu interès històric. El 1994 es va cedir a la Universitat de Barcelona, que el va destinar a acollir el Centre de Recursos per l'Aprenentatge i la Investigació –CRAI– i la seva Biblioteca.

Javier Rodríguez Marcos (25 març 2017) comenta que també es va fer una còpia d'una de les escultures que formaven part del Pavelló del 1937, que a dia d'avui la podem trobar a la plaça Reina Sofia de Madrid, davant del Museu amb el mateix nom, des de l'any 2000. L'escultura original amb el títol d'*El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* de l'any 1937, és de l'artista Alberto Sánchez Pérez.

¹ Amb motiu del cinquanta aniversari del Guernica de Picasso i per tant, la participació d'Espanya a l'Exposició Internacional de París el 1937, es va organitzar una exposició al Centro de Arte Reina Sofia de Madrid. Una mostra que reconstruïa els records del Pavelló espanyol, una fita per a la presència d'Espanya en exposicions internacionals i un dels pavellons més destacats dels assistents a l'exposició de París. En plena Guerra Civil, l'edifici es va obrir amb èxit, cosa que va suposar la determinació del poble espanyol de fer visible la seva realitat complexa al món amb una mostra dels seus millors èxits culturals. (Museo de Arte Reina Sofia, 1987).

Es donava per feta la idea que el Pavelló de 1986 i el Pavelló Alemany dissenyat per a l'Exposició Internacional de 1929 eren el mateix edifici. El periodista Víctor Amela (3 juny 1986) explica que un dels arquitectes encarregats de la reconstrucció va afirmar que “aquell era un edifici que havia provocat una profunda admiració l'any 1929, capital per la història de l'arquitectura del SEGLE XX, i que era una lliçó útil per l'arquitectura del nostre temps” (p. 52). Alhora va defensar que l'edifici no podia estar en un altre lloc, advocant per la necessitat urgent de la recuperació de l'entorn tal com era el 1929, fins i tot amb la possibilitat de la reconstrucció de les columnes de Puig i Cadafalch que simbolitzaven les quatre barres catalanes, cosa que va passar al cap d'uns anys. El dissenyador i professor Dennis Dollen (1992) va fer servir la famosa frase de Mies van der Rohe «less is more» per ratificar que evidentment el pavelló era una arquitectura reproduïble, afirmant que “menys és més una altra vegada” (p. 51). Però també van aparèixer veus discordants al voltant de la reconstrucció. L'arquitecta Alison Smithson va mostrar les seves reserves durant una visita a Barcelona el 1985, abans que s'acabés el pavelló, dient que “un edifici, un mite per la seva generació, ignorava el que representaria quan fos reproduït, declarant que el pavelló guanyaria una segona vida, d'exposició i propaganda, per convertir-se en només un atractiu turístic”. (p. 44)

L'arquitecte James Warren (1986) també va posar en dubte la còpia del pavelló. En un article a la revista *Progressive Architecture* assenyalava que qualsevol reproducció fidel només és una còpia, un facsímil. Sense el *Zeitgeist* original de l'època que l'ha inspirat ni la ment original que l'havia concebut, el nou Pavelló de Barcelona podia convertir-se en un record del passat Modern, i aquest cas no ho és.

Tot el que s'ha dit i escrit sobre l'edifici probablement ara s'haurà de dir i escriure de nou, però aquesta vegada des d'un altre punt de vista. Els crítics de Mies Van der Rohe encara es poden preguntar: per què tots aquests problemes? Per què molestar-se a reviuir el Pavelló? Per què reconstruir-lo? Philip Johnson pot tenir la resposta correcta: ... i per què no? (p. 62).

El Pavelló de Barcelona, de fet no tenia cap programa funcional i res a mostrar, tret d'ell mateix.

El cas particular d'edificis que es representen íntegrament són el de les còpies o reproduccions. Per exemple, les diferents reproduccions de la Torre Eiffel a tot el món, entre d'altres, una a Las Vegas, una a París-

Texas, una altra a Tennessee i dues a la Xina representen la torre Eiffel de París. No deixen de ser una còpia, i per tant representa l'arquitectura original. Així, com diu l'arquitecte Remei Capdevila Werning (2014), “copies or reproductions of other buildings do not necessarily mean that they also symbolize the same as the original”.² (p. 40).

Carme Grandes Sagarra (2006) ens comenta la importància dels pavellons a la Fira Internacional del 1929 a Barcelona:

L'escenificació oficial espanyola de l'Exposició de 1929 es va veure reforçada per la presència dels pavellons oficials dels països participants. La majoria d'ells va optar per edificis que mostraven l'arquitectura tradicional representativa de cada país, com el cas dels pavellons de Bèlgica, Hongria o Romania. Però altres països, si bé van mantenir aquest principi d'elogi nacional, van presentar esquemes més contemporanis, com el petit pavelló de Dinamarca, per la seva pròpia senzillesa i, especialment, els pavellons de Suècia i el dels regnes de Sèrbia, Croàcia i Macedònia, dos edificis que entraven de ple en l'arquitectura moderna i contemporània que s'estava gestant i desenvolupant a occident i de la qual el pavelló d'Alemanya seria el màxim exemple (p. 119).

El recinte de l'exposició també va tenir la presència d'empreses privades, repartides entre els espais lliures que deixaven els pavellons i palaus. Edificis que van ser un clar exemple de publicitat empresarial, però, curiosament, amb un gran interès pel seu concepte de modernitat arquitectònica. Amb una clara aposta per la modernitat, eren construccions que incorporaven a la seva arquitectura els rètols publicitaris amb el nom de l'empresa. Com explica l'escriptor Julià Guillamon (2018):

algunes d'aquestes construccions eren d'una sola planta per permetre el fàcil accés als visitants i d'altres apostaven per una torre. Així, entre d'altres hi havia el pavelló Nestlé, el pavelló Rocall, el pavelló Asland i un dels edificis estrella de l'exposició, el pavelló d'Uralita projectat per Charles Siclis, amb Antoni M. de Ferrater com a director d'obres (p. 47)

² No deixen de ser una còpia, i per tant representa l'arquitectura original. Així que les còpies o reproduccions que representen altres edificis no comporta necessàriament que també simbolitzin el mateix que l'original. [Traducció de l'autor]

Antoni M. de Ferrater també va ser l'arquitecte que va tirar endavant el projecte de pavelló per l'empresa Molfort's. Una empresa de mitjons de Mataró, que es van donar a conèixer a tota Espanya per la qualitat dels seus productes. Una de les seves fites va ser la capacitat d'entendre el binomi activitat industrial i publicitat, concretament amb la publicitat racional. "L'equip de publicitat, amb Joan Rectoret aportant les idees i Joan Aubeyzon com a cap de publicitat, va introduir a l'empresa les tècniques de fabricació modernes, les estratègies comercials innovadores i una imatge del producte atractiva". (Guillamon, 2018, p. 38)

Per això van construir un pavelló per presentar el seu producte durant l'exposició internacional, inaugurant un estand el juliol del 1929, i esdevenint un referent. Així que Molfort's va ser una de les empreses que van tenir un estand propi a l'exposició. Ferrater va projectar l'edifici com una gran balla publicitària amb el nom de l'empresa incorporada a l'arquitectura, la lletra M com a porta d'entrada i les altres lletres en relleu en tota la façana lateral. Els interiors estaven decorats per l'ebenista mataroní Santiago Domènech, i el dramaturg, novel·lista i crític, Màrius Gifreda (1929) els descrivia a la Revista Mirador, tot dient que "el Pavelló de la casa Molfort's era una pensada resolta amb gràcia i adequada per a una exposició" (p. 7). El dia de la seva inauguració es va celebrar amb "un concert de la Banda Municipal de Mataró que va interpretar una marxa del compositor Dotras Vita, escrita especialment per als mitjons Molfort's" (Citat per Guillamon, 2018, p. 38). Quan la mostra es va acabar es va enderrocar i desaparèixer com molts d'altres.

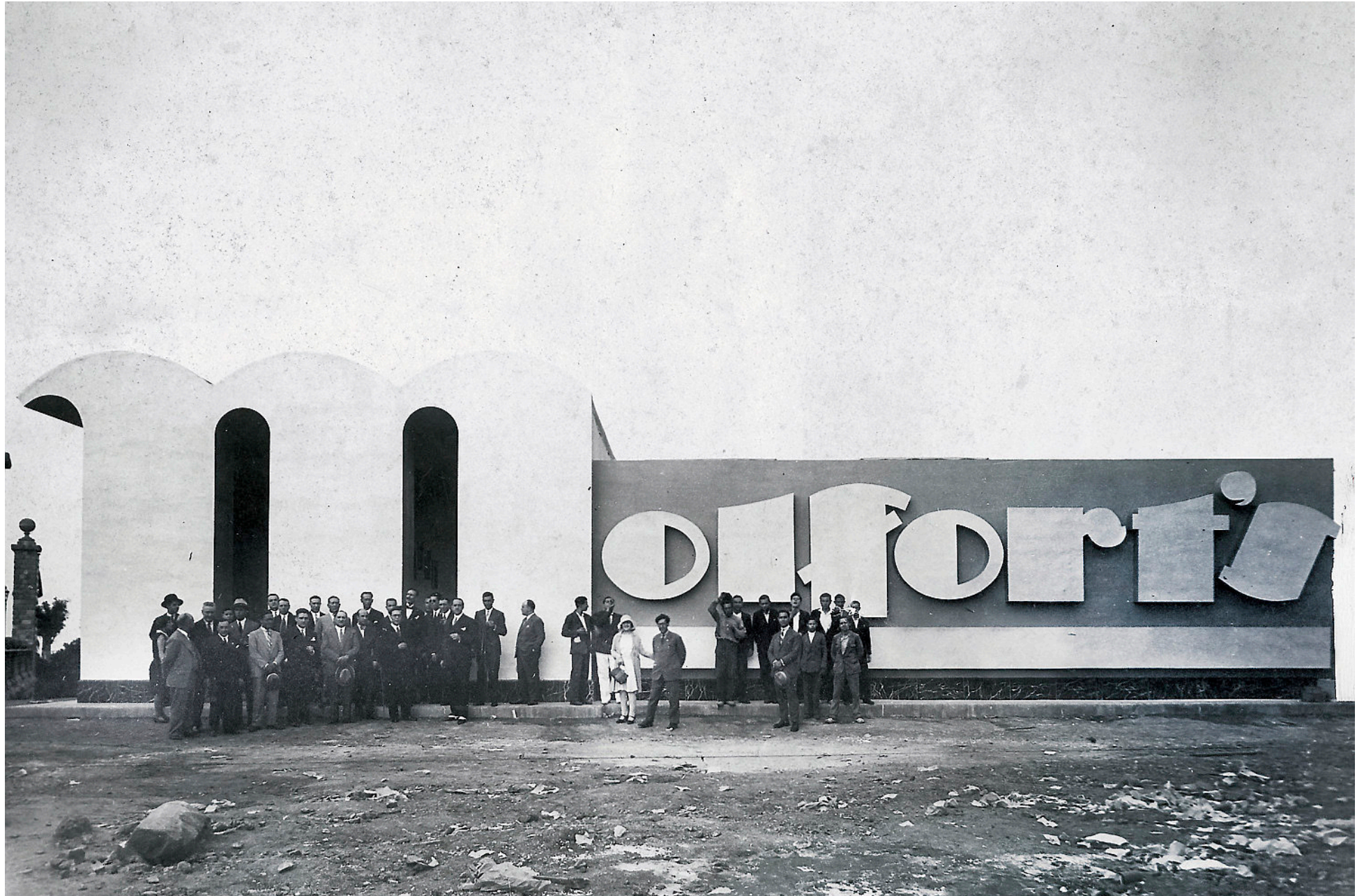
Però hi ha altres casos on les construccions de la Fira Internacional del 1929 han sobreviscut al pas del temps. Per un motiu o altre, aquella arquitectura efímera, pensada per ser enderrocada un cop acabat l'esdeveniment, es va mantenir al seu lloc i ha estat usada contínuament fins als nostres dies. Un, és l'edifici emblemàtic del certamen, el Palau Nacional, una construcció arquitectònica que no té cap mena de contacte amb la cultura local, amb un estil que podríem anomenar noucentista, lluny de les altres propostes d'avantguarda. El seu llenguatge arquitectònic, la seva monumentalitat, partia de reminiscències d'art-déco amb pretensions grandiloqüents. L'altre és el Poble Espanyol, que l'escriptor B. Solsona (1929) afirma que és el resultat d'un truc de màgia: "ya lo sabemos, es un truco. Pero es un truco logrado de una manera asombrosa (...) es una maravilla. De concepción y de realización" (p. 11). Una reproducció de l'arquitectura

emblemàtica de les regions d'Espanya acumulada al mateix espai, una petita ciutat-collage, que es va definir com un conjunt absurd. En contra d'aquestes opinions, Oriol Bohigas ho planteja com "un interesante ejercicio de redimensionar arquitecturas tradicionales que conviven gracias a este ejercicio". (Citat per Grandes Sagarra, 2006, p. 119)

La tendència actual de reconstruir edificis moderns que han estat claus en el desenvolupament de l'arquitectura del SEGLE XX fa que trobem altres exemples més enllà dels de Barcelona. Ascensión Martínez (2007) que un d'aquests és el pavelló de L'esprit Nouveau, construït a París per Le Corbusier el 1925, amb una rèplica a Bolonya. "Actualmente se encuentra en estado de abandono, decorado con varios graffitis, sin ningún tipo de uso. La mayoría de la población no es consciente de su presencia o ignoran la existencia" (p. 108). També s'han realitzat construccions basant-se en els plànols d'edificis que mai s'havien realitzat. L'arquitecte Jorge Sainz (1991) explica que a "Glasgow se construyó la casa por un amante del Arte, de Charkes Rennie Mackintosh, a partir de unos dibujos que el arquitecto presentó el 1901 en un concurso convocado por la revista alemana *Zeitschrift Für Innendekoration*" (p. 50). Tots aquests edificis contribueixen a la resurrecció de la millor arquitectura.

A l'hora de plantejar una rèplica d'una casa hi ha un seguit de preocupacions relacionades amb els conceptes d'autenticitat i reproductibilitat que ens fan preguntar què és aquesta construcció? Es pot descriure el projecte de fer la rèplica de la casa de vacances com a reconstrucció, rèplica, reproducció, còpia, còpia autèntica, interpretació, reinterpretació, duplicat, facsímil, reconstrucció, encarnació, reencarnació per esmentar alguns termes... Però també es pot considerar com l'original? Com la casa de la vall d'Oix que va construir Joaquim Anson? Les diferències són importants o insignificants entre les dues construccions?

Una còpia que representa un altre edifici no comporta, necessàriament, que simbolitzin el mateix que l'original. El que diferencia l'edifici original de la rèplica és que el segon es refereix al primer, mentre que el primer no representa el segon ni, generalment, a si mateix. Així doncs, les còpies tenen una funció simbòlica: representar un altre edifici. La reproducció pot simbolitzar o no l'edifici representat, i si simbolitza el mateix, no cal que ho faci de la mateixa manera. Al contrari del que es pot suposar, la representació no requereix cap semblança amb l'objecte denotat.



Pavelló de l'empresa de mitjons Molfort's a l'Exposició Internacional de Barcelona del 1929 (1929), [Fotografia]. Extret de: Guillamon, J. (2018). *Els mitjons Molfort's i la publicitat racional*. Mataró: Ajuntament de Mataró, p. 45.

Hi ha grans diferències de percepció en la manera de concebre la reconstrucció a Occident i a Orient. A Occident es planteja la materialitat del monument i a Orient la destrucció i reconstrucció es podria definir com un ritual. Per exemple, l'arquitecta Elisenda Rosàs (2019) ens parla del santuari xintoista d'Ise de Naiku al Japó, on cada vint anys, des de fa mil tres-cents, els temples es reconstrueixen. Amb el mateix material, la fusta dels mateixos boscos que l'original, es fa una còpia del temple existent al solar del costat, un terreny que espera buit la reconstrucció del santuari. Un cop reconstruït l'edifici nou, s'enderroca el vell que ha servit de model i que és igual que el que va precedir. Els usuaris són conscients de la nova construcció, però no tenen cap dubte que aquells llocs sagrats daten del SEGLE VIII encara que s'hagin reconstruït; per ells és el mateix. L'autenticitat prové del caràcter ritual de la construcció, de rebrotar dels boscos, del pas cíclic del temps.

El filòsof analític nord-americà Nelson Goodman, en el seu llibre *Languages of Art* (1968), ens proporciona eines conceptuals úniques per pensar en la noció d'autenticitat: l'autogràfic i l'alogràfic, dues categories destinades a classificar diverses disciplines artístiques segons si es poden falsificar o no. Així, afirma que igual que és possible tenir una còpia perfecta d'un quadre, és impossible falsificar una peça musical coneguda. Les categories d'autogràfiques i d'alogràfiques no són normatives, sinó que descriuen la nostra pràctica real d'entendre el que considerem com una obra original. Les obres autogràfiques, com ara la pintura, no es poden replicar, ja que les diferències entre el treball i la seva còpia més propera marquen la diferència amb la identitat de l'obra. La història de la producció defineix, necessàriament, l'autenticitat: dues obres que no comparteixen la mateixa història de producció no són la mateixa obra, una és l'original i l'altra és una altra cosa, ja sigui una còpia, una reproducció, o una falsificació. Les obres alogràfiques, en canvi, es poden replicar; la diferència entre un original i la seva duplicació és irrellevant per la seva identitat. Les notes estableixen la identitat d'aquest tipus d'obres: dos texts literaris són instàncies d'una obra determinada si s'escriuen exactament igual, i dues peces musicals són instàncies d'una mateixa obra si segueixen la mateixa partitura. Això comporta que aquestes obres siguin potencialment múltiples i reproduïbles. La diferència, notable, entre la pintura i la música és que l'obra del compositor es fa quan ha escrit la partitura, tot i que les interpretacions d'aquesta són el producte final, mentre que el pintor tot ho acaba amb el quadre.

Quan l'artista es planteja la rèplica d'un edifici no va restar aliè a les problemàtiques al voltant de l'autenticitat i reproductibilitat, creant una diferència en el sentit de l'obra i en l'experiència dels usuaris. Els documents de Joaquim Anson són una curiosa barreja: les especificacions estan escrites en un llenguatge verbal i numèric discursiu ordinari i les representacions realitzades per aconseguir l'aspecte de l'edifici acabat són esbossos. Però i els plànols? Un dibuix sovint funciona com a croquis, una mesura amb nombres com a guió i la selecció particular de dibuixos i números en un plànol arquitectònic es llegeixen com a diagrama i com a partitura. Però la partitura, el guió per la reconstrucció de l'edifici existia en la memòria del seu fill, en les imatges gràfiques de l'època i en uns pocs esbossos realitzats pel seu pare. El conjunt original de dibuixos de treball s'havia perdut durant anys i les decisions funcionals, materials i detalls van ser modelades. Com que no tenia tota la documentació necessària calia fer una nova interpretació de l'edifici. El projecte, a part de construir la còpia de l'edifici, va ser crear la partitura perquè pogués ser interpretada un altre cop, com tenir la possibilitat d'introduir-nos al cap del compositor Oleg Nikolaévix Karavaitxuk per poder anotar les partitures que tenia a dins per poder interpretar la seva música.³

Una partitura, utilitzada o no com a guió per una representació, té com a funció principal la identificació autoritària d'una obra des de l'actuació fins a la realització. Sovint, les puntuacions i les notacions tenen altres funcions més emocionants com facilitar la creació d'una matriu, la comprensió o fins i tot la composició; però cada partitura, com a puntuació, té lògicament l'ofici previ d'identificar una obra. D'això se'n deriven totes les propietats teòriques necessàries de les partitures i dels sistemes de notes en què s'escriuen.

El primer pas, doncs, era estudiar amb més atenció aquesta funció primària. Llavors la reconstrucció de la casa de vacances havia de tenir en compte el conjunt del cos del resultat d'Anson després de la construcció de l'edifici del 1970, és a dir, la «lògica arquitectònica.»

³ El més contrevertit i original dels compositors russos mort el 13 de juny del 2016, Oleg Nikolaévix Karavaitxuk, va ser considerat un nen prodigi del piano i va tocar unes partitures de Bach per Stalin que el van commoure tant que va ordenar que traguessin els seus pares de la presó i li va regalar un piano blanc. Però no va deixar de ser mai un fill de dissident i el KGB li va prohibir compondre i interpretar en públic durant més de 30 anys. Per aquesta raó, la seva música no existeix sobre el paper, la tenia tota al cap. (Duque, 2016)

Se sap, per exemple, que Johann Sebastian Bach va compondre *Les Variacions Goldberg* cap al 1741 per al comte Hermann Karl von Keyserling, que patia insomni i volia que el seu clavicèmbal Johann Gottlieb Goldberg toqués durant les seves nits sense dormir. Però aquest no és el criteri segons la qual una peça musical s'identifica com a interpretació de les Variacions Goldberg; en lloc de la història de producció de la peça, el criteri utilitzat és una partitura.

La rèplica de la casa de vacances plantejava la construcció de la casa com una manera de viure l'arquitectura més que representar-la com una imatge d'un objecte. Per fer-ne la reconstrucció es van dissenyar els plànols amb l'ajuda de l'arquitecte Josep Muñoz. Amb molt poca informació de com era la casa -només alguns dibuixos on s'indiquen els metres quadrats i la disposició dels espais interiors- el projecte es va convertir en una interpretació a partir de la memòria de l'autor, que la va viure durant la seva infància.

L'habitatge on la família Anson va passar les vacances no era arquitectura, simplement era un edifici. Algunes construccions generalment es consideren arquitectures no perquè ho siguin, sinó per quan ho poden ser, quan un edifici funciona permet explicar quan pot ser arquitectura. Així que el que ens hauríem de plantejar és el quan i no el què. L'arquitecte Nelson Goodman (1978) es pregunta:

A building is a work of architecture when it functions as an artwork, if an object can be a symbol at certain times and in others not, as could also happen to an artwork. So while preserving the virtue of functioning as a symbol it can become an artwork.⁴ (p. 67)

Però no sempre tenim la possibilitat de conèixer la intenció de l'autor a l'hora de copiar una obra, i respecte a qualsevol altra interpretació aquesta no té cap valor. Quan Joaquim Anson va projectar la casa de vacances, no es va plantejar una obra d'arquitectura, sinó la construcció d'un edifici. Si parléssim d'una única interpretació possible i correcta que es basa només en les intencions del creador, què passaria amb les obres de les quals no coneixem l'autor? No hi hauria cap altra tipus d'interpretació; pitjor encara, no hi hauria manera de saber si

⁴ Un edifici és una obra d'arquitectura quan funciona com a obra d'art, si un objecte pot ser un símbol en determinats moments i en d'altres no, com també li podria passar a una obra d'art. Així que, mentre conserva la virtut de funcionar com a símbol pot esdevenir una obra d'art. [Traducció de l'autor]

alguna de les nostres interpretacions és correcta perquè no podríem contrastar-les amb la intenció o la interpretació original. Així que el funcionament estètic d'una construcció no depèn de les intencions sinó del sistema de símbols al qual pertany. El constructor no pretén crear un objecte estètic, la qual cosa fa que les seves intencions siguin irrellevants quan es considera aquesta edificació com una obra d'art. No hi ha cap mena de relació entre les intencions de Joaquim Anson i la possible consideració d'aquest edifici com a obra d'arquitectura. Les obres d'art poden sorgir de resultats no desitjats que no tenen res a veure amb les intencions inicials de l'artífex, fent que l'objectiu sigui irrellevant per determinar què és una obra d'arquitectura. Segurament l'obra tampoc compleix les expectatives que aquest volia; proposades sense complir i sense èxit.

Anson, influenciat per l'amistat amb Jordi Capell, Manel Brullet, Agàpit Borràs i Narcís Majó, només pretenia imitar l'estil de l'arquitectura i el disseny que coneixia i la seva intenció era adoptar aquest estil, d'una forma totalment amateur, on hi havia la possibilitat de rebaixar les qualitats de l'edifici. Així que aquesta casa es pot interpretar com una obra d'art o d'arquitectura, precisament perquè pot funcionar simbòlicament, independentment de les intencions del seu creador. Tot i no voler crear una obra d'arquitectura, el resultat, involuntàriament, pot ser-ho i interpretar-se com a tal. La construcció de la casa de vacances, amb objectius utilitaris, una necessitat funcional, va produir un resultat artístic, que ens permet entendre aquesta casa com arquitectura.

Però les obres d'arquitectura i, en general, qualsevol símbol, estan obertes a un nombre indeterminat d'interpretacions i això comporta que també es puguin interpretar malament. Si considerem la casa de vacances com una obra d'arquitectura, aquesta suposició es podria rebutjar un cop examinat el funcionament simbòlic de l'edifici. Però si amb arguments basats en l'autoritat de l'intendent i el context institucional obrim la possibilitat d'una pluralitat d'interpretacions independents del context o preocupacions d'aquesta obra, podríem definir aquesta petita edificació com una obra d'arquitectura. El funcionament estètic de la casa al mig del descampat de la vall d'Oix passa desapercbut pel món d'art, i no obstant això la casa pot funcionar artísticament i és, per tant, una obra arquitectònica. La interpretació té un paper central, ja que mitjançant aquesta distingim què funciona com a arquitectura i determinem què i com significa un edifici. La interpretació del significat d'un símbol ve acompanyada per

determinar quin tipus de símbol és. Encara més, la interpretació no és aliena a l'obra, sinó constitutiva d'aquesta, és una part constructiva de l'edifici igual que els materials que la componen.

L'experiència estètica de l'arquitectura és un procés dinàmic determinat per les característiques específiques de l'edifici – alçada, funcionalitat, ubicació- que, a diferència de la majoria de les arts, implica els cinc sentits en la seva percepció. L'objectiu principal de l'arquitectura i l'art és fomentar la comprensió i, en aquest marc conceptual, els sentiments i les emocions són cognitius. Dir que els edificis són símbols comporta que, a més de proporcionar aixopluc o complir qualsevol funció pràctica, també transmeten significats.



El pavelló i la peça Butaca (1987) d'Antoni Tàpies de la Col·lecció Suñol Soler. a l'exposició Pavelló Català. Arquitecte Anònim. Fundació Suñol, Barcelona (2014), de M. Anson [Fotografia]. Imatge de l'autor.

PAVEL·LÓ CATALÀ. ARQUITECTE ANÒNIM

Quien no haya tenido una relación profunda con el campo permanece, en cierto modo, desprovisto de memoria. Tendrá que crearlo todo con la ayuda de la imaginación, y la imaginación es siempre más precaria y más frágil (...). El verdadero artista realiza todo su trabajo con la memoria. Desde la infancia, almacena los placeres y terrores, las formas y líneas que ha ido frecuentando. Y con esto, un día, construye una obra. (Bessa-Luís, 2004, p. 121)

El artista o el arquitecto necesitan el imaginario poético para crear algo que conmueva con la sutileza y la frescura de la auténtica novedad. Cómo enseñaba el arquitecto y profesor finlandés Aulis Blomstedt a sus estudiantes en la década de 1960: Para descubrir algo nuevo, tenemos que estudiar el que es más viejo. (Citado por Pallasmaa, 2016, p.107).

L'artista i fill de Joaquim Anson es va proposar fer una rèplica de la casa de vacances construïda pel seu pare com si afrontés una reforma per adequar la seva pròpia llar. En aquest sentit, es podria parlar més del contingut de l'arquitectura que no pas plantejar com està feta, tal com defensa l'arquitecte John Hejduk (1993): “una estructura de muntanya russa feta de fusta o una feta d'acer és la mateixa diferència que existeix entre beure llet d'una ampolla o d'un recipient de cartó”. (p. 75)

En una seqüència de la pel·lícula de Ridley Scott (2006), *A Good Year*, el protagonista, un corredor de borsa britànic, hereta el xalet i la vinya del seu oncle a la Provença, on havia passat gran part de la infantesa. A la feina, al despatx del seu cap, hi veu un quadre de Vincent Van Gogh penjat a la paret. L'empresari li comenta que aquell Van Gogh, Carretera amb un xiprer i una estrella, és una còpia valorada amb cent mil euros i que l'original el té tancat a la caixa forta.

Quan el protagonista es desplaça a la Provença es dedica a fer memòria i a replicar els moviments dels estius que hi va passar quan era petit: la volta triomfant de la victòria quan guanyava el partit de tennis, la carrera del llançament de la pilota de criquet al passadís de la casa i la còpia de la firma del seu oncle amb la tinta verda. Resulta que, quan era un nen, feia els talons per pagar les despeses del seu oncle copiant la seva signatura. Quan hi torna al cap dels anys, la copia novament per escriure una carta, amb la mateixa tinta verda. Al final és una pel·lícula

que ens parla de les possibilitats de la còpia, posant en contradicció la vida de negocis de la city amb la vida al camp. A la city, l'original està a la caixa forta on ningú el pot veure i la còpia és l'original. A la vida al sud de França –a la casa rural entre les vinyes– l'original i la còpia viuen agafats de la mà.

La planificació de la còpia de la casa va encarar el projecte com ho van fer els arquitectes del GATCPAC amb la *Ciutat del repòs i Vacances* (1931), una proposta urbanística per donar resposta a la carència d'espais per l'oci i el descans de la població, desenvolupada just abans de la Guerra Civil Espanyola. La idea era realitzar unes casetes que siguin econòmicament assequibles i desmuntades a peces que, sense l'ajuda de professionals, poguessin ser assemblades en un espai curt de temps. El muntatge es facilitava gràcies a un sistema constructiu relacionat amb el bricolatge més que en la construcció. L'usuari participava directament en el projecte, amb un sistema industrial li facilita per manejar els materials que resulten familiars i fàcils de reemplaçar o reparar. Per tant el projecte de la caseta proposava un edifici que entengués les necessitats dels usuaris, sabent que aquestes no són estanques sinó que poden variar amb el temps. L'habitatge, doncs, havia d'assumir la possible variació. Van proposar un sistema modular de creixement que a partir de la unitat bàsica es podia modificar combinant una sèrie de peces i regles. L'usuari actuava directament en l'acabat superficial de l'edifici (la pintura i els vernissos per protegir-lo del deteriorament causat pels agents atmosfèrics) i en el manteniment periòdic. La idea principal era que el propietari prengués tot el protagonisme i que l'arquitecte el perdés. La filosofia de la caseta de vacances del GATCPAC està en consonància amb la postura de Joaquim Anson com a dissenyador de mobles. Ell els entregava dient al client que els envernissés ell mateix marcant, així, la desaparició del dissenyador i l'aparició del moble. Com diu l'arquitecte Alejandro de la Sota en el cas de la caseta de vacances: “unas capas de pintura y una lona de colores marcan la desaparición del arquitecto y con ello la aparición de la arquitectura”. (Citada per Llinàs Carmona, 2004, p. 34)

L'elaboració dels plànols de La Closa es va iniciar amb totes aquestes premisses: que es pogués construir sense professionals i que fos desmuntable; que relacionés la construcció amb el bricolatge; que la primera estructura tingués la possibilitat de créixer segons les necessitats; i que el propietari fos el protagonista de l'obra permeten la desaparició de l'arquitecte.

El Pavelló Català va plantejar-se des d'un punt de vista diferent del Pavelló de la República i del de Barcelona de Mies. Les construccions de París i Barcelona eren efímeres en la seva primera forma, ja que havien de ser enderrocades en finalitzar les fires internacionals. Evidentment ningú era conscient que, posteriorment, es realitzaria la seva rèplica de forma permanent. La còpia de la casa de vacances es planteja per muntar-la i desmuntar-la, sabent que l'original es va plantejar per ser una construcció permanent. Per tant, només és la representació d'un habitatge d'una família dels anys setanta. Presentant-la com un pavelló, però, agafa rellevància i esdevé la reivindicació d'uns fets anònims succeïts anys enrere. Amb aquesta nova interpretació es pot presentar com una obra d'arquitectura.

El sistema constructiu i l'estructura de la rèplica de la casa es van encaminar a facilitar el muntatge i desmuntatge, la manipulació, transformació i millora, el creixement, etc. Pel que fa als recursos humans, era necessari comptar amb un equip de manera amateur, abordés la construcció des de la nova perspectiva del muntatge. Muntadors, en definitiva, entesos i centrats en un moment del procés, on la suma de les seves accions resultés l'optimització dels recursos –mínimes operacions en la construcció d'un element amb el consegüent estalvi de temps i diners–. Es tractava del muntatge d'una casa de fusta desmuntable amb un sistema d'actuació no gaire distant del muntatge d'un electrodomèstic segons unes instruccions clares. Una rentadora no es construeix; una rentadora es munta.

Però en tot el procés, l'artista passa a ser un mal arquitecte. Quan es vol reconstruir una casa i valorem el resultat final de la proposta –una arquitectura que succeeix– es pot afirmar que l'edifici no aconsegueix el que el projecte pretenia. De bon inici el projecte estava condicionat i el resultat en va ser la conseqüència, la resposta a una qüestió de pressupost i de temps. El Palais de Tokyo, no tenia els diners necessaris per tirar endavant la magnitud d'aquesta proposta. L'artista va decidir plantejar la construcció com un repte i fer el màxim possible amb allò que tenia: un pressupost insuficient, dos caps de setmana, i la distància entre Mataró i París. El pressupost va impossibilitar que acabés la casa i només va poder construir l'esquelet d'una estructura d'un edifici, amb algunes parets, l'interior buit, sense finestres, teulada i tancaments.

El muntatge es va plantejar durant dos caps de setmana perquè l'artista era de fora de París. Aquest calendari tancat va obligar el personal a treballar moltes hores sabent que no podrien acabar el que es proposaven. La distància entre Mataró i París també va

ser un problema a l'hora de presentar el projecte perquè els fusters francesos interpretessin els plànols correctament. El temps limitat impossibilitava variar res i davant dels problemes en el muntatge es va donar pas a la improvisació com a mètode de muntatge, cercant la millor solució i que aquesta s'assemblés el màxim possible al plànol original.

Josep Quetglas (1997) defineix el fet de fer en arquitectura posant com a exemple la manera de treballar d'Adolf Loos, que tenia fama de projectar per telèfon. "Cridava al fuster, li feia aixecar la mà fins a les espatlles i tocar a la paret i li deia: el sòcol fins aquí" (p. 24). L'artista no va dominar en cap moment aquest fer i la construcció de l'edifici no va ser el que reflectien els plànols fets per l'arquitecte i ell mateix. La situació a París va ser semblant a la de Buster Keaton (Cline & Keaton, 1920) a la pel·lícula *One Week* (1920). En el film la parella rep com a regal de bodes una casa desmuntable que està empaquetada en caixes numerades. La missió de Buster Keaton és la construcció d'aquesta seguint les indicacions de les instruccions de muntatge. Però un dels personatges –el dolent de la pel·lícula–, canvia els números de les caixes i això fa que la construcció no sigui allò que esperava.

Tot el film és el procés de muntatge de l'edifici i la improvisació en la construcció per culpa de l'enumeració errònia. La casa es presenta com un desastre constructiu, mal feta i deforme, just a l'època del racionalisme arquitectònic. L'edifici de l'exposició a París també va esdevenir una construcció inacabada, ja que els fusters encarregats de realitzar els mòduls constructius van mal interpretar els plànols. El resultat plàstic revelava formes i sentits que probablement l'artista mai es va proposar i les seves intensions no van ser més que referents.

A la inauguració de l'exposició *Nouvelles Vagues* (Palais de Tokyo, 2013), el 10 d'octubre del 2013, just a l'entrada del Palais de Tokyo de París en un racó sense il·luminar una estructura d'una casa, com si fos abandonada, es presentava com a projecte artístic. Curiosament, l'interès del centre d'art amb la construcció va motivar que es proposés a l'artista la possibilitat d'utilitzar-lo com a espai pel projecte educatiu del Museu. Aquella peça artística que pretenia ser una imatge d'un edifici construït els anys setanta es va transformar, de cop i volta, en arquitectura en el moment en què els treballadors del centre van valorar-la com a espai arquitectònic i no com a peça artística. Un espai útil que van gaudir els parisencs amb la conformitat de l'artista.

A París s'havia presentat la forma primera, inacabada, mal interpretada, deforme... i quan va finalitzar l'exposició es va plantejar

el seu futur, cercant una nova oportunitat, l'interès d'algú, per continuar-ne la construcció i, fins i tot, acabar-la. Al final d'*One Week*, la parella protagonista ha de moure la casa perquè el terreny on l'hi havien construït no era el seu. Buster Keaton crea un gag excel·lent, utilitzant el temps i la sorpresa. Mentre la transporten, la casa es queda enganxada a les vies del tren i després de l'intent fallit de treure-la accepten la inevitable destrucció pel tren que s'apropa. El tren, però, passa per una via lateral i quan els protagonistes i el públic respiren tranquils un tren en direcció contrària que circula per la via on hi ha la casa la destrueix completament. La parella d'enamorats s'agafen de la mà i caminen cap a l'horitzó sense saber cap on van, però abans Buster Keaton deixa les instruccions de la casa amb les restes d'aquesta. S'entén que si algú volgués tindria la possibilitat de tornar-la a construir. El desmuntatge de la casa de París es va trobar en la mateixa situació, desmuntada i emmagatzemada en una nau industrial esperant que algú volgués continuar el procés de construcció del pavelló.

Adolf Loos plantejava, a l'article titulat *Architektur* (1910) a la revista *Der Sturm*, que una casa no hauria de tenir res a veure amb l'art i que tampoc s'hauria de col·locar l'arquitectura entre les arts. Segons l'arquitecte, la casa ha d'agradar a tothom i no només ha de ser del gust del propietari o l'arquitecte. A diferència d'una obra d'art, que s'introdueix en el món sense ser necessària i no ha d'agradar a tothom perquè és un assumpte privat de l'artista, una casa ha de complir una necessitat. Alhora, una obra d'art no ha de rendir comptes amb ningú i, en canvi, una casa ho ha de fer. Loos acaba afirmant que:

L'art es proposa arrancar a les persones de la seva comoditat i és revolucionari, ja que obre nous camins i pensa en el futur. Per contra, una casa és conservadora i respon a la cerca de la comoditat, pensant en el present. Això explica que les persones estimin la casa i odïin l'art. Només una petita part de l'arquitectura, els monuments, pot entendre's com art. Tota la resta es fa amb un objectiu pràctic. (Loos, 15 setembre 1910, p. 100)

Amb l'exposició del Pavelló Català a la Fundació Suñol, l'abril del 2014, es va crear una problemàtica similar al voltant de la frontera entre art i arquitectura on es trobava la construcció. Una casa és un lloc arquitectònic proper a l'home, la seva segona pell, un aixopluc...



Pavelló Català. Arquitecte Anònim. Fundació Suñol, Barcelona (2014), de M. Anson [Fotografia].
Imatge de l'autor.

El projecte va ser un error des de l'inici, ja que no es va plantejar en què consisteix viure. Era una cabanya repetida, que no tenia en compte el lloc ni la relació amb les persones. No era el vestit a mida dels costums de l'home i els seus valors, i no hi havia la necessitat de conèixer la gent per entendre la casa. L'arquitecte hauria de mostrar amb la construcció de la casa el que significa viure i aquesta acció tan simple permetria apropar l'home a la casa; construir i habitar. Habitem i som habitats per l'arquitectura, pertanyem a ella i la sentim quan és el receptacle i presència activa dels nostres actes, on la nostra aportació dona forma i vida a l'arquitectura. Així que el projecte va plantejar-se diferents preguntes: a partir de quin moment ens apropiem de l'arquitectura? Hi ha la possibilitat de pintar les parets, posar-hi làmpades i cortines? Quan hem deixat acumulades les restes de la nostra història? L'arquitectura ve al món abans que s'exhibeixi i s'inauguri? L'arquitectura es nodreix de la vida dels qui la construeixen, pensen i, finalment, l'habiten, els homes queden en l'arquitectura com a subjecte de l'acció.

Un edifici exposat és com una casa inhabitada; de fet, és una casa irreal. I què és una casa irreal? Són aquestes noves construccions, tot just acabades, sense moblar que encara fan olor de seminal de guix i vernís. En aquest punt, el Pavelló Català es comportava com un cotxe i la institució que l'acollia com el conductor. Els cotxes es configuren amb unes opcions que s'ofereixen per catàleg, reflecteixen necessitats concretes de personalitat i d'estatus econòmic. El futur conductor escull el model definitiu amb poques possibilitats de canvis posteriors, més enllà de la substitució de peces malmeses o de l'obsolescència d'algun dels components. En canvi, una casa acostuma a ser canviada o modificada per l'inquilí abans d'habitar-hi. És un espai on la vida canvia, es transforma sense molestar i es manipula sense destrossar-lo. A l'exposició a la Fundació Suñol es van esmerçar esforços perquè que l'edifici no fos un fi en ell mateix, sinó que emmarqués, articulés, estructurés, donés significat, relacionés, separés, unís, facilités i prohibís. Una manera d'enfrontar-se a l'edifici no com a objecte material o espai físic, sinó plantejant-lo com un espai viscut. La soledat d'un edifici sense la presència de qui el va fer, deixant-lo descansar i impacientant-se perquè algú l'habití. I qui el podia habitar?

L'artista va acceptar la invitació de la Fundació Suñol per exposar la casa demanant que el projecte s'ampliés amb el material que la institució volgués aportar. D'aquesta manera va poder continuar la

construcció, esmenant els errors de la casa feta a París i intentant que s'assemblés el màxim possible a l'original. També va demanar que la casa fos habitada, amb la idea que la figura de l'arquitecte desaparegués i que l'habitatge no es presentés com un edifici més dins una sala d'exposicions. Instal·lar el Pavelló Català al pati de la Fundació Suñol hauria estat convertir-lo en un moble, o atorgar-li un rang d'escultura que no es desitjava. Com si es tractés d'una casa de vacances, l'autor va deixar les claus un comissari d'exposicions –Frederic Montornés– perquè la utilitzés el temps que volgués. Al llarg dels mesos d'exposició es van dur a terme activitats, tant a l'interior com a l'exterior, no com esdeveniments aïllats, inconnexes i autònoms, considerant que la casa era un espai on s'emmagatzemaven les experiències d'aquells qui l'habitaven. L'edifici es va convertir en l'escenari on creadors procedents de l'àmbit de la pintura, l'arquitectura i la dansa qüestionaven els diferents usos que se'n podien fer. La labor de la casa no només era proporcionar aixopluc, sinó que va ser un edifici que va acollir records, fantasies, somnis i desitjos. Un habitatge que enriqueix les experiències del lloc alhora que reforçava els sentits de pertinença, d'apropament i de ciutadania. La literatura i el cinema no tindrien poder de seducció sense la nostra capacitat d'entrar en llocs recordats: els espais que una obra d'art promet, en tot el sentit de l'experiència, són reals.

Frederic Montornés va decidir que el primer que es faria dins la casa seria una exposició: una mostra de les pintures de Rasmus Nilausen. La casa permet veure com els projectes van creixent fins que comencen a decreïxer quan les circumstàncies no li permeten anar més enllà. Nilausen es refereix a aquest procés com tecnologia de la pintura i li permet indagar la seva essència a partir de l'objecte, la llum i l'ombra que generen entre ambdós. La mostra constava d'una selecció d'obres sobre tela de diferents dimensions i petites intervencions subtils a l'estructura de la casa. L'artista va entendre que habitava una casa i va aprofitar els espais que li oferia i s'hi va instal·lar. Va ingressar a la cabanya, la va transformar sense molestar, i la va personalitzar al seu gust. Per fer-ho, Rasmus Nilausen –nascut a Dinamarca– va penjar la làmpada PH5 del dissenyador danès Louis Poulsen. Amb un gest tan petit, col·locar un llum que acompanya els seus quadres, l'artista es va convertir en el nou inquilí de la casa. Ja instal·lat, va utilitzar els espais de l'estructura inacabada per posar-hi petites teles pintades com a llibres i tapar la finestra de la façana amb una pintura a mida.

El 24 de maig del 2014, mentre Rasmus habitava la casa, va aparèixer un graffiti fet per Ignasi Pertíñez –un pintor de carrer– que embrutava l'exterior de la casa. Tot i que ens podem preguntar si les pintades urbanes són art o no, el debat té molt poc recorregut. És evident que hi ha persones a les quals els molesta el graffiti, més encara si el sistema insisteix en la seva maldat. Però, qui ha dit que l'art hagi de ser plaent, bell, harmoniós o desitjable? L'historiador Joan Minguet (16 de febrer de 2014) hi respon dient que “no fa falta invocar el cas de Jean-Michel Basquiat, graffitero de Nova York que va pujar als altars del mercat artístic. Ni l'experiència de Joan Miró, l'any 1969 a Barcelona, quan va realitzar una suggeridora pintada de contingut polític a les vidrieres de l'edifici del Col·legi d'Arquitectes”. Els graffitis urbans són una forma visual que, agradi o molesti, té els mateixos components estètics i artístics que qualsevol altra manifestació. Amb la particularitat que està integrada substancialment al paisatge urbà, que la converteix en més notòria i més visible per a tots els públics, no només per a les minories que acudeixen a un museu o a una galeria d'art. Per això sempre està sota els ulls vigilants de la casta política. En Rasmus com a bon inquilí, es va preocupar per l'alteració de l'habitatge, i com que el graffiti el va molestar va repintar les parets, per deixar la casa neta, amb un trompe-oil simulant la fusta perquè tornés a ser com abans. Va ser la seva manera de transformar l'espai d'exposició en el més semblant a una casa, als records que associem a ella, a la forma que va prenent amb el temps. En definitiva, de fer visible la necessitat d'explicar el moment de la vida al voltant d'allò en què pensa aquest artista bona part de les hores del dia. A saber: «la pintura».

Quan Rasmus Nilausen va deixar la casa va entrar-hi el grup d'arquitectes MAIO amb una acció del concepte de còpia i anonimat en la producció arquitectònica des de la domesticitat. Aquests van posar en dubte la construcció, ja que es referien al pavelló com un objecte amb aparença de casa i no com una arquitectura. Com succeeix en alguns ritus màgics, el gest de desplaçar aquesta petita arquitectura domèstica cap a un context nou i estrany operava sobre aquesta una transformació. Museïtzada i convertida en peça, la casa es veia despallada tant de la seva essència arquitectònica com de tot allò que, abans de ser traslladada al domini de l'art, la unia fràgilment al difús univers de l'arquitectura: les seves utilitats, la seva funció. L'arquitecte Santiago de Molina (2013) ja ens diu que es presenta com “un cadàver similar al de mucha arquitectura moderna que se comporta como monumento, objeto de veneración arquitectónica, detenido en un instante, conservado como

parte de una valiosa memoria, pero que es inaccesible e intocable: un objeto de museo” (p. 52). Amb la reproducció i la posterior translació a un nou context –físic i temporal–, l'autor de la casa obligava els arquitectes a interrogar-se, com a espectadors, precisament sobre aquesta paradoxa. El que volien plantejar també revelava els límits sota els quals opera la tradició i posa al descobert els engranatges que la fonamenten com a forma de producció mimètica. No hi ha còpia sense model i, precisament, en aquesta recerca retroactiva cap a l'origen –aquest lloc encara sense nom–, sorgeix una arquitectura primera, un refugi espectral, un arbre. Escletxes de la natura que, posteriorment reinterpretades sota la llum de la tècnica, protegeixen de l'impegiu i sobre els quals s'ha fundat el mite originari de l'arquitectura entesa com a artifici, com una ruptura irreversible de la natura.

L'essència paradoxal d'aquesta casa, un fantasma, els interpel·lava i es preguntaven si existien accions, ritus que poguessin subvertir aquest procés i retornar la peça al seu àmbit primigeni. Era possible restituir la seva condició original fins a retornar-la, per uns instants, al domini de l'arquitectura? Un símbol d'arquitectura entesa com a artifici o com una ruptura irreversible de la natura. Per plantejar la casa com a habitat van prendre de referència la il·lustració *L'abri du Pauvre*, un tractat sobre arquitectura de Claude-Nicolas Ledoux, publicat el 1804. És un gravat realitzat pel mateix arquitecte, en el qual, a diferència dels 124 restants del tractat, es focalitza l'atenció en la figura d'un home assegut sota un arbre. Contràriament a les planxes en què els subjectes humans no són més que elements decoratius, la funció que aconsegueix aquest home respon al rerefons moralitzant i filosòfic que impregna l'obra d'aquest arquitecte utòpic. El grup d'arquitectes va plantejar la casa com aixopluc, cercant la manera que el pavelló tingués una funció al pati de la Fundació Suñol. Amb un sistema de rec instal·lat a la teulada de la casa van provocar una pluja artificial perquè la gent que estava dins entengués aquell espai com un refugi. Per si hi havia la necessitat de marxar, els arquitectes van deixar uns quants paraigües per poder sortir sense mullar-se. Com l'arbre del gravat de Claude Nicolas Ledoux, el pavelló i els paraigües es transformaven en l'aixopluc, en la protecció al mal temps.

L'exposició de Rasmus Nilausen tenia la capacitat de transportar-nos, a través de la seva pintura, cap a l'interior d'un espai que, segons l'equip d'arquitectura MAIO, era un refugi per protegir-se, per exemple, de la pluja i l'arquitecte Josep Muñoz –el següent a instal·lar-s'hi– pensava en el concepte de casa exposada com un moble a mida

per a una família de sis membres. Josep Muñoz considerava que la memòria de l'arquitectura nòrdica al mobiliari dels anys seixanta –i concretament del Pavelló Català– era prou evident per afegir a la paraula mobiliari l'adjectiu arquitectònic, sense cap mena de problema. Entre els paral·lelismes arquitectònics que es podrien establir, Muñoz en va destacar tres: el que fomenten els arquitectes quan dissenyen mobles per a les seves obres, el que conceben els dissenyadors quan interactuen amb l'arquitectura i els que realitzen els amateurs a partir de mobles construïts per arquitectes o dissenyadors. Tot i que les diferències són tan notables com l'origen del qual procedeixen, hi ha elements comuns en les tres propostes. Alvar Aalto els resumeix quan diu que “hacer arquitectura no significa utilizar nuevos materiales inmaduros; el más importante es perfeccionar los materiales en una dirección más humana” (Citat per pallasmaa, 2010, p. 43). Josep Muñoz va col·locar al centre de la construcció el que ell creia que era l'origen d'aquesta arquitectura, una maqueta de la casa feta per Jordi Capell de la família Anson a Mataró, posant sobre la taula el fet de la còpia. Si no hi hagués hagut la primera casa i l'experiència de viure en aquesta per part de Joaquim Anson hauria estat impossible la construcció de la casa de vacances d'Oix. Copiar l'arquitectura, el mimetisme a l'art de construir, ens fa pensar amb l'arquitectura com un moble a mida per qui hi ha de viure.

Muñoz va abandonar la casa el juliol del 2014 i van prendre el relleu Carme Torrent i Aimar Pérez Galí amb el projecte Estendre els límits d'un Pavelló. L'acció artística, en tant que executada per un artista en un moment i un context determinats, es desplegava com un assalt a la institució artística i a l'arquitectura –construcció i edificació–. Com que el seu àmbit de treball és la dansa van posar-se el «mono» de feina per desmuntar el pavelló: obrir buits a l'estructura i deixar l'esquelet de la construcció a la vista. En un sentit similar això havia passat una nit de desembre a Nova York quan Matta-Clark i un amic van disparar minuciosament contra els vidres de les finestres de l'Institute for Architecture and Urban Resources de Nueva York duran l'exposició Idea as a Model. Com diu Santiago de Molina (2013):

a efectos prácticos, esto suponía convertir el edificio en una cosa que no se podía utilizar, dejándolo desprotegido contra el viento y el frío, aunque seguía siendo rico desde el punto de vista del espacio que se crea, este pasa de ser una arquitectura dentro del mundo del arte. (p. 83)

Després de l'esforç dels arquitectes del grup MAIO per reivindicar l'ús en l'arquitectura, els ballarins van tornar a plantejar que una cosa inútil pot ser arquitectura. En un exercici sense principi ni final, executat per fer del procés de desconstrucció d'un espai –una arquitectura– el subjecte des del qual transpiri la dimensió de l'entitat que la Carme Torrent i l'AIMAR Pérez atorguen al cos i a l'entorn espacial, i alhora que es requereix per aprehendre'l. La seva intervenció va consistir a suprimir al màxim les fronteres que delimiten aquest espai/objecte de l'exterior, els límits que hi ha entre aquest i l'entorn i els límits de l'espai que acull amb relació al que ocupa. No es tracta, doncs, d'afegir un objecte nou sinó de canviar l'ordre de les coses que existeixen per permetre que, en aquesta mena de metamorfosi activa. L'espai s'obre, es mostra com és i convida a l'audiència a resseguir-lo, no des del centre sinó des de l'espai que l'envolta, pel qual s'expandeix i que el fa il·limitat. Torrent i Pérez Galí, van desmuntar la casa, inutilitzant-la com a refugi, i li van atorgar un altre valor formal que la distanciava, novament, de l'arquitectura. Els visitants entraven i sortien pels forats que van crear les peces que faltaven demostrant que la casa quedava totalment desprotegida i es podia veure com una estructura que simulava una arquitectura, però que no tenia funció. Per potenciar el concepte de pèrdua arquitectònica la Carme Torrent i l'AIMAR Pérez van deixar les peces desmuntades escampades per la sala d'exposicions, accentuant l'oblit de l'arquitectura i posant l'objecte com una obra d'art. Ampliar i restaurar signifiquen entendre l'arquitectura com a eina per a establir continuïtats i diàlegs en el temps. D'alguna manera, la seva modificació i ampliació, si no negava, almenys atenuava i alentia la seva condició de consum instantani i reivindicant la seva permanència en el temps, més enllà de les simples imatges.

Un cop finalitzada l'exposició, la casa es va desmuntar i emmagatzemar el setembre del 2014. El 21 de juny del 2015 es va tenir l'oportunitat de mostrar-la un altre cop a la Biennial Beaufort 2015, a Bèlgica. Una exposició d'art a l'espai públic al llarg de la costa d'aquest país. Els comissaris de la biennial van acollir la casa com un edifici per ser utilitzat i l'artista ho va entendre com una possibilitat de tornar-la a exposar com arquitectura, reivindicant la seva funció.

La casa es va instal·lar a la platja De Panne, Oostende, just a l'entrada de l'exposició, fent la funció de sala d'exposicions i de recepció de l'esdeveniment. Els treballadors de la Biennial la van moblar per poder treballar al seu interior, i la construcció va passar a

ser la porta de benvinguda de la mostra. L'organització de l'exposició, però, va haver d'introduir nou material per millorar la construcció. Tot i que la casa havia crescut des de la primera mostra a París i el seu pas per Barcelona encara faltava part de la construcció per estar acabada. A Bèlgica, que s'havia de construir a la intempèrie, es va treballar en els tancaments, col·locant les finestres i la porta de doble batent, que permetia tancar-la durant la nit. La seva imatge era la d'una cabanya instal·lada a la platja, una arquitectura de vacances. Durant els quatre mesos que va estar exposada va haver d'aguantar una climatologia molt extrema –típica de la zona– amb forts vents i pluja, i això va fer estralls en els materials, desgastant i deteriorant la construcció. L'autor va plantejar-se si, després de l'esdeveniment, seria el moment de desmuntar-la i destruir-la completament. Què passa quan una arquitectura es desmunta i només queden les fustes, la teulada, les finestres, els caragols...? El material abandonat a la seva sort deixa de ser arquitectura i art o esdevé una acumulació en un racó d'un magatzem. Davant d'aquesta situació, igual que Buster Keaton, l'artista va decidir deixar les instruccions i el material a disposició de qui el pogués necessitar. En *Pense* –encarregat de producció dels projectes d'Hangar– va acollir el material del pavelló. No hi ha construcció sense destrucció, i com si hagués passat a prop de les vies del tren i hagués vist el material de la casa destruïda no va dubtar a aprofitar les fustes, la teulada i els plafons del pavelló per reciclar-los i fer un cobert a la seva cabanya de vacances, a Menorca. Cada any estiuueja a l'illa amb la família i es va construir la cabanya a partir d'una construcció local de pagès. Les fustes recuperades van passa a ser un petit porxo davant de la casa, a prop de la piscina de plàstic, i un cobert amb dos pisos que volia anar ampliant i perfeccionant amb el pas del temps. També part del material es va emprar per reformar i millorar la teulada de la cabanya de Pep Vidal del projecte *Una cabanya per acabar la tesi* (2014), que es troba a Hangar. Curiosament, el projecte del Pavelló Català, on l'artista volia reivindicar una arquitectura anònima, va veure com el seu material tornava als orígens i passava a ser una altra arquitectura amateur d'una casa de vacances a Menorca i part de l'arquitectura de la cabanya de Pep Vidal.

Ens podem preguntar, per tant, quins són els paràmetres per valorar quina és l'arquitectura que té el dret a renèixer i quina no. La possibilitat de tornar a construir qüestiona l'autenticitat i la reproductibilitat. El problema rau a plantejar una pregunta

equivocada, en reconèixer que alguna cosa pot funcionar com a obra d'art en algun moment i no en d'altres. Nelson Goodman (1968) ja s'ho planteja, dient que “in crucial cases, the question we have to ask ourselves is not: which objects are, on a permanent basis, works of art? If not, we should we question «when» an object is an artwork?”¹ (p. 67)

¹ En casos crucials, la pregunta que hem de fer-nos no és: quins objectes són, de manera permanent, obres d'art? Si no el que ens hauriem de qüestionar és «quan» un objecte és una obra d'art? [Traducció de l'autor]

2.6.FICCIONS

La ficció no és la creació d'un món imaginari oposat al món real. Canvia les maneres de presentació i les formes d'enunciació en canviar els marcs, les escales o els ritmes, en construir relacions noves entre l'aparença i la realitat, el singular i el comú, el visible i la seva dignificació. Canvia la nostra percepció dels esdeveniments i la nostra manera de relacionar-nos amb subjectes, la manera en la qual el nostre món és poblat d'esdeveniments i de figures.



LA ZARZUELA A MATARÓ.¹ REMAKE DEL MUR DE LES LAMENTACIONS

Si bien una zarzuela marinera en Mataró, no es nada nuevo. ¿Quién no las ha probado en los merenderos de la playa? ¡Qué inspiración, señores!
(Lluys, 19 setembre 1957, p. 1)

El tren Mataró-Barcelona de 1848 feia el trajecte en trenta minuts, ara en quaranta. (Colomé, 26 d'octubre de 2017)

El Mataroní Esteve Albert era un personatge enormement polifacètic; arqueòleg, historiador, folklorista, antropòleg, home d'acció, forjador de mites, agitador cultural, druida, ortodox, i heresiarca, dramaturg, polític, resistent, i moltíssimes coses més, i quan escriu les seves memòries posa sobre la taula que la vida pot estar plena d'anècdotes. Afirma que ell, –Esteve Albert i Corp (1979) –“no les escriuria si no fos que tenia la sensació que el món on vivim –com deia el seu pare– és un agregat de boigs” (p. 7). Per remarcar-ho comença la seva autobiografia amb una anècdota sobre la bogeria:

Mossèn Cinto conta d'un boig de Mataró al que el mateix alcalde acompanyava a Sant Boi que, en arribar al manicomi, saltà de la tartana i correu a tocar la campaneta del barri d'entrada i avisar el porter dient-li que hi acompanyava un boig perillós que tenia la mania de creure que era l'alcalde de Mataró; que sobretot li posessin la camisa de força i l'internessin sense més explicacions perquè s'enfurismava i causava estralls, si el contradeien. Naturalment que, per traça i correcció que mostrés l'alcalde en qüestió, va ser ell l'internat, en aquella ocasió...; el boig autèntic tornà eufòric i triomfant a la ciutat, llavors, famosa per les seves cebes. (p. 7)

¹ Títol extret de l'article publicat per Lluys a *Periódico Comarcal de Mataró* per referir-se a les accions de Esteve Albert a la ciutat de Mataró. (Lluys, 19 setembre 1957, p.1).

És ben sabut, però quan algú escriu les seves memòries no serveix lleialtat al passat –a la veritat del passat– sinó que escriu a les servituds del present i el futur. Així que el que es pretén és parlar d'allò per portar-ho a una nova interpretació en benefici de l'autor, és clar. La seva vida i les seves obres dirien més sobre nosaltres mateixos que tota una biblioteca plena d'art tradicional. Les històries que explica, defineixen un lloc i les persones que l'habiten.

La bogeria va portar als quatre boigs de Mataró, prohoms de l'època, entre ells Esteve Albert, Jaume Castellví, Lluís Ferrer Clariana, Jaume Llavina, Josep Mach, Santi Martínez, Jesús Quadrada i algun altre, a realitzar una acció que mai ha estat valorada com una obra d'art, però que molt bé ho podria ser. La iniciativa, les ganes de fer coses, l'afany de viure, de defensar del patrimoni, fa que aquests gestos passin a ser una part de la identitat de la gent que viu a una ciutat.

Només cal recordar l'hàbit del poble jueu a l'hora de lamentar-se per la destrucció del seu espai sagrat, del seu temple: el mur de les lamentacions. Com apareix en un article del diari *ABC* "la parte de la pared occidental de contención que resistió la destrucción del Segundo Temple (516 a. C. -70 d. C.), fue el lugar más sacro por este pueblo. Pero este muro también se lo denomina de otro modo: el Mur de los Pobres" (Citat per Grandes Sagarra, 2006). La creença popular explica que va ser construït amb l'esforç dels més desemparats, una denominació més propera a la ciutadania.

Els quatre boigs no van dubtar en copiar-ho, proposant el seu propi Mur de les lamentacions. Quan es va començar l'enderroc de l'antiga estació de Mataró –sense complexos– s'aventuren a crear el seu propi espai sagrat i lamentar la seva destrucció. Anys abans, però, ja hi havia hagut altres iniciatives per conservar l'edifici. L'il·lustre arqueòleg mataroní, Marià Ribas i Bertran, va moure cel i terra al llarg de molts anys per poder salvar-lo. Va dissenyar la seva restauració i junt amb la Comissió –que organitzava la celebració del centenari del ferrocarril local–, va proposar la creació d'un museu dedicat al ferrocarril per dignificar l'estació i exhibir amb orgull que Mataró va ser la ciutat la qual va tenir el primer tren de la península, gràcies a la iniciativa de Miquel Biada.

La seva obsessió per portar el tren des de Mataró a Barcelonava fer que molta gent defensés aquesta opció, i els periodistes com R. Garcia Valles i Jaime Marxuach publicaven al diari articles parlant que la primera estació edificada en el nostre país s'hauria de respectar i habilitar-la com a museu. Però tot va ser en va, i el trasllat de la carretera Nacional

II del centre de la ciutat a la zona costanera va provocar la desaparició d'aquest edifici construït el 1848 en motiu de l'arribada del primer tren des de Barcelona. Ja ho escrivia Garcia Valles (17 octubre 1957):

La apertura del nuevo tramo de la carretera de Mataró, son muchas cosas que habrá borrado y quién bien vale la pena que los artistas locales -músicos, escritores– pusieran su inspiración para perpetuarlas: la vieja estación, Can Dimas, etc... (p. 2).

La manca de sensibilitat per preservar el patrimoni històric, es va fer palès amb la seva destrucció a cops de mall, desapareixent el valor de patrimoni i artístic de la ciutat de Mataró i «artistes» locals van posar la seva inspiració necessària per perpetuar i donar importància a un tema tan banal, o no, com aquest.

Els quatre boigs de Mataró ho van fer. En assabentar-se d'aquest fet, aquest grup de mataronins, van pactar amb els operaris de l'obra per fer una simbòlica aturada del desmantellament de l'estació per després simular que ploraven per tan valuosa pèrdua i anomenar-ho el «mur de les lamentacions.»

La gent esperava que els mataronins, per mantenir el caràcter i fisonomia pròpia d'una ciutat, defensarien a ultrança l'edifici que era un símbol del seu dinamisme i de les seves glòries del *SEGLE XIX*, i tot això va desaparèixer amb l'enderroc de l'estació. Però, per què tantes lamentacions? El periodista i cronista del *Periódico de Mataró*, Joaquim Casas –ARCO– (5 març 1957), posava en dubte la seva vàlua arquitectònica, definint-lo com un edifici vulgar i que això no hauria de portar a tantes ploraneres, ja que l'edifici havia estat oblidat al llarg de cinquanta anys. "¿A qué tantos lloriqueos, si la ciudad se ha pasado medio siglo tolerando que la estación vieja fuese casi un lugar inmundo, y se la ha tenido en el más absoluto de los olvidos?" (p. 1).

Un altre periodista –Joan Ametller (19 gener 1957)– ho reafirma en un article al diari:

L'estació en si com a edifici no valia la pena, però si el valor del seu record. En realitat, l'estació passa a ser un miratge on la idea que un es forma del fet és molt més important que la no existència de l'edifici. El mèrit no és de l'arquitectura, sinó de Miquel Biada, que va fer possible el veritable llustre aconseguit per l'esdeveniment. (p. 1)

L'Ajuntament conscient d'això, no va dubtar documentar amb fotografies i encarregar una maqueta de l'edifici com a record històric, i posteriorment plantejar aixecar una fita o monòlit que recordi on va estar la primera estació, amb la data de 1848 acompanyat pel nom de la primera locomotora que va fer el primer recorregut de Barcelona a Mataró (Citat per C, 7 març 1957, p. 3).

I un altre periodista, G. S. Moreu, ens descriu en un article al diari la tristesa del pas del temps i la desaparició de l'estació:

La vieja estación se va... El tiempo es impecable. Dentro de unos días, donde se levantaban aquellas paredes habrá una amplia faja asfaltada por donde circularán largas hileras de modernos vehículos lanzados a toda velocidad. (Moreu, 10 gener 1957, p. 1)

I en aquest punt, i com diu el filòsof John Dewey (2008):

ens podríem qüestionar com és que la forma quotidiana de les coses es pot transformar en una forma genuïnament artística. Com és que el nostre gaudi quotidià d'escenes i situacions que no perduren es transformen en la satisfacció peculiar de l'experiència estètica? (p. 13)



El Frankfurt de Mataró al costat de l'Ajuntament de la ciutat (2019), de M. Anson [Fotografia]. Imatge de l'autor.

¡QUIETO TODO EL MUNDO! ¡TODOS AL SUELO! UNA PEL·LÍCULA O UNA REALITAT.

Así es la vida de Tejero 40 años después del golpe de Estado. Paseos por la playa y algún homenaje con vítores a Franco incluidos. (Roca, 23 de febrer de 2021)

El 23 de febrer del 1981 el coronel de la Guàrdia Civil Antonio Tejero Molina va entrar en el congrés dels diputats d'Espanya amb el seu seguici per donar un cop d'estat. Una de les imatges més famoses d'aquesta gesta va ser quan va pujar a la tribuna i amb la pistola en mà disparant a l'aire va cridar: "¡Quieto todo el mundo! itodos al suelo!". (Pons, 23 de febrer de 2019)

Al mateix any, una pel·lícula dirigida per Mariano Ozores es va estrenar als cinemes. Ozores acompanyat pels actors Andrés Pajares, Fernando Esteso, Juanito Navarro eren protagonistes d'una comèdia que tenia com a títol el crit de coronel Tejero: Todos al suelo (Bermúdez de Castro, 1982). Una arlequinada grollera i exagerada de l'intent d'atracament d'un banc. Una comèdia lleugera de com gent normal pren decisions absurdes per arreglar els seus afers.

Si ens desplacem a Mataró, el mateix dia del cop d'estat –el 23 de febrer del 1981– va passar quelcom semblant. L'anarquista, pintor, escriptor i tot un personatge a la ciutat de Mataró –Pere Viada– acompanyat amb els seus amics, van agafar les armes que tenien –escopetes de caça i alguna pistola– i es van atrinxerar al Frankfurt del centre de la ciutat just al costat de l'ajuntament, per protegir-lo davant del cop d'estat que estava succeint al congrés de diputats de Madrid.

Asseguts i ben armats a la barra del Frankfurt més famós de la ciutat, estaven a l'aguait que ningú sospitós s'aproximés a l'Ajuntament. La seva labor era que ningú pretengués apoderar-se del consorci del municipi.

Les hores van anar passant i res succeïa, però a dins del Frankfurt tot era una festa. Amb l'excés d'alcohol i l'excitació del moment, tots els allà presents van començar a gaudir del millor Frankfurt de la comarca. Atrinxerats, encara que es fes tard, assumien que el Frankfurt no es podria tancar encara que el seu propietari ho desitgés, i quan a altes hores de la matinada el cop d'Estat es va anunciar com a fallit, tots ells van agafar el seu armament i se'n van anar cadascú a casa seva permeten el propietari del Frankfurt tancar les portes del bar.

A Mataró, en aquella data, van aparèixer dues coses que es van unir en el temps: l'artista –Pere Viada– i el Frankfurt– la Institució.

L'ARTISTA

Un article de la redacció de la revista local –*El Tot Mataró* («Pere Màrtir Viada, l'artista de l'extrema llibertat», 7 d'octubre de 2005)– ja ens defineix Pere Viada com “l'artista de l'extrema llibertat, una persona culta, tendre, molt intel·ligent, que connectava amb la gent jove i que, malgrat que els seus excessos va ser una persona molt estimada”. Un personatge influenciat per l'antifranquisme i el clima del 68, com afirma un vell amic d'aquest, en Manuel Patricio:

era una persona que es va quedar ancorat en el 68 en tots els aspectes i no va sentir la necessitat de canviar. Tan coherent que fins i tot borratxa del tot mantenia un punt d'intel·ligència que li permetia connectar amb totes les coses de forma versemblant. Un bohemí degà, sense possibilitats de reconversió. Antiheroi, dilapidador d'herència, cambrer sense safata, consumista sense compte corrent, pastor llibertador d'ovelles, pensionista que va renunciar a la pensió i petoner massa vegades solitari. («Citat a Pere Màrtir Viada, l'artista de l'extrema llibertat», 7 d'octubre de 2005):

L'artista era descendent de Miquel Biada, aquell mariner mercant que després fer fortuna a les Amèriques, va ser el promotor del ferrocarril de Barcelona a Mataró –el primer tren de la península Ibèrica–. Pere Viada acompanyat dels seus ideals, el va portar a renegar de la seva família i a canviar-se la primera lletra del cognom a conseqüència, de Biada a Viada.

I com a personatge emblemàtic de la ciutat, la seva vida no podia acabar de qualsevol manera. Un dels socis del bar l'Arcàdia on hi

anava molt sovint en Viada, Gustavo Herraiz (comunicació personal, 30 d'octubre del 2021), explica que el dia del seu funeral –el 28 de setembre del 2005– el Tanatori era ple com poques vegades, i una dent immensa feta de guix –una escultura– anava de mà en mà, recordant-li aquella dent que va perdre a una trobada en el seu bar, i que es van passar tota la nit d'excessos buscant-la pel terra del local.

LA INSTITUCIÓ

El Frankfurt, que avui dia encara es troba al costat de l'Ajuntament, és el lloc que defineix més bé Mataró. Com diu el periodista Cugat Comas (3 de gener de 2020): “Mataró és una ciutat on no som virtuoses ni tirem d'enginy, però la cosa més simple la sabem fer especial si la compartim, amb un peu a dalt i l'altre tocant la Riera”, referint-se que mentre menges l'entrepà en el Frankfurt tens un peu a dins del local i l'altre al carrer on es troba. Un bar, que és tota una institució local, tal com diu un dels seus treballadors, José Luís Lacunza: “El Frankfurt de la Riera de Mataró s'ha convertit en una institució i venir a passejar per aquí i no menjar-se un Frankfurt és com no haver vingut”. (Citat per Biel, 29 de setembre de 2016)

La institució pot ser un Frankfurt, un lloc imprescindible pels Mataronins i forans. Un espai que permet acollir les accions dels ciutadans com molt bé podria fer un museu, i Pere Viada i els seus amics anarquistes ho van fer.



Bella y divina. Así posaba para las fotografías de promoción una joven Ava, «el animal más bello del mundo» (1950). [Imatge digital]. Recuperat 2 de juny 2020 de: https://ep00.epimg.net/elpais/imagenes/2007/03/18/album/1174203469_910215_0000000000_album_normal.jpg

FOUNTAIN D'AVA GARDNER. REMAKE DE LA *FOUNTAIN* DE DUCHAMP.

Alguien dijo: Como las piernas de las mujeres de Cézanne. ¿No le han recordado siempre esas mujeres, en su curvilínea y completa desnudez, a las suaves curvas de las decadentes porcelanas y fontanería? (Camfield, 1989, p. 40)

En 1950 Marcel Duchamp decidió autorizar la reproducción del mingitorio industrial que declaró como obra de arte en 1917. En 1993 un artista francés, Pierre Pinocelli, fue a una muestra en la que se exponía una de las reproducciones autorizadas y orinó en ella. Cuando se le hizo juicio por vandalismo, argumentó que la pieza expuesta no era la original y por lo tanto no tenía valor y, además, que la obra obviamente estaba pidiendo la orinada. (Camnitzer, 2018, p. 49)

Com pot ser que l'acció d'una persona, que podria ser qualsevol, transformi un espai sanitari en un espai d'exposició i reclam? Com una arquitectura, amb una funció determinada, passa a ser un espai d'admiració? Com una habitació sense valor estètic per ningú i bàsicament funcional pot canviar d'estatus? Com és que l'acció d'una persona pot transformar un espai i un objecte?

Una de les icones de l'art del SEGLE XX és *Fountain* (1917) de Duchamp. L'original, que s'ha perdut, consistia en un urinari estàndard presentat horitzontalment, signat i datat "R. Mutt 1917". Actualment se'n pot veure una rèplica a la Tate de Londres, realitzada l'any 1964 amb fang cuit pintat per imitar millor l'original.

Aquest "ready-made" va sorgir d'una discussió entre Marcel Duchamp, el col·leccionista Walter Arensberg i l'artista Joseph Stella a Nova York. Duchamp va comprar un urinari d'un proveïdor d'articles sanitaris i el va presentar com a obra d'art a la recentment creada Societat d'Artistes Independents, que ell mateix va ajudar a fundar i promoure a París. La seva proposta no es va acceptar com a obra d'art amb l'argument que una peça sanitària associada a residus corporals era indecent. Després d'un debat i una votació, els directors de la institució van decidir no exposar la peça a la mostra, que es va obrir el públic el 10 d'abril del 1917. Cap dels tres va protestar per

la decisió de vetar i censurar l'obra d'un artista, però si que van presentar la dimissió del comitè directiu del qual pertanyien. Tot va ser una provocació i una manera de posar en dubte les limitacions de les institucions artístiques. “Com va dir William Camfield, és molt probable que Duchamp tingués molt present el rebuig al seu Nu descendant un escalier (1912) per part dels artistes independents i que volgués repetir, d'alguna manera, aquell esdeveniment”. (Citat per Ramírez, 2006, p. 53)

Quelcom semblant va passar a Mataró gràcies a l'actriu Ava Gardner. L'any 1951, quan la carretera nacional passava pel centre urbà, un cotxe s'hi va aturar i en va sortir ella. L'estrella de Hollywood va tenir una necessitat de camí a un rodatge a la Costa Brava i va entrar a un bar demanant pels lavabos. Un cop va haver fet el fet i se'n va anar i la notícia va córrer per tota la ciutat. Aquell bar, que es deia Mercader –cognom del propietari– va convertir-se en espai d'exposició. L'escriptor Xavier Bosch (7 de febrer de 2014) explica que “molts mataronins s'hi desplaçaren per anar a veure la tassa on s'havia assegut l'actriu de les cames perfectes”, i l'escriptor i periodista Manuel Cuyàs escriu que:

el bar Mercader va passar a ser el bar on l'Ava Gardner havia fet pipí, però quan anys més tard l'edifici va ser adquirit per una entitat bancària ningú va reclamar que es conservés la porcellana higiènica que li havia donat tanta fama. (Cuyàs, 21 de juny de 2012)

Si l'anècdota va succeir o va ser inventada per algú no té cap mena d'importància. Ava Gardner es va parar allà per casualitat i va triar aquell bar, aquell lavabo, aquell sanitari. Va utilitzar un indret de la vida quotidiana i el seu significat habitual va desaparèixer amb un altre nom i un altre punt de vista: va crear sense voler un nou pensament per aquell espai i objecte.

Els mataronins van transformar un lavabo en una sala d'exposicions i un sanitari en una obra d'art. Ara només queda que a algú li passi pel cap fer una rèplica de l'original com a projecte artístic, igual que *Fountain* de Duchamp que podem trobar a la Tate de Londres.



La balena de Mataró (1977), de R. Manent [Fotografia]. Recuperat 1 maig 2022 de: https://www.elpuntavui.cat/imatges/56/01/alta/780_0008_5601098_7615e083b8884d781dc167667257a568.jpg

QUAN UNA CASUALITAT OBRE LES PORTES A UN POSSIBLE MUSEU. REMAKE DE LA RECONSTRUCCIÓ DEL PAVELLÓ MIES VAN DE ROHE DE BARCELONA.

Gotta a whale of a tale to tell you lad. It's a whale of a tale or two.¹ (Zimmer, 2022)

El maig del 2017 el Museu Comarcal de la ciutat de Mataró va recordar, mitjançant una exposició, la troballa de feia quaranta anys d'una cria de balena a davant de la costa de la comarca. Uns pescadors de la ciutat van trobar el 3 de març del 1977 un gran peix, com ho van anomenar el primer moment, però que va resultar ser una cria de balena –rorqual comú– que tenia menys d'un any de vida. La curiositat dels pescadors va ser determinant perquè el cetaci, que ja estava mort, es traslladés a les dependències del Club nàutic. Un cop allà, i col·locada a dins de la piscina municipal buida, va ser el lloc per ser exposada, i tots els mataronins es van desplaçar allà per poder fotografiar-la i immortalitzar aquell moment. Les escoles es van aturar, i tots els alumnes van anar de pressa a veure aquell esdeveniment: una balena morta dins d'una piscina sense aigua. Ja ho deia el regidor de Cultura de la ciutat, Joaquim Fernández, durant l'exposició realitzada quaranta anys després: “Quan es va trobar aquesta balena va ser un moment que molts mataronins tenim a la memòria”, manifestant que les restes del cetaci es podrien definir com “un fet identitari de Mataró”. (Citat per Arcal, 7 de maig de 2017)

¹ Tinc una gran història per explicar-te, noi. És una balena d'un conte o dos. [Traducció de l'autor]

El comissari de l'exposició Lluís Filbà explica com va reaccionar al moment de veure-la: “Al ver la ballena pensé: esto hay que guardarlo” (Citat per Tramullas, 5 de maig de 2017). L'animal es va tornar un símbol i el seu esquelet es va conservar gràcies a un grup de ciutadans enamorats del patrimoni animal i apassionats per la divulgació científica. Sabent que aquell esdeveniment va ser una festa pels mataronins no es va perdre l'ocasió pel geòleg Toni Batlle i ell mateix, per demanar a l'alcalde la possibilitat de posar les bases per un Museu de les Ciències a la ciutat.

El procés per conservar-la va ser feixuc. “L'alcalde, que era veterinari, va fer enviar la balena al Matadero perquè l'esquarteressin i quan els ossos van estar més o menys nets els van posar sobre el sostre perquè s'assequessin, però feia tan mala olor que els veïns es van queixar de la pudor” (Citat per Tramullas, 5 de maig de 2017). La solució va ser posar els ossos dins d'una bassa d'aigua perquè els cucs acabessin fent la feina de neteja, i un cop acabada, van tenir l'ocasió per explicar que allò tan emblemàtic hauria de tenir una ubicació permanent, un Museu.

La mostra de l'any 1977 que es va fer durant una estona en una piscina sense aigua, demanava a crits la possibilitat de ser permanent, perquè tenim la necessitat de congelar els esdeveniments per tornar-ho a mostrar. El tema aquí és que ens podríem plantejar si tot això és necessari, ja que tot nen i nena de Mataró que va poder anar a veure la balena morta al club nàutic ho recorda com si fos ahir, i vés a saber si en un futur pròxim, tal com van les coses, torni a aparèixer una altra balena a les costes de la comarca. Així que potser el que ens cal és que les coses succeeixin i esperar ser-hi presents quan passen. I ens ho hauríem de plantejar com el filòsof Nelson Goodman (1978), quan explica que en casos crucials, la pregunta que ens hem de fer no és: quins objectes són –de manera permanent– obres d'art, sinó el que ens hauríem de qüestionar és «quan» un objecte és una obra d'art, i si és necessari pensar en construir edificis per per acollir-la.



Façana de la casa de la família Anson Fradera de l'arquitecte Jordi Capell (2010), de M. Anson [Fotografia]. Imatge de l'autor.

TROBA LA INSCRIPCIÓ DE LA CASA DE JORDI CAPELL COM A READYMADE. REMAKE TROBA LA INSCRIPCIÓ PER A WOOLWORTH BLDG COM A READYMADE DE DUCHAMP.

Visto al anochecer, bañado por la luz eléctrica como si fuera un vestido; o en el aire luminoso de una mañana de verano, perforando el espacio como una almena de ese paraíso que contempló san Juan, el edificio inspira unos sentimientos demasiado profundos incluso para las lágrimas (...) El escritor la miró enseguida y gritó: la catedral del comercio. (Koolhaas, 204, p. 99)

L'arquitecte Antonio Armesto (2016, p. 24) explica que Josep Antoni Coderch un cop va acabar la làmpada Disa, la va enviar com obsequi a Walter Gropius, Pablo Picasso i a Marcel Duchamp, però no es va atrevir a enviar-la a Le Corbusier. Aquella làmpada que com ell diu quasi l'arruïna, va anar a parar a les cases d'arquitectes i artistes. La resposta va ser immediata per part dels tres: Picasso li va enviar una postal d'una imatge d'un quadre seu i en el revers amb un dibuix de la làmpada fet per ell mateix sense cap mena d'escrit acompanyat de la direcció. Duchamp li va escriure una carta en francès dient-li que li agraiïa el regal i que a la mínima que tornés a Nova York la penjaria al seu saló, i finalment Gropius li va plantejar la possibilitat de comercialitzar-la als Estats Units, cosa que no va prosperar.

Coderch enviant aquest llum ens parlava del seu interès obsessiu per l'objecte. Tots els artefactes que introduïa en la seva arquitectura juguen el mateix paper que aquesta, fent que aquests quedin fora del context utilitari i simbòlic habitual, com el que Duchamp anomenava «un objecte assistit». La diferència és que Coderch fa que l'objecte es comporti com arquitectura, mentre que Duchamp fa que l'arquitectura passi a ser un objecte.

L'exemple el podem trobar a Nova York. Quan passegem per aquesta ciutat, és inevitable parar-se davant d'un edifici que Rem Koolhaas va anomenar com un monument en el seu llibre *Delirious*

New York. L'edifici Woolworth acabat de construir el 1913 es presenta com una arquitectura que s'escenifica, més enllà de la imaginació humana, per la seva gloriosa totalitat. La presència física imponent d'aquest gratacel es podria convertir en un monument, ser ell mateix. Un volum simple que no pot evitar ser un símbol buit, disponible a aportar un significat, com les tanques de publicitat que esperen un anunci.

Un concepte que segurament no van passar desapercebut a la percepció irònica de Marcel Duchamp, que apropiant-se d'objectes aparentment ordinaris, de la quotidianitat, dividint la consciència entre les Belles Arts i producció massiva, entre la cultura baixa i alta, posa sobre la taula la transició cultural de la revolució industrial a l'era postmoderna. L'artista Ecke Bonk explica que “un any després de la seva arribada a New York, el 1916, Duchamp escriu una carta a la seva germana Suzanne que contenia una nota en un full de paper: *Trouver inscription pour Woolworth Bldg comme ready-made*”. (Bonk, 1995, p. 174)

L'arquitectura més alta del món va cridar l'atenció d'aquest artista, i va tenir la necessitat d'apropriar-se i interpretar l'edifici. Però l'interès de l'ús del temps com a element de construcció en l'art d'aquest no va permetre tenir coneixement d'aquest imperatiu, i no va ser fins cinquanta anys més tard quan es va trobar aquesta nota a *The White Box* (1966), la tercera i última publicació de les notes de Marcel Duchamp.

L'edifici Woolworth com a “ready-made” és una decisió. Potser l'edifici ho estava esperant i només es va construir perquè Duchamp l'assenyalés posant l'arquitectura en un altre lloc, transformant aquell monument arquitectònic en una obra artística.

El que presenten Coderch, Rem Koolhaas, Duchamp no és més que una mixtura del que pretén Robert Venturi (1998) quan es qüestiona la renovació de la ciutat i l'urbanisme de Boston. Comenta que “el fet d'utilitzar les formes simbòliques i reviure de l'arquitectura clàssica el resultat és una equivocació, amb les seves paraules, són massa arquitectòniques” (p. 184). Posant l'èmfasi que per les necessitats burocràtiques la construcció d'un edifici es podria solucionar amb un volum convencional, rematant-lo amb un rètol brillant que digués: «sóc un monument».

Així que qualsevol artista podria desplaçar-se a Mataró, anar al barri de Rocafonda, a la cantonada dels carrers República Argentina i la República Dominicana i posar una cartel·la a un edifici. Una casa,

construïda els anys seixanta per Jordi Capell, on les intencions del seu autor no era fer un obra d'arquitectura, sinó el que es plantejava era fer un edifici. Una arquitectura que no aporta cap modificació radical ni ruptura a la vida del barri i no destaca per la seva presència física. La podem assenyalar i interpretar-la per afirmar que un edifici pot ser una obra d'arquitectura quan funciona com a obra d'art, o ben mirat, citar una arquitectura per dir el que podria ser o és.



Inauguració del monument dedicat a l'escultor matoroní Damià Campeny. A la fotografia, d'esquerra a dreta. Jaume recoder (president de la Caixa), Frederic Marès (autor del monument), Pedro Crespo (alcalde de Mataró), Marià Andreu i Lluís Muntané (artistes matoronins) (1963). [Fotografia]. Extret de: Pons, E. (1988). *125 anys d'història. Caixa Laietana, Mataró 1863-1988*. Caixa Laietana, p. 146.

FLORA. REMAKE DE FREDERIC MARÈS D'UNA ESCULTURA DE DAMIÀ CAMPENY.

Nuestra población no está muy surtida, que digamos, de monumentos. El prurito de convertir la piedra y el bronce en testimonios de inmortalidad, no suele darse en nosotros; no es que carezcamos de matoroneses ilustres dignos de ser loados, no; quizá nos haya faltado y nos falte el apasionado y generoso romanticismo que se precisa para llevar a cabo estas hermosas obras. Puede que se nos tilde de prácticos. Mentira. En ningún lugar de la ciudad se puede apreciar algo que confiera un aspecto urbanístico logrado; algo que se pueda simultanear con una devoción histórica o de recuerdo de virtudes cívicas, como no sea de unas décadas a esta parte. («La Flora» monumento a Damià Campeny». 23 juliol 1963, p. 1)

El 23 de juliol de 1963, el diari *La Vanguardia* informava que l'endemà s'inauguraria un monument a Mataró dedicat a l'escultor Damià Campeny. Amb aquest gest, Mataró perpetuava la memòria d'un dels seus fills més il·lustres. Més tard, *El Periódico de Mataró* publicava la notícia explicant que durant les festes de Les Santes s'inauguraria una obra d'aquest artista per recordar-ne la figura. Segons aquest diari, era una ofrena de la ciutat al fill il·lustre que els representava i que en els seus temps va modelar meravelloses estàtues. El nou monument era una obra genial del gran escultor que seria causa de record perpetu i admiració de propis i estranys. (La Fiesta de Las Santas. Monumento al escultor matoronés Daimà Campeny, 23 de juliol de 1963)

La peça presidiria la plaça Pío XII, que s'acabava d'urbanitzar al centre de la ciutat, darrere l'Ajuntament. Es col·locaria al fons de la plaça just davant d'un ampli plànol esgrafiat del pintor Santi Estrany. L'escultura, rematada per un bloc de pedra on figurava un medalló amb l'efígie de Damià Campeny, és una reproducció exacta d'una de les obres més famoses de Campeny que es conserva a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona: *Flora* (1825). Una obra que representa una divinitat llatina de les més antigues, que és l'etern renaiement de la vegetació a la primavera, raó per la qual sempre es simbolitza amb un pom de flors.

Al cap d'uns dies, el 26 de juliol del 1963, s'anunciava al diari a bombo i plateret la festa Major de la ciutat, Les Santes, i amb un to molt optimista s'elogiava la nova il·luminació de la Rambla i del Passeig Marítim i el monument dedicat a:

Damià Campeny y otras manifestaciones del signo progresivo en la vida ciudadana en sus distintas facetas, demuestra como Mataró, no claudicando de las tradiciones y espiritualidad que la caracterizan, sabe marchar, poco a poco, pero con firmeza, hacia la realización de la gran Ciudad que sea verdaderamente digna de ostentar el título de capital del Maresme. («La Flora» monumento a Damià Campeny», 23 de juliol del 1963, p. 1)

La portada del diari, amb una gran fotografia de l'obra, exaltava el monument a la memòria de l'escultor mataroní. El dia 2 d'agost del mateix any, *La Vanguardia* tornava a publicar un article explicant la inauguració del monument. Informava que:

la Caja de Ahorros de Mataró -Caixa Laietana- havia costejat la reforma de la plaça Pío XII, on s'havia instal·lat l'escultura, amb motiu del seu centenari. En l'acte inaugural, els discursos de l'alcalde de Mataró, Pedro Crespo, el president de l'entitat bancària, Recoder Esquerra i Frederic Marès van presidir la presentació de l'escultura. («Monumento al escultor Damián Campeny», 2 agost 1963, p. 17)

Un dia després, el 3 d'agost, el diari *Mataró, Periódico Comarcal* va informar del veritable autor. L'escultura era una rèplica de l'original realitzada per Frederic Marès, biògraf i gran escultor neoclàssic:

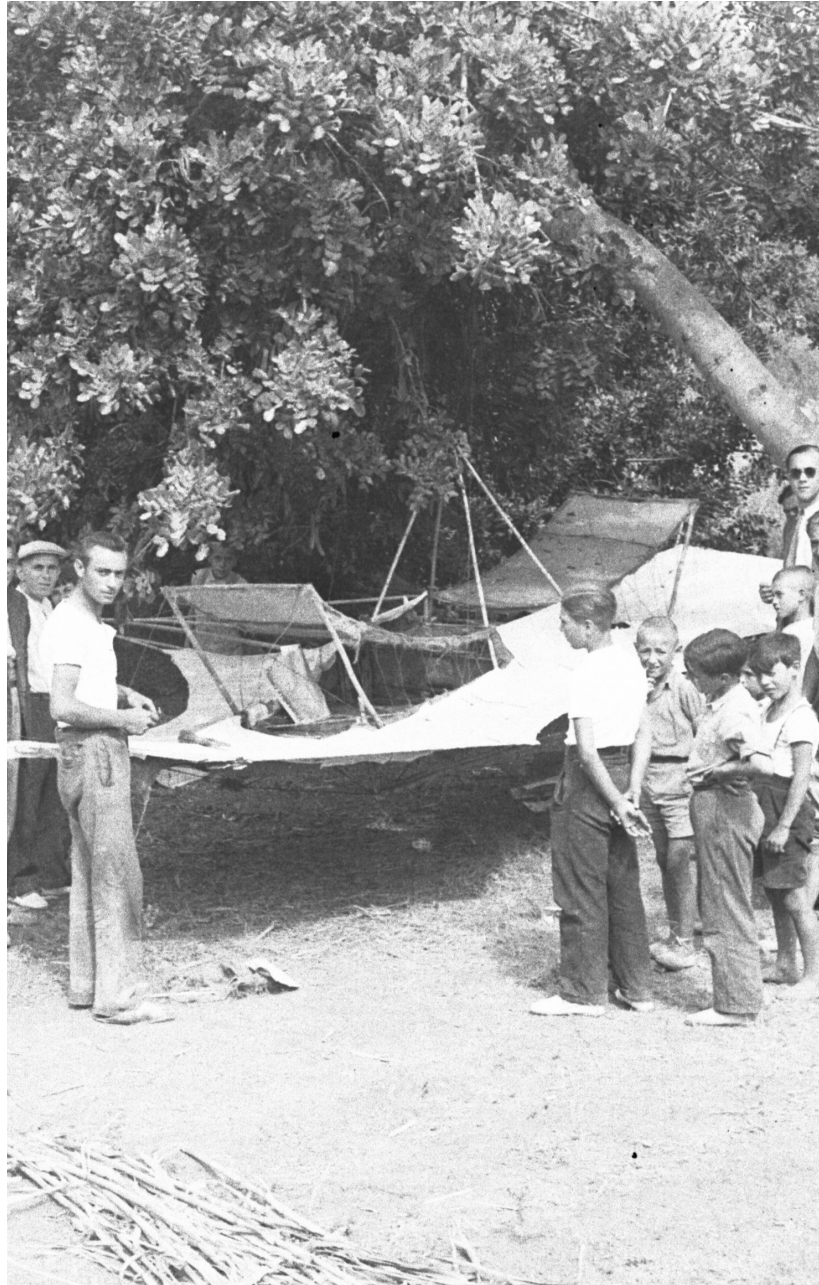
La benemérita Caja de Ahorros de nuestra ciudad ha querido perpetuar la memoria del insigne compatriota y escultor Damià Campeny erigiéndole un monumento en la Plaza Pío XII. Para rendir este homenaje a tan ilustre mataronés, encargó su erección al también ilustre escultor don Federico Marés, catedrático, director de la Escuela Superior de Bellas Artes San Jorge y de la de Artes Oficios Artísticos de Barcelona. («La Fiesta de Las Santas. Monumento al escultor mataronés Damià Campeny», 23 juliol 1963, p. 2)

Segons consta al Museu Marès de Barcelona, Frederic Marès i Deulovol (1893-1991) va ser escultor i col·leccionista i que després de la Guerra Civil es va dedicar, principalment, a la restauració d'estàtues i edificis destruïts. Potser per això li van encarregar el monument a Damià Campeny. Marès va agafar l'escultura original de guix per fer un motlle per fondre-la en bronze i poder-la posar a la plaça de Mataró. Per tant, Marès no va fer la feina d'escultor, sinó que va ser el professional que va fer la còpia en bronze de l'original.

L'única manera de comprovar si una elaboració és genuïna, exigeix esbrinar d'on es va extreure. Una escultura que pretenia haver estat produïda és una falsificació de totes. Aquí hem d'anar amb compte de no confondre l'autenticitat amb el mèrit estètic. Que la distinció entre original i falsificació sigui estèticament important, no implica, necessàriament, que l'original sigui superior a la falsificació. L'escultura en fosa és comparable a l'estampació, mentre que l'escultura tallada és comparable a la pintura. Com es llegeix a l'article, l'escultura, de Marès o Campeny segons com es miri, no està feta per qualsevol, sinó per un escultor reconegut, i això té la seva importància i es reflecteix la portada: "gracias a don Federico Marés que la ha plasmado y realizado". («La Fiesta de Las Santas. Monumento al escultor mataronés Damià Campeny», 23 juliol 1963, p. 1)

L'any 1968, cinc anys després de la inauguració, la plaça es va ampliar. Per fer-ho, es va enderrocar l'Escola Municipal d'Arts i Oficis i l'esgrafià de la façana. L'escultura, doncs, es va guardar fins a torbar-li una nova ubicació. L'any 1971, per commemorar el segon centenari del naixement de Damià Campeny, la Flora es va col·locar a la plaça Palau, situada al bell mig de la Ciutat Jardí. Com diu l'escriptor i periodista Manel Cusachs en motiu d'una exposició a la Fundació Iluro sobre l'obra social i arquitectònica de la Caixa Laietana: "El nou emplaçament va celebrar-se amb un acte molt discret i una ballada de sardanes interpretada per la Cobla Principal de Mataró". (Fundació Iluro, 2019)

Avui, l'escultura de dos autors, continua al centre d'una plaça envoltada d'arbres i cases amb jardí.



L'avió de Josep Amaya sota els garrofers (1931), de J. Mafiach [Fotografia]. (MAÑ 074) Fons de l'Arxiu Comarcal del Maresme, Mataró.

L'ODISSEA DE JOSEP AMAYA. REMAKE DEL PARE DE L'AVIACIÓ, OTTO LILIENTHAL.

Este avión está diseñado por payasos, que a su vez están supervisados por monos. (Pierón, 11 gener 2020, p. 50)

El pare de l'editor i periodista Andreu Beneit explica que un home va fer-se un avió a Mataró i es va tirar de la muntanya del castell de Burriac. També es deia Beneit de cognom, circumstància que ajuda a entendre el repte de construir un avió i jugar-se la vida tirant-se des de dalt d'un cim. Aquesta anècdota no està documentada, però sí que trobem, en diaris de Mataró, la notícia d'un altre home –Josep Amaya– que va fer el mateix per poder volar com Otto Lilienthal, pare de l'aviació.

Otto Lilienthal va ser el primer a dissenyar un aparell que controlava el vol amb el cos. Com a bon arquitecte aeronàutic, va dissenyar un planador amb una construcció minuciosa i va documentar tots els intents de vols amb escrits, plànols i fotografies que van ajudar a persuadir que tripular un vol era possible. Com explica l'escriptor Peter Almond (1997), “el seu primer vol, el 1894, va ser des d'un petit turó de Lichterfelde, a Berlín. L'any 1896, en un dels intents per planejar, va patir un accident mortal”. (p. 38)

A finals de juliol de 1931, Mataró estava de Festa Major i faltaven pocs dies per la votació de l'Estatut de Catalunya.¹ Tot i que els diaris només

¹ Versos al final d'un article de Francesc M. Masferrer: Quan les urnes siguin plenes, quan la nostre llibertat sigui per tots votada, tindrem en compte els nostres amics de la gravetat d'una negativa. Els versos pendran actualitat amb una lleu modificació:
Ai Castella castellana!
si a la terra Catalana
no li atorgues l'estatut!
(Masferrer, 1931, p.1)

parlaven d'aquests dos esdeveniments, alguns mataronins, enredats per un llest que es feia passar per aviador, estaven més interessats en l'avió i en el vol de Josep Amaya, malgrat que no apareixia als programes oficials de la festa major de la ciutat.

Aquest personatge, que anava per la vida d'inventor, va anunciar que construiria un avió. Tot i que no tenia ni la més remota idea de mecànica va submergir-se en el projecte per executar-lo el millor possible i va trobar una gran satisfacció en el treball manual, que feia en un taller improvisat sota un garrofer al camí de Roca Fonda. La premsa, finalment, en va informar en una petita nota. El *Diari de Mataró* ho explicava d'aquesta manera:

L'aparell el va construint amb trossos de sac, canyes, barnilles de paraigua i filferro. Té la forma d'un avió; les ales de l'aparell, segons el constructor, són d'estil xinès. En el centre hi ha el lloc del pilot, que estarà subjectat per dues corretges. Les dimensions són de quatre metres de llargada per quatre d'envergadura. Segons el constructor i futur aviador podrà mantenir-se en l'aire tant de temps com ell vulgui, si els càlculs no li fallen. («L'odisea d'un aviador, 25 juliol 1931, p. 7).

La cua de gent sota el garrofer per veure l'avió era multitudinària i els pagesos de la zona estaven alterats per les destrosses a les collites. Durant dies planava per la ciutat i corria en boca de tothom la incògnita de si aconseguiria aixecar el vol. L'esdeveniment va atraure l'atenció de la gent despertant l'interès i proporcionant plaer estètic mentre miraven la matèria primera. Un espectacle que atura a la munió de gent, on el lector s'estimula, no només per la curiositat o per un incansable desig d'arribar a la solució final, sinó per l'agradable activitat de la mateixa excursió.

El 4 d'agost de 1931, quan ja s'havia votat l'Estatut de Catalunya i s'havia acabat la Festa Major, havia de ser un dia històric, ja que l'enginyer va donar l'obra per acabada i volia provar l'avió immediatament. Aprofitant una ràfega de vent es va veure capaç d'aixecar el vol, però l'aparell només es va elevar uns pams de terra i el pilot, espantat, es va deixar anar fins a arribar a tocar a terra. Josep Amaya, volant tan baix, no es va veure en cor de travessar el torrent.

Els espectadors, amb ànims d'ajudar, el van convèncer per transportar l'aparell a l'altra banda del torrent i tornar-ho a intentar, ja que el pendent evitaria haver de superar el forat. Van portar l'avió

a l'altra riba i van deixar l'aparell degudament apositat per tornar a començar. Però, sense saber com, la cua de l'aparell es va despendre i va caure a dins de la riera.

En un altre article al *Diari de Mataró* comenta que “el constructor, indignat, va tirar les restes de l'avió on havia caigut la cua i li va calar foc. En molt poca estona, a causa dels materials utilitzats, va quedar reduït al no-res” («Notícies», 4 agost 1931, p. 3). Tot allò que s'havia programat, la feina i la possibilitat de volar, es va reduir a cendres.

Alguns rumors deien que certa gent havia fet una oferta econòmica a Amaya per enllestir el repte i aconseguir arribar al Passeig Marítim. Es deia que una autoritat local li havia ofert cinc-centes pessetes i també que un fabricant li donaria el doble. Després de l'intent, l'inventor deia que buscava algú perquè patrocinés el projecte per poder adquirir millors materials i poder construir un aparell molt millor. També es va dir que algú l'esperava a Sabadell. «Aquests darrers detalls –continua informant l'article del *Diari de Mataró* («Notícies», 4 agost 1931, p. 3)– els donem solament a títol d'informació”.

El fracàs de la seva fita no vol dir que no es plantegés tornar-ho a fer, com pot passar amb el treball de qualsevol artista.



Fotografia de Carles Estapé enviada per Whastapp als seus amics durant el recorregut (2017), de C. Estapé. [Imatge digital]. Imatge de l'autor.

UN RECORREGUT PELS MONUMENTS DE LA PRIMERA LÍNIA DE TREN MATARÓ-BARCELONA. REMAKE D'UN RECORREGUT PELS MONUMENTS DE PASSAIC DE ROBERT SMITHSON I AGUSTÍN FERNÁNDEZ MALLO.

Cuando el autor acomete la reelaboración de la obra de otro autor, el así llamado remake, ha de existir una frontera más allá de la cual el texto original se haga interpretación y creación, y por ello mismo por mano del nuevo autor se haga actualidad, se actualice. (Fernández Mallo, 2018, p. 19)

En el diari *La Vanguardia* informava que el Consell de Ministres del Govern de l'Estat Espanyol es va reunir en sessió extraordinària i va acordar sol·licitar al Senat l'aplicació de l'article 155 de la Constitució Espanyola per restablir l'ordre constitucional a causa dels esdeveniments succeïts a Catalunya durant els mesos anteriors. Mentrestant, a la ciutat de Barcelona, hi havia una gran manifestació de rebuig a aquesta possible solució, per exigir la llibertat de Jordi Sànchez i Jordi Cuixart i de protesta per les possibles accions del Govern d'Espanya contra la Generalitat de Catalunya. («Editorial», 22 octubre 2017, p. 1)

Cinquanta anys abans, un matí del 1967, Robert Smithson, resident a Nova York, va agafar una llibreta, un bolígraf i una càmera fotogràfica i va emprendre una caminada que transformaria els conceptes que la història de l'art tenia de monument i ruïna romàntica fins aquella data. L'obra en forma d'article-informe que va aparèixer a la revista *Artforum* al mateix any amb el títol *The Monuments of Passaic*, va testimoniar l'acció. Agustín Fernández Mallo va tornar-ho a fer a finals del mes de juny del 2009. Des del seu apartament de Nova York, davant de l'ordinador, utilitzant Google Maps i un telèfon mòbil, va fer un remake del recorregut pels monuments de Passaic. Amb el ratolí es desplaça per Google Maps fotografiant la pantalla amb el seu mòbil seguint els passos de Smithson. El resultat

d'aquesta ruta va aparèixer en un llibre publicat el 2009, *El hacedor (de Borges). Remake* (Fernández Mallo. 2011, p. 58), un homenatge de l'autor a la figura de Borges. Però, per Maria Kodama, viuda de l'escriptor argentí i administradora dels drets d'autor d'aquest, aquesta proposta la va considerar un plagi al llibre *El hacedor* de Jorge Luís Borges publicat el 1960, cosa que va portar a l'editorial a retirar l'obra de les llibreries, tal i com explica el periodista Javier Rodríguez Marcos (1 octubre 2011) en un article al diari *El País*:

Agustín Fernández Mallo ante la retirada de su libro, se declaró sorprendido, puesto que Borges fue uno de los primeros a utilizar las mismas técnicas de apropiación y reescritura igual como hacía él, afirmando que esta técnica es moneda corriente en los ámbitos como el de las artes plásticas y que en la literatura tampoco suponía un problema por el lector. (p. 31)

EL RECORREGUT

Carles Estapé, mataroní i president d'Òmnium Cultural del Maresme, es va proposar fer, en solitari, una caminada des de la ciutat de Mataró fins a la seu nacional d'Òmnium Cultural, al carrer de la Diputació de Barcelona, per poder assistir a la manifestació convocada la tarda del 21 d'octubre en homenatge a Jordi Cuixart, president de l'entitat.

Estapé no pretenia fer cap mena d'acció artística ni intentava transformar la idea de «monument o ruïna romàntica». La seva caminada responia a una postura davant la situació política que es vivia a Catalunya. A diferència de Robert Smithson no va agafar ni un bloc de notes, ni un bolígraf ni una càmera fotogràfica ni es va quedar a casa davant de la pantalla de l'ordinador com Fernández Mallo. Un telèfon mòbil va ser suficient per anar enviant imatges per Whatsapp als amics, presentant el recorregut en directe a través dels monuments que anava trobant. Sense voler, d'aquesta manera, va plantejar un nou significat a les imatges, que no s'esdevenia pel que fotografiava sinó només pel fet d'estar caminant. Les fotografies, doncs, van convertir-se en un text que informava del seu esforç, del recorregut a peu de 29 quilòmetres entre Mataró i Barcelona on els monuments restaven en segon pla.

PRIMERA PARADA: L'ESTACIÓ DE TREN

L'inici del recorregut va ser a la platja, just davant del primer monument que va fotografiar: l'estació de ferrocarril de Mataró, inaugurada l'any 1905. Un edifici que es va construir seguint l'estètica

de les estacions de l'Estat aixecades des de mitjans del SEGLE XIX. Però com diu l'artista Dani Montlleó (Comunicació personal, 30 d'agost del 2019), “aquesta no està construïda amb materials de qualitat, ja que l'acreditat estucador Santiago Alsina i Borrell es va encarregar d'arrebossar l'edifici imitant carreus cantoners, marcs i motlures de portes i finestres, i pintant de color rogenc per donar més veracitat a la imitació.” En Carles va fotografiar-la per deixar constància de l'edifici que marcava el seu punt de partida.

SEGONA PARADA: ANXANETA

Uns quilòmetres més endavant, sempre seguint la línia de tren paral·lela a la costa, va arribar a Vilassar de Mar. Va veure-hi un bar que li va cridar l'atenció pel seu nom -Anxaneta-, més que per la seva forma. Un nom que li recordava la primera escola activa de Mataró de principis dels anys seixanta, que naixia del compromís cívic i la il·lusió de pares, mares i mestres que optaren a no quedar-se amb els braços plegats davant d'una societat i un món que no era el seu. En aquest ambient educatiu l'activitat de l'alumnat, individual i col·lectiva, va esdevenir el motor i els fonaments de l'aprenentatge. Un projecte on el seu funcionament de les aules era potenciar l'adquisició de coneixements per part de l'alumnat, valorant els fets quotidians, la creació artística i l'esforç, per responsabilitzar-se de la conducta pròpia i del grup, desembocant en l'educació de la llibertat, uns dels motius perquè l'Anxaneta esdevingué incòmode pel règim franquista.

Com explica Manuel Cusachs i Corredor (2007):

L'escola a través de les seves pràctiques i del seu currículum flexible donava resposta a les noves necessitats formatives d'una societat catalana que començava a experimentar un intens desenvolupament econòmic i social i de canvis de formes de vida, i va esdevenir un espai docent de referència per la seva innovació educativa dins del moviment català de renovació pedagògica. (p. 18)

Curiosament un dels promotors d'aquesta escola van ser Joaquim Anson i Pere Saleta, l'embrió del projecte, en el qual es van ajuntar quatre pares més per arribar a ser el que s'anomenava el «Grup dels sis». Aquesta escola, amb el pas del temps, va fer que molts alumnes es dediquessin a les Arts plàstiques, i molts dels artistes que hi ha actualment a la ciutat de Mataró provenen d'aquesta: Domènec, Dani

Montlleó, Ita Puig, Glòria Safon-tria i Martí Anson. També era l'escola on en Carles Estapé va estudiar de petit i el grup de Whatsapp on enviava les fotos era integrat, precisament, pels companys i companyes de la seva classe.

TERCERA PARADA: LA CENTRAL DE LES TRES XEMENEIES UN MONUMENT DE LA MEMÒRIA

Quan va deixar enrere Badalona i arribava a Sant Adrià del Besòs va veure les tres torres que es troben a primera línia de mar: la central tèrmica del municipi, popularment coneguda com la Central de les Xemeneies. La periodista Clara Blanchar escriu que aquesta era una arquitectura que, “un cop la tèrmica va deixar de funcionar, Endesa va regalar a l'Ajuntament i que, posteriorment, es va declarar bé d'interès local” (Blanchar, 24 de juliol de 2018). I en un altre article de diari de Javier Torres explica que:

La Plataforma de Conservació de les Tres Xemeneies va proposar la continuïtat de l'edifici com a patrimoni industrial i que formés part del planejament urbanístic d'ordenament de la zona que l'envolta, una pastilla de grans dimensions de sòl en el litoral metropolità barceloní que queda per urbanitzar. (Torres, 6 de març de 2018)

A mesura que passa el temps, les propostes per aquest edifici són varies, però últimament i com explica el periodista Antoni Ribas Tur (28 gener 2018), “l'Ajuntament de Barcelona, planteja aquesta central tèrmica com una oportunitat per un nou equipament com el museu de l'Hermitage, després de desaconsellar la idea de col·locar aquest museu a la Nova Bocana del port de la ciutat”. (p. 31)

QUARTA PARADA: L'ARQUITECTURA TURÍSTICA.

Igual que va fer amb l'arquitectura de la memòria, quan va arribar a Barcelona va fotografiar l'últim exponent de la rendibilitat turística i econòmica: la Torre Glòries, anteriorment Torre Agbar. L'emblemàtic edifici, dissenyat per Jean Nouvel, presideix la plaça de les Glòries des del 2005 i té reconegudes influències de símbols representatius de la cultura catalana. Nouvel va explicar que per realitzar-lo es va inspirar en la catedral de la Sagrada Família, obra d'Antoni Gaudí, i en el disseny que va projectar l'any 1908 el mateix arquitecte per uns empresaris

americans, que ens explica Rem Koolhaas (2004): “un hotel per l'illa de Manhattan de Nova York, del qual només es conserven els esbossos previs que tenien els promotors per recaptar diners per la seva construcció”. (p. 105)

L'escriptor Josep Maria Montaner ens descriu la Torre Glòries com “el típic edifici modern aïllat, que celebra la seva autonomia i prepotència, però, al mateix temps, es pretén camuflar i desmaterialitzar darrere d'una cortina d'efectes òptics, reflexos i lluentors, transparències i vel” (Montaner, 17 de gener de 2005). Casualitat o no, l'any 2003 s'havia inaugurat un gratacel d'ús comercial a la City, el cor financer de Londres, dissenyat per Norman Foster. Una torre amb similituds formals a la Torre Glòries. Són dos gratacels amb pell de vidre que destaquen per sobre l'arquitectura que els envolta. La seva forma fàl·lica no va passar desapercebuda pels habitants d'ambdues ciutats: els londinencs van posar-li *Gherkin* –cogombret– de sobrenom, i els barcelonins supositori. Edificis que com bé diu Juhani Pallasmaa (2004):

son la imposición de una marca y un espectáculo como tótems absolutos: la fiebre modernizadora a manos de arquitectos estelares, con pretensiones de mejorar la competitividad de las ciudades que se los encarga, nos lleva hacia arquitecturas que buscan formas para complacer el ojo. Edificios icónicos que buscan ser una marca. (p. 76)

ARRIBADA

En Carles, quan va arribar al seu destí, es va perdre entre la multitud de gent que es manifestava al centre de Barcelona per l'alliberament d'en Jordi Sànchez i Jordi Cuixart i per la no aplicació a Catalunya de l'article 155 de la constitució Espanyola.

Rocafonda

Total rètols: 429

Romanes	83	Gòtiques	8
Pal sec	228	Àrabs	21
Cal·ligràfiques	96	Xineses	5
Fantasia	86	Altres	0

Alimentació	55	Basars	12	Esport	3
Romanes	6	Romanes	2	Romanes	1
Pal sec	23	Pal sec	3	Pal sec	3
Cal·ligràfiques	20	Cal·ligràfiques	3	Cal·ligràfiques	0
Fantasia	9	Fantasia	4	Fantasia	0

Arts Gràfiques	0	Construcció, instal·lacions	16	Farmàcies, òptiques, orto.	11
Romanes		Romanes	3	Romanes	1
Pal sec		Pal sec	13	Pal sec	9
Cal·ligràfiques		Cal·ligràfiques	1	Cal·ligràfiques	0
Fantasia		Fantasia	0	Fantasia	1

Assesories, assegurances	11	Diversos	32	Ferreteries, drogueries	8
Romanes	6	Romanes	5	Romanes	1
Pal sec	9	Pal sec	13	Pal sec	4
Cal·ligràfiques	0	Cal·ligràfiques	8	Cal·ligràfiques	1
Fantasia	0	Fantasia	7	Fantasia	3

Audiovisuals	0	Electrodomèstics	7	Floristeries	3
Romanes		Romanes	5	Romanes	1
Pal sec		Pal sec	13	Pal sec	1
Cal·ligràfiques		Cal·ligràfiques	8	Cal·ligràfiques	1
Fantasia		Fantasia	6	Fantasia	1

Bancs i Caixes	6	Equipament llar	5	Forns, pastisseries	22
Romanes	2	Romanes	2	Romanes	5
Pal sec	5	Pal sec	2	Pal sec	10
Cal·ligràfiques	0	Cal·ligràfiques	1	Cal·ligràfiques	6
Fantasia	0	Fantasia	1	Fantasia	5

Bars i restaurants	59	Escoles	18	Immobiliàries	1
Romanes	10	Romanes	0	Romanes	0
Pal sec	19	Pal sec	12	Pal sec	1
Cal·ligràfiques	20	Cal·ligràfiques	2	Cal·ligràfiques	0
Fantasia	16	Fantasia	6	Fantasia	0

Mapa de les tipografies del barri de Rocafonda de la ciutat de Mataró (2011), de P. Fradera [imatge digital]. Extret de: Fradera, P. (2011). Topografia de la tipografia a Mataró. Beca Mataró 2011, projectes de producció o recerca en l'àmbit de les arts visuals. Centre de Creació Can Xalant.

ELS MATARONINS AL CARRER. TOPOGRAFIA DE LA TIPOGRAFIA I UN RECORREGUT PER LES ARQUITECTURES DE REFERÈNCIA DE MATARÓ QUE PODRIEN SER UN REMAKE DELS RECORREGUTS DE GUY DEBORD.

Los mataroneses, en general, hemos sido muy poco amantes de nuestras cosas. No nos ha importado el concepto que a través de ellas podamos merecer de los demás. Bien es verdad que tenemos alguna que otra manifestación, pero nunca en consonancia con las que merecíamos poseer por la tradición que nos confiere la antigüedad histórica de la que hacemos gala. Cabe reconocer las vicisitudes por las que ha debido pasar la antigua lluro hasta llegar a nuestros tiempos; pero, eI espíritu emprendedor de los que se sucedieron en las mismas, con ánimo de perpetuar unos vestigios que diera solera y prestigio a la urbe, estos, no los vemos ni comprendemos como no las han llevado a cabo las generaciones a quienes correspondiera. («La Flora» monumento a Damià Campeny», 23 juliol 1963, p. 1)

Pensando en la experiencia del desplazamiento cabe preguntarse, ¿por qué voy a Serbia o a Hong Kong si no conozco el territorio que se extiende, digamos, a un kilómetro de mi casa? (Soler, 2019, p. 19)

Passejar per una ciutat es pot relatar com una història. Aquells carrers geomètricament definits per l'urbanisme es poden transformar per la intervenció de qui hi camina i ser una lectura com a pràctica del lloc. Unes aventures narrades que produeixen una geografia d'accions, on el resultat és un relat, un diari de transitar i que esbossa la complexitat dels relats quotidians, on es presenten les petjades del recorregut a partir dels esdeveniments que sorgeixen durant un viatge. El filòsof Michel de Certeau (1996, p. 13) explica que els Totmihuacas en el segle XV, no narren el trajecte com un plànol geogràfic sinó com un llibre d'històries: expliquen l'hora de menjar, els combats, la dificultat de travessar un riu o muntanyes, etcètera. Una narració que instaura un camí i una guia pel lector on el que s'explica defineixen el lloc i les persones que l'habiten.

La ciutat es pot entendre explicada per qui hi viu. Així es presenta com una casa, on s'identifica amb el conjunt arquitectònic que pertany. L'hàbitat es pot llegir mitjançant l'experiència diferencial de cadascú, creant una xarxa d'afinitats i localitzacions múltiples que defineixen el lloc.

Davant del miler de possibilitats de caminar per una ciutat, es podria crear cartografies alternatives basades en idees específiques. Crear, per exemple, un mapa de la ciutat de Mataró que no es defineixi pels carrers, ni els barris, ni les direccions, i que ens parlin de la ciutat com un espai diferent, com un lloc que es pot constituir al voltant d'una narració.

Això és el que va fer l'any 2011 el dissenyador gràfic i artista Pere Fradera (2011) en el seu projecte: *Topografia de la tipografia a Mataró*. Es va dedicar a crear una Ruta psicogeogràfica de les lletres, anotant els cartells i senyalitzacions, a través de la deriva per la ciutat de Mataró. Una caminada que no és causada pels carrers, places o pels edificis, sinó per la tipografia.

La seva necessitat era posar en dubte l'època contemporània regnada per la digitalització a partir dels cartells de la ciutat. Les tecnologies de reproducció han fet que el disseny, la composició i la realització de textos sigui més fàcil que mai davant de la tipografia tradicional. La democratització digital que té, evidentment, aspectes molt positius, també presenta els seus perills evidents, fa que la manca de criteri i educació en la selecció de la tipografia i de la seva composició pot fer que en comptes de contribuir a l'eficaç difusió d'un missatge n'espalli el seu significat.

Un altre perill que provoca la divulgació tecnològica és que contribueix a la destrucció de totes les tradicions vernacles, peculiars de cada zona, ciutat, país i singularitats gremials o comercials. Com explica a l'entrevista feta per la periodista Elena Ferran, al diari *El PuntAvui*, a la ciutat de Mèxic per exemple, veiem la tipografia en els seus carrers com una retolació espontània, naïf i rica, i en països com Holanda o Anglaterra han sabut mantenir oficis com ara els picapedrers o els pintors per tenir una bona retolació. En canvi, a la ciutat de Mataró –el lloc que utilitza per fer l'estudi– s'ha anat a substituir el que era popular per un rètol de baix nivell. La selecció de les lletres, el seu ús i composició està més que mai en mans dels seus usuaris directes i, per tant, si analitzem la retolació d'una ciutat és un exemple bastant fidel del nivell cultural de la comunitat. (Ferran, 28 de maig de 2012).

Fradera es planteja investigar una topologia tipogràfica d'una ciutat a partir de l'anàlisi de la lletra que es pot observar passejant pels carrers de la ciutat de Mataró, presentant la nostra relació amb la lletra i fer palès com s'han deixat perdre les formes de la topologia local amb el pas del temps.

La seva metodologia per fer el treball és tan simple com agafar la càmera fotogràfica i enregistrar els rètols, pancartes, comunicacions corporatives d'establiments, empreses, entitats diverses i també rètols espontanis de ciutadans que es va anar trobant pel carrer, fent una classificació posterior per barris i per tipus d'establiments. Això li va permetre veure quina lletra tipogràfica és la més utilitzada en cada sector comercial i també definir quines s'utilitzen a diverses zones de la ciutat.

Passejant en trenta-tres sessions fotogràfiques, Pere Fradera ens planteja un nou mapa on la lletra defineix la ciutat amb el resultat final d'un esquema tipogràfic de Mataró. Si entrem a Google Maps al barri de Rocafonda de la ciutat, el plànol està definit per la quadrícula dels vials, les places, les zones verdes, rieres, etcètera, acompanyats pels noms dels carrers, de les indicacions dels edificis i comerços més rellevants de la zona. En canvi, el mapa de Pere Fradera és un llistat de números que ens explica quina quantitat de lletres tipogràfica podem trobar. Primer tenim la informació de la diferent quantitat de tipologies tipogràfiques que hi ha, per després anar més al detall i fer una descripció de quines tipografies tenen els diferents comerços i entitats. Un mapa abstracte, on l'arquitectura desapareix amb la presència del rètol, descrivint una manera diferent de mirar.

Un altre deambular per la ciutat és el projecte Un recorregut per les arquitectures de referència a Mataró dels arquitectes Josep Muñoz i Manel Recio (2012). Una excursió que es dedica a agafar l'arquitectura de la ciutat i donar-li un ús diferent per convertir-la en una experiència totalment nova: un nou mapa buscant la còpia en els edificis.

La finalitat del seu itinerari era trobar els arquitectes i les obres conegudes que han servit de referència en els edificis construïts a la ciutat. Quan l'arquitecte Isidre Molsosa i Pujal (Comunicació personal, 12 d'octubre del 2019) afirma que la còpia és la base per continuar fent arquitectura, segurament es refereix en un dels seus projectes que va realitzar junt amb l'arquitecta Montserrat de Torres Capell a inicis dels anys vuitanta: l'edifici d'habitatges plurifamiliar de l'avinguda del Perú de Mataró promogut per la Cooperativa d'habitatges de la Unió de Cooperadors de Mataró. Els arquitectes afirmen que el bloc de pisos està inspirat i copiat de l'edifici Bankinter de Madrid projectat per l'arquitecte

Rafael Moneo l'any 1976. Eren molts joves quan se'ls hi va encarregar el projecte, i la solució que van aconseguir per tirar-lo endavant, era buscar l'arquitectura que admiraven. El resultat, un edifici d'obra vista, que dona resposta amb la seva volumetria i composició general a les diferents alçades edificables dels carrers on es troba, junt amb l'organització de les finestres que marquen la façana, el qual es comporta de la mateixa manera que el bloc de Rafael Moneo.

La ruta de Josep Muñoz i Manel Recio tenia com a objectiu el de realçar aquest tipus d'arquitectura. Mostrar el treball dels arquitectes i els seus possibles referents històrics dels grans mestres de l'arquitectura. Ho plantegen com un mapa d'edificis, aïllats, on la seva puntualització són aquells que compleixen els requisits proposats, formulant la teoria que els grans mestres clàssics de l'arquitectura han ajudat i ajuden a exercitar l'aprenentatge dels futurs arquitectes mitjançant la seva còpia. I defensen que en aquest aprenentatge, còpia darrera còpia, hauria d'aflorar la necessitat d'afegir l'empremta personal. I si no és així, l'ofici d'arquitecte s'haurà forjat amb l'arquitectura dels grans mestres i, sobretot, s'haurà evitat un altre ego desinhibit. Com remarcava l'arquitecte Eduard Serrano Bru (2001): "No tener nada que decir es digno. Silencio: mucho mejor que el ruido que nos rodea". (p. 5)

El que plantegen aquests arquitectes és un passeig per la ciutat buscant la còpia en edificis o detalls de construcció de l'arquitectura local. El nom del projecte: Un recorregut per les arquitectures de referència a Mataró, ja ens demostra el passeig com una cerca, com un trobar, però amb una finalitat molt més clara que la de Pere Fradera. Podríem interpretar que en la ruta tipogràfica, el passeig es planteja com el de Robert Walser, on passejar és quelcom imprescindible per mantenir el contacte amb el món, on sense les sensacions que percep no podria escriure ni produir el més petit poema o estudi sobre la tipografia. Un recorregut que queda definit per allò que es descobreix, a diferència dels arquitectes que surten a buscar allò que els interessa.

Josep Muñoz i Manel Recio van elaborar una pàgina web¹ on es podia seguir el traç dels edificis seleccionats on es podia veure el recorregut on es seleccionaven dotze arquitectures de diferents períodes, de diverses tipologies, amb usos i arquitectes diferents que permetien fer múltiples lectures en funció dels paràmetres escollits. La pàgina web anava acompanyada amb banderoles penjades als fanals al costat de l'edifici d'estudi que identificaven les arquitectures d'estudi.

¹ www.itineraris.cat. Pàgina web que va estar activa només l'any 2012 durant el curs del projecte.

Les pancartes –tradicionalment emparellades– mostraven les dues arquitectures; l'arquitectura mataronina i l'arquitectura de referència. Unes banderoles utilitzades habitualment per anunciar esdeveniments culturals, on el vianant mira conscient de la informació que se li transmet, però en aquest cas, sense cap mena d'explicació. Només mostraven les fotografies dels dos edificis, i la seva intenció era fer reflexionar a la gent sobre l'arquitectura que es tenia al davant com un avís: estàs aquí i aquest edifici té moltes semblances amb un altre.

El mapa que tracen a la ciutat, per fer la selecció dels edificis, no es fa aleatòriament, sinó que l'eix central d'aquest és la presó de la ciutat de Mataró. Les arquitectures a estudi fan mig cercle al voltant d'aquesta construcció, agafant el sistema panòptic de la presó. El motiu d'aquests arquitectes per triar aquest edifici penitenciari com a punt central del seu projecte és per la seva ubicació a la ciutat. Tal com descriu l'expedient de declaració BCIN - Monument històric, redactat pel Servei del Patrimoni Arquitectònic de la Generalitat de Catalunya:

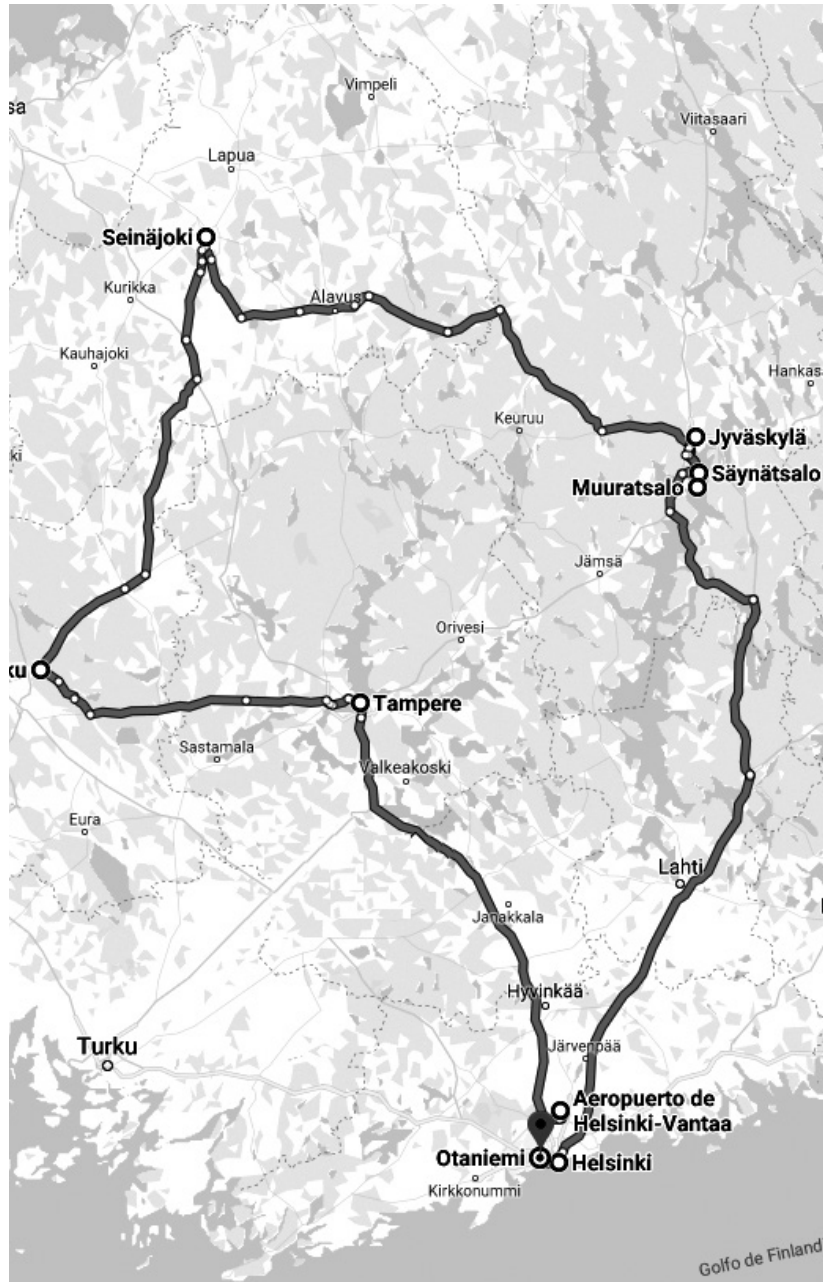
Per diversos motius, la Presó de Mataró desperta un indubtable interès. Per ser una de les primeres obres del gran arquitecte de la Renaixença, l'Elies Rogent. Per ser el primer edifici carcerari de l'estat espanyol concebut en el concepte panòptic. Per la seva ubicació al centre de la moderna ciutat de Mataró, pel seu bon estat de conservació, perquè, un cop obsoleta la funció per a la qual va ser erigit, pot contenir altres usos socials, sense perdre les seves característiques arquitectòniques i continuar oferint prestacions en benefici de la comunitat. (Navarro i Cossio & Abelló i Sala, 23 d'octubre de 2001)

I també per la seva condició singular:

És assenyalar que la Presó de Mataró és la primera que es construeix a l'estat espanyol sota el sistema panòptic, que vol dir des d'un sol punt es pot observar la totalitat de l'espai destinat als reclusos. (Navarro i Cossio & Abelló i Sala, 23 d'octubre de 2001)

Plantegen el plànol del seu recorregut en forma panòptica. Des de la presó es poden veure tots els projectes, el mateix que feia el guarda amb els presos. Al final, és presentar la ciutat de dues maneres diferents.

Els dos projectes surten de casa i busquen una nova interpretació de la ciutat. Tant els arquitectes Josep Muñoz i Manel Recio com Pere Fradera la seva idea no era reinventar la vida, sinó restituir-la i ressuscitar les seves zones mortes.



Mapa de Google Maps del recorregut per Finlàndia buscant l'arquitectura d'Alvar Aalto. (2019), de M. Anson [imatge digital]. Imatge de l'autor.

**VIATGE A PER L'ARQUITECTURA D'ALVAR AALTO, AGOST 2019.
REMAKE DEL VIATGE QUE VAN FER ALS ANYS SEIXANTA DELS
ARQUITECTES MIQUEL BRULLET, NARCÍS MAJÓ I AGÀPIT
BORRÀS A FINLÀNDIA.**

Tot viatge és aprenentatge: des dels anglesos que havien de fer el tour per Grècia i Itàlia i, encara abans, des dels aprenents francmaçons que viatjaven de ciutat en ciutat per a aprendre les tècniques de cada gremi, fins als arquitectes de la nostra tradició més recent, que han tengut el viatge com a única escola d'arquitectura. (Quetglas, 2017, p. 228)

El 19 d'agost, els arquitectes Josep Muñoz, Manel Recio i l'artista Martí Anson van sortir de Mataró cap a l'aeroport de Barcelona per agafar un avió a dos quarts de tres per arribar a dos quarts de sis a Hèlsinki, Finlàndia. Un cop allà van llogar un cotxe per desplaçar-se a Tampere on van arribar a un quart de nou. Allà tenien previst una visita al Centre Comercial Duo Hervanta (1979) de l'arquitecte Reima Pietilä fins a les deu del vespre i després anar a l'apartament a dormir.

L'endemà, el 15 d'agost, a un quart i cinc de vuit del matí, un cop d'esmorzats, es van dirigir cap a la Kavela Church (1966) de Pietilä i van estar una hora pels voltants fent una visita per l'exterior de l'església, ja que estava tancada. Una hora més tard, seguint el rastre de l'arquitecte finlandès Reima Pietilä es van desplaçar a la biblioteca en el Tliopistonaku 55. A les deu del matí van poder entrar-hi per poder veure el seu interior. Un cop van sortir de la biblioteca es van dirigir un altre cop a Kavela Church a veure si estava oberta, i a les onze del matí van visitar el seu interior. Un cop van acabar de veure l'església el cotxe que els va portar cap a Noormarkuu lloc on van dinar. A les tres de la tarda tenien concertada una visita a la Villa Mareira (1939) de l'arquitecte Alvar Aalto. La visita va durar dues hores i un cop acabada es van desplaçar amb el cotxe cap a Seinajoki a veure el Seinajoki Center d'Aalto. A les deu del vespre després de

veure i fotografiar l'exterior de l'edifici durant dues hores, ja estaven disposats a anar a sopar i dormir a l'apartament que havien llogat a aquesta ciutat.

El 16 d'agost després d'esmorzar, a un quart de nou del matí ja estaven dins del Seinajoki Center, recorrent totes les sales i passadissos. Al cap d'una hora ja tornaven a estar dins el cotxe direcció Muuratsalo i a un quart d'una ja estaven visitant l'Experimental House (1953) d'Àlvar Aalto. Després d'una hora es van desplaçar a Säynätsalo per visitar l'ajuntament d'aquesta ciutat, Säynätsalo Town Hall (1952) d'Aalto. A dos quarts de cinc agafen el cotxe per dirigir-se a Jyväskylä. A les sis de la tarda ja estaven en un altre edifici el Museum of Central Finland (1973) d'Aalto i a dos quarts de set visitaven la universitat construïda pel mateix arquitecte el 1956, la universitat de la ciutat. A les vuit del vespre tornaven a conduir de Jyväskylä a Säynätsalo per anar a dormir a l'apartament.

El dia 17, l'obsessió d'un dels arquitectes a fer fotos amb una altra llum, ja que les que havia fet el dia anterior no el convencien, va fer que després d'esmorzar anessin a l'ajuntament un altre cop per fer noves instantànies i després, sense perdre un minut, anar a Hèlsinki direcció a l'estudi d'Àlvar Aalto (1956) i tot seguit caminar cap a la casa que es va fer a la mateixa ciutat l'any 1936. Un cop feta la visita a la una del migdia es van dirigir a la Culture House (1958) d'Aalto i d'allà es van desplaçar per veure el Museu de la ciutat, el Kiasma Museum de l'arquitecte Steven Holl construït el 1958. A les cinc de la tarda ja estaven visitant un altre edifici, el Finland Hall (1975) d'Àlvar Aalto i University Bookstore (1969), el Rautatalo (1955), el Nordik Bank Building (1964), el Headquarters, de l'Enzo-Gutzeit Company (1962) i l'Administrative Building, Sankotalo, Electricity Board (1973), tots edificis d'Aalto. A les vuit del vespre s'encaminen cap a l'apartament Otanemi i durant el trajecte Josep Muñoz va proposar la possibilitat, si tenien temps, de visitar Sibelius Academy, que estava de camí. (Sibelius Academy 1939, Àlvar Aalto).

El 18 d'agost, després de deixar l'apartament aprofiten per anar a l'Otaniemi Campus d'Aalto, però resulta que estava tancat, i l'alternativa era anar a veure el Dipoli, el Centre Plurifuncional (1967) de Reima Pietilä. En aquest edifici tampoc es podia accedir a l'interior, així que es va optar per anar a visitar l'església de l'arquitecta Katri Anna-Maija Helena Siren. Quan faltaven 10 minuts per les dotze els tres agafen el cotxe per dirigir-se a l'aeroport d'Otaniemi de Hèlsinki on els esperava l'avió que els havia de tornar a Barcelona per després agafar el tren cap a Mataró.

Segurament l'arquitectura va marcar de per vida als tres viatgers i van entendre que la capacitat de la còpia és un altre material a utilitzar en un futur, el mateix que van fer els arquitectes de Mataró els anys seixanta.



Cotxe del projecte Mataró Service Chauffeur. No Soul For Sale del 2010. Tate Modern, Londres (2010) de M. Anson [Fotografia]. Imatge de l'autor.

LA CONQUESTA DE L'ESPAI. EL MUSEU RODANT DE MATARÓ
CHAFFEUR SERVICE. REMAKE DE LA CASA RODANT DE
RAYMOND ROUSSEL, EXTRACTE DE LA REVISTA TOURING-
CLUB DE FRANÇA.

¿Es el coche un vehículo o un espacio móvil?
(Monteys, 2001, p. 92)

Este coche es una auténtica casita.
(Perec, 2001, p. 131)

La necessitat d'entendre el cotxe com una arquitectura es troba en anuncis televisius, en el cinema, en projectes d'escriptors i, fins i tot, en la preocupació de molts arquitectes a l'hora de plantejar edificis. El cotxe també pot ser una peça artística, i molts artistes l'han utilitzat com a tal, topant amb la paradoxa que deixa de ser un cotxe en perdre la utilitat per esdevenir una peça museïtzada.

Les empreses automobilístiques no han tingut cap problema per comparar els monovolums amb una casa. L'anunci del Seat Alhambra, per exemple, ho explicita amb l'eslògan "Bienvenido a la casa más bella del mundo" (Seat, 2012, maig 25). Tot i remetre'ns a un edifici està parlant d'un automòbil que es comporta com un habitatge. L'espòt mostra una casa, amb la xemeneia traient fum, que circula per una carretera i, al final, es transforma en un cotxe. La veu en off també ven que "por primera vez te vas a encontrar tan cómodo y feliz como en tu casa", una afirmació que serviria per descriure la casa rodant de Raymond Roussel. («La Maison Roulante de Raymond Russel. La Camping intégral par l'automobile», 1926)

Aquest escriptor, autor d'*Impressions d'Afrique* (1909), també va projectar desplaçar-se amb la casa a sobre, com un caragol. Volia tenir una casa mòbil per observar –sense sortir-ne– el paisatge canviant a través de la finestra i poder dedicar tot el seu temps a l'escriptura. Va construir una autèntica casa amb rodes, un automòbil amb

una enginyosa distribució interior que li permetia cobrir totes les necessitats. Disposava de saló, despatx, bany i, fins i tot, d'una petita habitació pel servei, entre ells el *xofer*.

Le Corbusier també va interessar-se per construir una casa com un cotxe. Plantejava estudiar la construcció de l'edifici com un xassís amb una producció industrial i en sèrie per transformar ràpidament les formes inesperades amb una precisió sorprenent. També l'enginyer Jean Prouvé, amant dels cotxes esportius i la velocitat per gaudir de l'acceleració notant l'aire a la cara i a les mans, com el "te gusta conducir" de l'anunci de BMW realitzat per Toni Segarra (2006, desembre 25), imaginava que l'única manera de construir cases el SEGLE XX era fabricar-les com a automòbils. Si una casa es pensa com un automòbil, aquesta ha de poder arribar a gairebé qualsevol lloc, per molt humit, inclinat o inestable que sigui. La casa seria el vehicle que ens ajudaria a arribar a un lloc i gaudir-lo. En aquest sentit la implantació seria secundària respecte al camí que permet transportar-la, l'importat és muntar-la ràpidament quan s'arriba a lloc.

Jacques Tati en un altre exemple, ens mostra una casa rodant a la pel·lícula *Trafic* (Dorfmann, 1972), de l'any 1972. L'actor fa el paper de dissenyador de cotxes d'una empresa automobilística i crea un Renault 4 furgoneta que té totes les funcions d'una casa. En el film se'ns explica el viatge accidentat des del garatge de París on s'ha construït fins a una fira de l'automòbil a Holanda dins d'un camió de transport. Una arquitectura relacionada amb el càmping-car que no es construeix com una casa, sinó que fa un pas endavant, utilitzant les formes del cotxe per transformar-les en objectes domèstics: la reixa davantera del cotxe es converteix en una graella per barbacoa; el clàxon en màquina d'afaitar, el llit de matrimoni s'amplia quan s'allarga la carrosseria, la porta de darrere, quan s'aixeca, es transforma en una dutxa; els llums es treuen i s'utilitzen com a làmpades, etc. Si fins aquell moment l'arquitectura havia estat protagonista de les pel·lícules *Mon Oncle* (1958) i *Playtime* (1967), a *Trafic* (1972), contràriament al que havia acostumat als espectadors, no hi trobem cap edifici modern. Els personatges dormen entre neumàtics de tallers mecànics, en un vaixell o dins del mateix càmping-car. El protagonisme l'acaparen el cotxe i la carretera, i la crítica a l'arquitectura moderna arriba a un punt tan àlgid que la fa desaparèixer.

Una caricatura d'Alan Dunn, publicada a la revista *The architectural Record*, mostra un automòbil d'una plaça, habilitat per introduir-se a l'arquitectura. El cotxe, conduït per una dona, entra de pressa a la

planta baixa d'un edifici dirigint-se cap a l'ascensor on hi ha un *botones* esperant prémer el botó del pis on vol anar. Darrere veiem, a través de la porta oberta, el carrer ple de cotxes de les mateixes característiques, adequats a la mida de l'arquitectura.

Aquesta mateixa funció va desenvolupar-la el BMW de la sèrie 7 exposat a la Sala de Turbines de la Tate Modern de Londres durant el projecte Mataró Service Chauffeur d'un artista de Mataró. L'edifici de la Tate va acollir el cotxe com una arquitectura més.

El vehicle era la base temporal d'un grup de comissaris com a centre artístic i va romandre estacionat durant el festival *No Soul For Sale* del 2010 a la Tate Modern de Londres. Des d'aquesta base, es presentaven publicacions i vídeos relacionats amb els seus projectes i organitzava reunions informals amb artistes i curadors. L'interior del cotxe era un espai de projecció de pel·lícules realitzades per diferents artistes: Bik van der Pol, Marjolijn Dijkvman, Jan Dibbets i Christina Hemauer i Roman Keller. També s'hi podien veure una sèrie de curts o making off produïts per Portscapes, comissariat per Latitudes durant el 2009 a iniciativa del Port de Rotterdam. Els espectadors podien gaudir de l'arquitectura de l'automòbil i de la proposta artística amb totes les comoditats. Aquest cotxe, però, no només era una arquitectura estàtica, era un càmping-car, una sala d'exposicions que no perd la seva funció de circular per carretera.

L'artista va projectar un automòbil per desplaçar dos comissaris d'Art contemporani de Mataró a Londres i, un cop allà, aprofitar l'arquitectura del cotxe com a sala d'exposicions. El BMW sèrie 7, personalitzat com un taxi dels anys 60 de la ciutat de Mataró i conduït per l'artista, va transportar els comissaris en un recorregut de 1.475 quilòmetres per arribar a la Tate, poder ensenyar el seu treball, i retornar-los a Mataró un cop l'exposició es va acabar.

El cotxe no va deixar en cap moment de ser un automòbil, ni quan es desplaçava ni quan estava exposat. *Mataró Service Chauffeur*, la fictícia empresa de taxi que es va crear per l'ocasió, sense voler es va desvincular el projecte del món de l'art: l'empresa de Taxis de Mataró va prendre-la per real i va trucar a l'Ajuntament preguntant si s'havia concedit alguna nova llicència de taxi a una empresa privada¹. Ni

¹ Informació que li va remetre a l'autor la directora de Mataró Art Contemporani MAC, Gisel Noé en assabentar-se de la trucada de l'empresa Taxi de Mataró a l'ajuntament de Mataró durant una presentació del projecte a la ciutat per part de l'artista. (Gisel Noé, comunicació personal, 26 de maig del 2010)

l'empresa ni el cotxe van funcionar mai com a peça d'art. El projecte potser sí, ja que *Mataró Chauffeur Service* va ser una realitat durant els dies que va estar funcionant. Com va escriure George Perec explicant l'article sobre la casa rodant de Raymond Roussel: "apenas construida, la caravana partió (...) para efectuar un circuito de 3.000 kilómetros a través de Suiza y Alsacia. Cada tarde el señor Roussel cambiaba de horizonte. Su viaje le ha reportado impresiones sin par". (Perec, 2001, p. 132)

Un cotxe, però, pot ser moltes altres coses; entre elles un òrgan. En una història de ficció, Emil Popescu, obsessionat per la botzina del seu cotxe que acaba de comprar, el tanca en el seu garatge i, només es preocupa per crear un sistema de clàxons cada vegada més complex per utilitzar el vehicle com a instrument musical. Sense adonar-se'n Emil inventa el cotxe-òrgan. Això succeeix en el conte *El arquitecto* (2012) de Mircea Cărtărescu, escriptor romanès que defineix la seva escriptura com un doble procés, escriure i llegir.

Un altre escriptor i guionista romanès, Răzvan Rădulescu, ho reafirma escrivint un conte-homenatge, també intítulat *El arquitecto*, on un home transforma un vell òrgan d'una església en un automòbil. En ambdós casos, l'automòbil té un doble procés –cap a un sentit i l'altre– que realitza un arquitecte inventant a partir d'objectes ja produïts.



Imatge de l'exposició Throwback 70,80,90,00 a la Galeria Estrany de la Mota (2019), de M. Anson [Fotografia]. Imatge de l'autor.

ESPUMILLAS.¹ REMAKE DE LA REVOLUCIÓN DE SLAWOMIR MROZEK.

El montaje se convierte pues en el escenario donde todos o casi todos los problemas del mundo expositivo se van a plantear, discutir y enfrentar. La nueva concepción del espectador, la actitud del creador, la aplicación de las nuevas tecnologías, la crisis de la institución cultural, la manipulación política y económica. Nunca, como ahora, la arquitectura y la museología van a supeditar, en la relación de la obra con el espacio, sus funciones para intentar la solución de los problemas, incluyendo los propios de la colección. Pero además, cada montaje tiene unas características específicas que dependen, fundamentalmente, de tres variables externas: procedimiento, tipo, espacio. (Rico, 1996, p. 13)

El cambio de escenario en la reunión de Rajoy y Rivera: «¡Que cambien el cuadro!» La foto de ayer era casi idéntica a la de febrero. La clave fue el cambio del cuadro principal. Hubo quienes prefirieron sustituir la obra de Antoni Tàpies cuyo símbolo era... el de la suma. (EC, 13 de juliol de 2016)

Com informa l'arquitecte Santiago de Molina (2016), "ordenar una estantería equivaldría a ejecutar un plan urbano; previendo con claridad los accesos más rápidos a cada rincón, guardando espacios disponibles y anticipando los más utilizados, y poner la mesa se asimilaría a construir un parque". (p. 209)

Seguint l'analogia, una exposició d'Art podria ser ambdues coses. Optimitzar al màxim, ocupar tots els espais i imaginar totes les vides, fins i tot les que es queden fora. Per això es creen unes normes on es plantegen totes les possibilitats. Els museus, però, operen d'acord amb un calendari saturat de caselles en blanc destinades a ser ocupades: temps possibles per a exposicions i altres esdeveniments. Aquests espais estan precedits i succeïts per moments aparentment buits, temps dedicats a la preparació i al desmuntatge d'exposicions.

¹ El nom d'*Espumillas* surt de l'experiència professional de Martí Anson com a muntador d'exposicions. Com que era novell a la feina, l'empresa on treballava només, li permetia moure les espumes i col·locar-les sota els quadres. Per això la resta de treballadors l'anomenaven *Espumillas* en to despectiu. [Nota de l'autor]

Molt sovint, els formats expositius estan intrínsecament lligats a les limitacions de museus i altres institucions que els acullen. Com diu Mathieu Copeland (2017):

Una exposición es una construcción que se revela continuamente, una realidad que se crea ante nuestros ojos, una serie de experiencias que oscilan entre una huella en el presente o un recuerdo permanente. En esencia, una exposición es tiempo y, por lo tanto, una forma sin forma. (p. 21)

Col·locar un quadre a una paret és construir una escenografia. Ho demostren les dues reunions que van mantenir Mariano Rajoy, president en funcions de l'Estat Espanyol, i Albert Rivera, líder de Ciudadanos, per mirar de formar govern. En un article de premsa en el diari digital *El Confidencial*, ens ensenya les fotografies realitzades en elles, una al febrer i l'altre al juliol, són quasi idèntiques i només varia el quadre penjat a la paret. L'obsessió dels responsables de comunicació de les formacions polítiques per cuidar tots els detalls de les reunions va provocar que el quadre *Jeu de Paume* (1994) d'Antoni Tàpies fos substituït pel gravat *Raíz del viento* (2004) de Martín Chirino. L'alteració de l'attrezzo va ser proposat per la formació taronja, ja que no els va agradar el símbol més (+) que apareixia al quadre de Tàpies (EC, 13 de juliol de 2016). La planta, les butaques, les banderes, la tauleta, la posició de la catifa, el quadre al costat de la butaca del president en funcions, la taula amb el llum al costat de Rivera... tot va romandre intacte excepte el quadre principal. Qui va donar les ordres de canviar el quadre? Algú va voler que no es traslladés la idea que PP i Ciudadanos sumessin? I el més important, qui va canviar-lo?

El que dinamitza l'espai expositiu és la predisposició del muntador d'exposicions. A les ordres dels artistes o comissaris fa la seva feina penjant i instal·lant el més bé possible les obres d'art. Un muntador és, per tant, un artista que sacrifica la seva proverbial egolatria al servei d'un projecte aliè, en un gest de reconeixement a la feina d'altri. Es planteja mostrar l'exposició com si fos un llibre, amb un ordre de lectura, amb una presentació i el millor dels recorreguts possibles, on el text són les obres i l'espectador el lector. Per a això, és necessari conèixer les alçades variables i adequades a la qual es penjaran els quadres, organitzant l'espai de manera raonable i econòmica. Una exposició ha de ser barata i fàcil de fer: ajustar-se tot el possible a les

mesures de les fustes, als murs estàndard i, alhora, acomodar-se a les idees del comissari. La humilitat i l'economicisme estan dominades pels números, un elogi a la precisió, al càlcul i a l'estalvi. Tot això amb la premissa que les exposicions temàtiques són més fàcils de muntar perquè tenen un relat com a fil conductor. En les d'art contemporani, més complicades per l'aleatorietat del treball dels artistes, el muntador apareix com un neopitagòric defensant la conveniència i la proporció exacta i harmònica de totes les peces. La presentació raonable de l'art on es cerca la bondat, la veritat del material i la bellesa semblen els principals arguments, una lliçó d'ordre i funcionalitat extrema pròpia del fill desconegut de Walter Gropius.

Però i si, de sobte, com si es tractés d'un Dr. Jekyll transformant-se en Mr. Hyde, el muntador decidís mostrar el nucli dur i veritable del seu treball, exercint lliurement el dret a fer el que creu necessari, encara que vagi contra el sentit comú, el conduiria al límit de l'absurd.

Això és el que va passar a l'exposició *Throwback 70,80,90,00*² durant sis mesos de l'any 2019 a la galeria Estrany de la Mota de Barcelona. Aquesta, s'havia plantejat tancar les portes com a espai comercial i iniciar un nou projecte artístic apartat de l'exposició i venda d'obra. Comissariada per la directora de la galeria, Àngels de la Mota, l'empresa de muntatge *Espumillas*, amb seu a Mataró, es va encarregar de muntar diferents exposicions durant aquest període, responnent a l'encàrrec de mostrar el fons de la seva col·lecció.

En mig any, l'empresa va muntar quatre mostres que seguien un ordre cronològic, des dels anys setanta fins als anys dos-mil. A la primera exposició, on hi havia, entre d'altres, peces d'Antoni Tàpies, Joan Miró, Robert Llimós, Miquel Barceló, Richard Hamilton, Sergi Aguilar, Lluís Claramunt, els errors de muntatge eren evidents. Va ser la manera d'exercir-lo lliurement i sense compromisos, ensenyant allò que mai es mostra, el que no es pot ensenyar.

Espumillas va trencar amb la forma habitual de veure una exposició i va despullar-la amb els seus defectes: quadres torts, a terra sense muntar, arraconats a la cantonada esperant que algú els parés atenció; parets sense arreglar; obres penjades a diferents alçades i deixant de cara els visitants tot el necessari per al muntatge

² La darrera exposició de la Galeria Estrany de la Mota: *Throwback 70, 80, 90, 00*, que es podia visitar del 14 de febrer al juny del 2019, va ser extens projecte desenvolupat al llarg dels mesos. Una exposició extensa en el temps, que restava en construcció durant tots aquests mesos i que ens permetia rescatar obres i publicacions de cada una de les dècades dels darrers quaranta anys. (galeria Estrany de la Mota, 2019)

(els claus escampats, les escales, les eines, el nivell, les cartel·les, les notes a la paret que remarcaven els errors a rectificar...). En definitiva, plantejada d'una altra manera com diu John Hejduk (1993) sobre la investigació dels museus: “los faraones de granito tratan su propia huida del museo”. (p. 83)

No va ser, per tant, una mostra mal muntada ni una arquitectura mal feta. Al contrari, va ser una exposició correctament construïda, conscients que es feien les coses malament, per situar les obres d'Art en un compromís i generant un obstacle entre les pintures i l'espai visual. Aquest enfocament de l'exposició va posar en marxa una sèrie de conflictes: instal·lació versus pintura, pintura versus espectadors, espectadors versus instal·lació, i proporcionava més oportunitats per contextualitzar l'exposició dins de les tensions polítiques, socials i econòmiques després de la crisi del 2008.

Cada mes i mig es van canviar les obres sense previ avís, de tal manera que l'espectador es trobava de cop i volta amb una nova proposta. L'únic que mantenia la història del recorregut eren les cartel·les, que no se substituïen i, conseqüentment, s'acumulaven a les parets. Tot era un procés temporal: se substituïen les obres dels setanta per les del vuitanta, aquestes per les del noranta i finalment es van exposar les del dos mil.

La mostra de la galeria de Barcelona va mantenir la reputació per la innovació conceptual i iconoclasta de les instal·lacions d'exposicions més audaces, com va fer Marcel Duchamp quan va dissenyar l'exposició *First Papers of Surrealism* (1942) organitzada per André Breton. “Una mostra amb un resultat poc ortodoxa”, segons explica Juan Carlos Rico (1996, p. 164). Va ser una instal·lació sense precedents on s'emascarava parcialment l'arquitectura d'una mansió italiana del SEGLE XIX, al centre de Manhattan, on estava situada. André Breton va incloure-hi pintures i escultures de més de trenta artistes, acompanyats d'exemples de l'anomenat art primitiu. El plantejament era conseqüència de les avantguardes artístiques, on un gran nombre d'artistes començaven a plantejar-se l'espai a l'hora de mostrar els seus treballs. En aquest cas, Duchamp va utilitzar una corda per tramir una estructura que amagava parcialment l'arquitectura i exercia de barrera divisòria entre l'obra i l'espectador, dificultant-ne l'observació. El muntatge no va agradar a molts dels artistes participants atès que pensaven que ningú podria veure el seu treball. La intervenció va superar les seves expectatives, en la mesura que gairebé esvaïa la vista d'algunes de les obres que se suposava que havien de ser el centre

d'atenció. A la inauguració de l'exposició uns nens vestits de jugadors de beisbol, bàsquet i futbol van jugar amb unes pilotes al costat de nenes que saltaven i jugaven a fet i amagar entre els convidats. Havien de jugar durant tot l'esdeveniment i explicar, si se'ls preguntava, que estaven jugant sota les instruccions de Marcel Duchamp.

Es podria dir quelcom similar de *Throwback 70,80,90,00*. La premissa també va ser el joc formal del muntatge per ensenyar les peces d'una manera no habitual –que podia provocar, també, el descontentament dels autors–. Així, l'empresa *Espumillas* se situava en una postura radical, qüestionant les exposicions d'art convencionals. El joc era present en tot el muntatge.

El dia de la presentació, entre els convidats, hi havia dos treballadors de l'empresa aguantant un quadre esperant que algú els digués si estava ben col·locat. La seva feina era sostenir el marc a l'alçada correcta, amb ordres estrictes d'*Espumillas* d'aguantar l'obra el màxim temps possible perquè els espectadors la poguessin admirar.

Què va voler explicar Duchamp permeten aparèixer a un grup de nois i noies entremaliats a l'exposició, tant en el context del surrealisme com, de manera més àmplia, pel que fa a la seva comprensió de l'avantguarda i la seva relació amb els espais com una galeria o un museu? I què va articular l'empresa *Espumillas*, muntant malament l'exposició i amb uns nois aguantant un quadre, posant en dubte la lectura de les obres? En la nostra societat està tot produït. Només existeixen accions contemporànies reciclant, component, armant o muntant. Ja ho afirmava Perejaume a l'exposició de La Pedrera de Barcelona l'any 2012: “Ai Perejaume, si veies la munió d'obres que t'envolten, no en faries cap de nova”. (Fundació Catalunya. La Pedrera, 2011)

Aquests projectes on el contingut i les contradiccions són els punts de trobada és el que d'alguna manera va dir el futbolista Tomás Felipe Carlovich, el Trinche:

No hay nada que le guste más a un periodista deportivo que lo confundan con un filósofo. Ándate a la mierda, ladrón, anda a citar a Nietzsche a la concha de tu hermana. Estoy muerto porque acá si no salís en la televisión no existís, y yo no existí nunca, soy un invento de los futboleros románticos. (Citat per Besa, 8 de març de 2019)

La jugada del no-gol va definir la vida d'aquest futbolista. El Trinche es va plantejar quin sentit tenia fer un gol si, just abans de fer-lo, podia trepitjar la pilota i tornar al mig del camp. En aquella acció, que ja era gol, va decidir parar la pilota amb el peu esquerre i la va aguantar sense empentar-la. I com ens diu el periodista Ramon Besa (8 de març de 2019): “Y entonces El Trinche se quedó solo, a 10 centímetros de la línea; tenía que empujarla la pelota nada más”.

L'acció, era o no era gol? Ell va decidir que ho era, encara que no pugés al marcador. No acceptar les regles es converteix així en la regla: ell és el gol, indiferentment de si la pilota entra o no a la porteria. La intenció final del Trinche era jugar a futbol pels espectadors que anaven al camp a veure'l, talment com una estrella de circ. Però ho feia com si afirmés les paraules del fotògraf Eugene Smith: “I Didn't write the rules, why should I follow them?”³ (Citat per Halsmann, 3 de gener de 2013)

El dramaturg Slawomir Mrozek en el seu llibre de relats *La vida difícil* (1991) ens parla de la possibilitat de fer una revolució plantejant canvis a la seva habitació, a partir de canviar la ubicació dels mobles que conté una habitació; el llit aquí, l'armari allà i la taula al mig. Quan va avorrir-se d'aquest esquema va decidir posar el llit allà i l'armari aquí, animant-se molt per la novetat. Però l'avorriment va retornar, i es va adonar que era per culpa de la taula; de la posició d'aquesta al centre de l'habitació. Amb una actitud inconformista va posar el llit al centre i la taula allà, una opció que el va animar novament. Es va conformar amb la incomoditat inconformista que havia causat, però es va adonar que no podia dormir en la seva posició preferida, de cara a la paret. Amb el pas del temps, la novetat no va ser el que esperava i només va restar-ne la incomoditat. Llavors va posar el llit aquí i l'armari al mig aconseguint un canvi radical, ja que un armari al mig de l'habitació era més que inconformista: avantguardista, segons ell. Però l'armari al mig, al final, també va deixar de ser quelcom nou i extraordinari. Es va plantejar fer un canvi, trencar les normes. Si dins d'uns límits no hi havia cap possibilitat de canvi, calia traspasar-los. L'inconformisme no era suficient quan l'avantguarda era ineficaç: va proposar fer la revolució decidint dormir dins l'armari. Sabia que seria incòmode, que això no el deixaria dormir, que tindria dolors d'esquena i que cames i peus se li inflarien. Estava segur que aquella era la decisió encertada, una victòria i un èxit. Cada vegada n'era més conscient,

3 jo no vaig escriure les regles, per què les hauria de seguir? [Traducció de l'autor]

ja que, lluny d'acostumar-se a la posició, el dolor augmentava amb el pas del temps. Una nit, al límit de la seva resistència física, va sortir de l'armari i es va estirar al llit. Després de dormir tres dies sense parar, va posar l'armari contra la paret i la taula al mig, perquè l'armari al mig molestava. Finalment, el llit tornava a estar aquí, l'armari allà i la taula al mig i, quan s'avorria, recordava els temps en què havia estat revolucionari. (Mrozek, 2006, p. 6-7)

Després de veure les tres propostes mal muntades, l'últim canvi d'obres de l'exposició Throwback 70,80,90,00, va ser una mostra excel·lentment exposada. Les peces de Douglas Gordon, Ignasi Aballí, Pauline Fontdevila, José Hernández Díaz, Ramon Guillem Balmes, Joan Rom, Pep Agut, José Maldonado, Thomas Ruff, Christian Boltanski, Francesc Ruiz, Patricia Esquivias, Nedko Solakov, Antoni Abad, Martí Anson i un llarg etcètera estaven a l'altura corresponent, ben distribuïdes, respectant les distàncies i mostrant l'Art com estem acostumats a veure'l, seguint les regles. Finalment tot tornava al seu ordre habitual i el muntador, quan hi pensa, recorda el temps en què va ser revolucionari.

3. CONCLUSIONS FINALS

UNA EXPOSICIÓN DE DEBÒ

El auténtico abrete sesamo de los niños: era se una vez...
(Paulvé, 1946)

La tormenta de nieve empezó tan de repente, que al levantar la mirada la ciudad ya había desaparecido en la niebla –¿Qué ciudad? (Handke, 1992, p. 187)

Los utensilios domésticos útiles de la casa, mantos, estoras, jarros, platos, arcos, lanzas, eran decorados con tanto cuidado que ahora vamos en su búsqueda y les damos un lugar de honor en nuestros museos. (Dewey, 2008, p. 7)



Artista fent una escultura de neu al carrer el dia d'una nevada (s.d.), de A Gómez [Fotografia]. (AG0004) Fons de l'Arxiu Comarcal del Maresme, Mataró.

A partir de tot el que s'ha explicat, l'única manera d'arribar a unes conclusions adequades seria posar en pràctica totes les històries i deixar d'escriure. Així ho va fer la gent de Mataró, reaccionant, a partir de les seves necessitats, a les problemàtiques generades pels plantejaments urbanístics tot intentant construir quelcom a partir de la combinació de patrons coneguts. Una postura que aniria en contra de l'exaltació del pensament teòric, que ens allunya de la construcció com una realitat: aquella que està plena d'objectes, de gent de carn i ossos, on alliberar-se dels objectes és més important que adquirir-los.

Estem parlant de la possibilitat de construir i viure a una ciutat. Una urbs que la podríem entendre com un espai físic fet de capes de múltiples accions ocorregudes amb el pas del temps. Quan succeeixen, obliguen, més enllà de l'experiència del moment, a llegir les capes prèvies acumulades, que passen a ser una història formada per persones, moments, emocions i sentiments. Un passat que és aquí mateix, que no es pot historiar, sinó representar i viure'l.

Aquest comportament només es pot concebre entenent l'espai que l'acull, la ciutat. Aquesta és un descampat de possibilitats on arquitectura i art es confonen amb la construcció i l'entorn habitat a través de l'ús escultòric i de l'al·legoria del lloc. Un indret que reivindica que res és impertorbable, ni mai ho ha pretès, i s'allunya de l'expressió de l'ego de qui ho ha construït. Un llenguatge complex que

s'allunya de la vida de les persones, com la idealització d'una imatge irreal. L'interès recau en la comprensió de les propostes, revelades i reconegudes, de la mateixa manera que llegim el paisatge, que ocupa tots els sentits de qui el veu i el recorda. En certa manera, aquest recorregut no deixa de ser un caminar on ens allunyem de l'obra vinculada a un creador i l'únic objectiu és entendre com es viu una ciutat i els seus edificis.

Les edificacions, analitzades amb el pas del temps, són construccions fetes de qualsevol manera, buscant l'energia de les pròpies mans i dels amics. El resultat és una expressió que reivindica la praxi arquitectònica lligada a la manera de fer amb abandonament, tal com diu l'arquitecte Christopher Alexander (2019). Totes les construccions s'aixequen en la lleugeresa d'un espai existencial més que formal, i la seva materialitat es presenta en el precari –no entès com a pobre, sinó segons la materialitat de què es disposa-, el permanent i el possible canvi. “Accions que no van en contra de ningú, ja que entenen que aquests anys intensos representen només «un instant» i no tenen cap pretensió de transcendir”. (p. 17)

L'activitat és efectiva per qui la viu en un moment concret, amb unes propostes pensades per apropiari-se del present. D'aquesta manera es presenten sense enganys, basades en la intimitat i l'experiència, pensades, sempre, amb la possibilitat de desaparèixer. Al final és entendre l'acció de fer i repensar i la seva forma de desenvolupar-ho, replantejant les coses amb altres veus.

Són propostes poètiques expressades com el joc de fet i amagar. Allò que es fa no té cap mena de pretensió, sinó que s'elabora d'esquena al que és habitual. Busca les alternatives per abordar la vida com un cos de persones amb un profund grau de reflexió que tracten d'introduir-se en tot el que realitzen. Treballar amb la idea que la vida, l'estudi i el treball es fusionen en una sola cosa.

Per això el més adient seria portar aquest tipus d'iniciatives a la pràctica i poder presentar-les en un format artístic sense haver d'utilitzar les paraules per descriure com podem habitar les construccions. Oblidar com s'hauria de fer i jugar, de la mateixa manera que ho van fer els mataronins amb les seves propostes. Seria el mateix que col·locar un camió carregat de fustes tocant la botzina a la porta d'una sala d'exposicions. El material que conté té ganes d'entrar, però no per construir quelcom establert, sinó per plantejar el procés de treball com un joc, on el que es busca és que hi succeeixi alguna cosa no premeditada, una experiència pura.

De la mateixa manera que els mataronins van viure la seva ciutat, es tracta d'imaginar l'espai expositiu, presentar les arrugues de la pell degudes al pas del temps, acompanyat pels objectes de la quotidianitat, i entendre que l'espai que ho acull està a mig arreglar o per fer. Tots els materials acumulats pels racons demanen un constant dinamisme, com les joguines escampades a terra o la roba estesa. La necessitat de vestir-se per entendre que s'està vivint l'arquitectura. L'arquitecte Josep Quetglas rellegeix *La Introducció general a la crítica de l'economia política* (1857) de Karl Marx i s'atura en aquesta frase: “Un vestit, per exemple, no es converteix en un vestit real sinó en l'acte de dur-lo; una casa inhabitada no és, de fet, una casa real” (Citada per Quetglas, 2017, p. 25). Hem d'entrar als espais, intervenir per viure el present, i tenim l'obligació de fer palès l'ocupació i reivindicar el fet de vestir-se.

Aquesta arquitectura acull el mòbil i el fet d'habitar-la li dona el significat d'existir. L'artista Hélio Oiticica planteja aquesta posició amb els *Parangolés* (1964-1979), terme que ens dirigeix cap a una situació animada, sobtada i de confusió o agitació entre les persones. Eren com uns capells estranyament fets a partir de teixits insòlits, materials trobats com ara plàstics o paper, que animaven els que els portaven a moure's. Forjava una relació circular entre observador i portador; un mantell, una primera arquitectura que insta el qui la porta a ballar. Una construcció que succeeix –sense mitjans– com un lloc per aprendre. Un art com experiència que reivindica l'existència d'una resistència definint la producció d'un objecte com imatges mòbils, ràpides, inapropiades, al contrari de la icona estàtica característica de les anomenades belles arts, aquells objectes reconeguts com obres d'art que es revelen insubstancials al poble per la seva llunyania.

I si deixem de fer art i ens proposem jugar i ballar? Potser la millor solució seria fer una exposició amb la voluntat d'acumular tot el que es planteja aquí. I això és el que va fer Martí Anson a *Una exposició de debò*, que va realitzar al Centre d'Art Fabra i Coats a Barcelona (2021). Un títol –absurd i sense referències– que planteja la improvisació com una manera de treball i on no es descriu res del que hi passarà. L'únic que pretén és viure una exposició i habitar-la. Una proposta on la construcció és una cosa sense sentit aparent i el paper central és pels que juguen. I és aquí on un artista passa a ser creador, no només executant una exposició, sinó reafirmant-se en les construccions que s'hi fan. Un construir que mai deixa



Camió carregat de fustes i tocant la botzina demanant entrar al Centre d'Art. Una Exposició de Debò de Martí Anson al Centre d'Art Contemporani Fabra i Coats, Barcelona (2021), de M. Anson [Fotografia]. Imatge de l'autor.

de ser una activitat reflexiva, espontània, feta a consciència i amb serietat. Com deia Le Corbusier, “un joc savi on només juga la gent seriosa” (Citat per Quetglas, 2017, p. 215). Una agitació continuada, intranscendent, lliure, on es produeix una completa transformació amb la possibilitat de desprendre’s de les idees adquirides, dels usos que associem a l’espai, perquè aquest passi a ser un lloc inventat pel joc i alterat pel que hi està jugant. Proposar un espai de procés, flexibilitat, acumulació, amb errors i sorpreses inspirat amb idees quotidianes. Un lloc que permeti als espectadors formar part del projecte, provocant que l’espai es converteixi en un indret que passin coses, creant un emplaçament d’experiments i d’experiències amb el que es té a mà. Recuperar, en certa manera, l’actitud que proposava Pablo León de la Barra en el seu *Manifiesto por un nuevo Museo Tropical*¹ i “deixar que passi l’inesperat”. (León de la Barra, 2017, p. 194)

I sí, pot passar una cosa inesperada que altera la vida del lloc, i el resultat d’aquest incident és que els nens es converteixen en els senyors de la sala d’exposicions i de la ciutat. Perquè el que va succeir al Centre d’Art Fabra i Coats també va passar a Mataró. El dia de Nadal del 1962, després d’una gran nevada, els ciutadans van mostrar el seu orgull infantil amb un floc de neu a l’espatlla mentre la ciutat s’adaptava a aquest fet excepcional. L’endemà, Sant Esteve,

¹ Manifiesto por un nuevo Museo Tropical:

Piensa en la exposición como proceso, no como resultado final.

Piensa en la exposición no como una acumulación de objetos, sino como una forma de investigar ideas y contextos.

Crea exposiciones flexibles en las que se puedan cambiar las cosas.

Diseña la exposición sin especificar todos los detalles. Ausencia de diseño: en vez de diseñar, sugiere lo que podría suceder.

Incorpora nuevas obras a la exposición durante el periodo de exhibición.

Permite que se produzcan errores, sorpresas y colaboraciones dentro de la exposición.

Encuentra inspiración en soluciones e ideas cotidianas.

Permite que los espectadores entren a formar parte de la exposición. Que la activen, que participen de ella.

Piensa en la exposición como en un lugar donde suceden cosas. Un lugar de experimentos y experiencias.

Permite que la exposición se convierta en un lugar (o en un no lugar), un posible escenario, un paisaje, un club social. Las plantas y las hamacas siempre mejoran una exposición (así como los ventiladores si tiene conexión a la red eléctrica).

Utiliza reproducciones (o fotocopias pegadas con celo a la pared) si no puedes tener acceso a la obra «real».

Cuando no haya presupuesto, cuenta con la economía de la amistad.

Utiliza lo que tengas a mano.

Deja que suceda lo inesperado.

(León de la Barra, 2107, p. 194)

van contemplar una ciutat que ningú podia imaginar, amb gairebé un metre de neu acumulada. Com escriu el periodista Joaquim Casas – ARCO–(29 desembre 1962), “els mataronins havien de retrocedir a l’any 1867 per trobar una nevada de característiques similars”.(p. 5)

Quan alguna cosa altera el funcionament habitual i tot succeeix fora de la norma, els edificis, els carrers i les places han de ser capaces de respondre la disposició i els moviments dels ciutadans, sobretot dels nens que activen la imaginació. Tot passa perquè passa, i les formes que es creen no depenen de l’espai que les aixopluga. L’arquitectura s’interpreta d’una altra manera i les regles i propostes urbanístiques desapareixen. Ja ens ho l’arquitecte Aldo van Eyik:

Aquello que sucede de repente no se interpreta como un hecho aislado, sino que se puede repetir a diferentes lugares de la población, que tendrá que ser capaz de absorberlo estéticamente y físicamente, formando otra trama urbana. (Citat per Strauven & Ligtelijn, 2008, p. 112)

A diferència de Mataró, a Nova York és habitual que hi nevi. La metròpoli està preparada i la gent hi està acostumada. Però hi ha la possibilitat de llegir-ho d’una altra manera. L’escriptor i artista Kenneth Goldsmith (2001) planteja –amb la imaginació d’un infant– que:

si cada palabra de Nueva York se llegara a materializar en la forma de un copo de nieve, habría un temporal diario. Por eso, cuando nevaba en la ciudad americana, imaginaba la nieve *apilonada, recolectada por las retroexcavadoras y cargadas a los camiones para echarlas en el río Hudson porque la corriente se las llevara hasta el mar, como grandes montañas de lenguaje. (p. 32).

Goldsmith recorda que no hagués escrit aquesta anècdota si no hagués llegit un conte de l’escriptor François Rabelais que cita el professor del National Institute for Experimental Arts at the University of New South Wales de Sydney –Douglas Khan– en el llibre *Noise, Water, Meat, History of Sounds in the Arts* (1999). Un conte on fa un relat a partir de la paraula congelada. L’experiència personal de Goldsmith es converteix en un relat: copia i emula allò que ja està escrit com un nen.

A Mataró la neu altera l'urbanisme i per François Rabelais el fred modifica la història. *Paroles gelées* (1552) –Sons congelats–, és un conte del llibre que reté l'humor i reforça la moralitat. Explica una batalla en un hivern tan fred que els sons generats per l'enfrontament es congelen quan contacten amb l'aire. És una batalla silenciosa, ja que els sons glaçats cauen a terra i mai arriben a les orelles dels combatents. Però en arribar la primavera i desfer-se el gel, aquests sons comencen a sortir aleatòriament provocant un caos sonor.

Now that it was springtime, all these sounds long inaudible were being released and creating a racket, although not in their original temporal sequence of action.² (Kahn, 1999, p. 205)

Com a resposta a aquesta situació sorgeix la necessitat de conservar-los. La idea que alguns dels sons congelats es poden guardar, embalant-los amb oli i palla, planteja els objectes com una bogeria.

El periodista J. Vilapalomar (1963) comenta que als ciutadans de Mataró els va passar una mica el mateix i van restar lligats a la història per una nevada excepcional. “Les cases d'articles fotogràfics van esgotar tot l'estoc de carrets i els sabaters també van fer negoci” (p. 2). La gent volia congelar, mantenir, guardar el fet històric amb la seva càmera, i alhora volia gaudir del nou passeig per la ciutat amb sabates comprades per l'ocasió. I la ciutat no va tenir més remei que adaptar-se. La baixada de les escaletes –un carrer amb molt pendent– es va inaugurar com una pista d'esquí d'alta muntanya.

Aquells dies acompanyats d'un paisatge blanc eren d'optimisme i de felicitat, i ningú es va voler perdre l'esdeveniment. Però dies després, la nevada va tenir la seva creu: va fer impossible el trànsit rodat, hi havia fàbriques tancades per falta de personal, s'acumulava neu a les cases i patis, etc. La població va entendre que ser testimoni d'aquesta història meteorològica local valia un sacrifici.

El 5 d'octubre de 2006 també va passar una cosa inesperada a l'arquitectura que acull el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). L'edifici es va transformar, sense voler, en una tela per ser pintada. La manifestació pel desallotjament del forat de la vergonya del barri de la Ribera va acabar a la plaça dels Àngels, presidida per aquesta institució. La gent va protestar llençant pintura a la seva façana, que

² Ara era la primavera, tots aquests sons inaudibles s'estaven alliberant i creant una xarxa, encara que no en la seva seqüència d'acció temporal original. [Traducció de l'autor]

va quedar plena de taques de colors. Les exposicions de caràcter social que acull l'interior del museu es van reflectir en el seu vidre exterior. Curiosament, la reacció de l'Ajuntament i del museu va ser netejar-ho de pressa, abans que algú pensés que un acte «vandàlic» com aquest passés a ser alguna cosa més interessant. Quan el presentador del Telenotícies de TV3 va connectar en directe amb el lloc dels fets, on ja estaven traient les taques de pintura, va comentar: “Sembla que el principal problema és la pintura” (Citat per Delgado, 2013, febrer 25). L'antropòleg Manuel Delgado va fer broma del graciós comentari dient “que el principal problema d'un museu d'art contemporani sigui la pintura em va semblar simpàtic”. (Delgado, 18 d'octubre de 2020)

Així que allò que no s'espera, quan succeeix, pot alterar el costum i fer que la ciutat o l'espai expositiu passi a ser un altre indret. El temps dels habitants passa a ser diferent, i la formalització de l'urbanisme es veu completament alterada. L'arquitectura d'una ciutat –com la d'un museu– hauria de desaparèixer quan acull un esdeveniment i els habitants –artista i espectador– haurien de prendre el protagonisme, conscients de la seva responsabilitat.

Martí Anson, Joan Boix, Jordi Carmona, Arnau Fernández, Laura Maneiro, Silvia Calzada, Gerard Messeguer, Bet Pahissa, Jordi Bretcha i els estudiants de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona es van proposar entendre la sala d'exposicions com un espai de joc. Durant tres mesos, el Centre d'Art Fabra i Coats va passar a ser la ciutat i l'única pretensió dels seus habitants era habitar-la. Un joc que no és un tipus específic de moviment, sinó que es planteja com una altra forma específica d'experiència. Amb una imaginació productora, on desapareix qualsevol idea d'organització, s'aixequen noves formes per obrir nous mons on l'acció no només es basa en el fet de fer.

Ens hem d'imaginar l'espai com un magatzem de possibilitats, on l'única premissa era la construcció. Fustes escampades, com la neu de la ciutat de Mataró, eren la pauta per comportar-se com infants i entendre el lloc que els acollia. Tot el material a disposició es podia col·locar com es volgués. Improvisant, l'únic que es pretenia era produir construccions que permetessin anar cap a llocs inexplorats. Actuant d'aquesta manera s'aferraven a la idea d'estar tota l'estona mantenint una energia i una excitació elevada, presentant situacions que mantenien una intensitat que reforçava el caràcter desequilibrat, on bastir passava a ser potent i fins i tot violent. Partint d'un grapat de fustes col·locades i combinades de certa manera, la gent podia arribar a la conclusió que allò que feien era quelcom extraordinari.



Estructures de fusta construïdes al Centre d'Art. Una Exposició de debò de Martí Anson al Centre d'Art Contemporani Fabra i Coats, Barcelona. (2021), de M. Anson [Fotografia]. Imatge de l'autor.

L'arquitectura que es crea aquí té com a conseqüència l'alteració del lloc on es produeix. Es presenta com un lloc nou, diferent, a partir de l'aparició de les construccions. Una posada en escena que no consisteix en un decorat determinat, sinó l'inici d'una transformació, produint un despullament del visitant que queda sense idees ni costums i es pot preguntar on està.

Esteve Albert i els quatre boigs que el van acompanyar van plantejar-s'ho igual amb el seu mur de les lamentacions. Va ser una acció sense pensar, on només es vivia el present amb la possibilitat de proposar un altre futur. Durant deu minuts van aturar l'enderroc de l'antiga estació de Mataró, sense pretendre res, només reivindicant aquell present i sent conscients de l'absurditat del seu gest.

Què passaria si això es proposés en una sala d'exposicions? A la gent que va participar en l'exposició se'ls va acudir, el 15 de maig, una acció sense cap mena de pretensió: construir un Karaoke. La sala d'exposicions es va transformar en una cosa excepcional, amb unes estructures de fusta, una pantalla, un projector de vídeo, una taula de mesclades i unes grades construïdes per l'ocasió. Era tot el necessari per poder fer un artefacte audiovisual on es reproduïa un fons musical acompanyat de lletres escrites d'una sèrie de cançons molt reconegudes perquè siguin cantades per una o diverses persones en forma d'entreteniment. Però el que va succeir era un acte íntim. Com que no es proposava que passés i no pretenia transcendir, ens podríem arribar a preguntar si aquest fet aconseguiria arribar a ser una obra artística. Sense voler, una iniciativa improvisada i sense pretensions genera discussió, perplexitat i una poètica especial.

En un moment concret, va aparèixer a la pantalla del karaoke el vídeo de l'obra "4'33" (1952), una peça creada pel compositor nord-americà John Cage el on es presenten quatre minuts i trenta-tres segons de silenci. Els participants del karaoke de Fabra i Coats van estar en callats durant aquest temps, interpretant a la perfecció la peça original, per després començar a cantar la següent cançó, *Los Cochets Chocones* de Los Desgraciaus. (2017, juliol 16)

Si ho analitzem, no deixa de ser una experiència privada, que només pretén fer alguna cosa i presenta un present diferent. La sala d'exposicions es transforma en una ciutat i aixopluga quelcom que varia el seu funcionament habitual. Amb una instal·lació d'aquest tipus, com diu Boris Groys (2020), "tot passa a ser privat que explica una història diferent de la del museu públic. Amb la instal·lació es desintegra el context museístic unitari i es desintegra la història de l'art col·lectiva". (p. 32)

Quan es parla d'habitar en aquests termes, sorgeixen relats no controlats, contradiccions i impossibilitats. El seu únic punt de trobada pot ser que sigui el procés de muntatge i l'aire que s'hi respira. No s'està parlant d'un objecte final com a representació, sinó que pot ser que estiguem plantejant una nova manera de fer urbanisme. Un procediment sense regulació, on les relacions informals creixen a poc a poc a partir de les aportacions de gent diferent. Una relació cara a cara que porta al fet que tothom se senti lligat al lloc on actua.

En aquestes pàgines es planteja el mateix. La pretensió de l'autor és tocar la botzina per descriure aquelles petites accions que van passar a Mataró com la bogeria més gran que pugui cometre qualsevol home entenimentat. Unes paraules que acullen els gestos d'uns ciutadans, accions que en cap moment vénen d'una forma establerta, sinó que són la conseqüència de la improvisació i del temps que vivien.

Moltes vegades no seria necessari escriure sobre quelcom. Altres autors, amb anterioritat, han escrit sobre històries semblants, segurament amb millors paraules. Però ens trobem en la necessitat d'escriure i la qüestió és si seria adequat tornar-hi. Si es fa, el més coherent seria copiar paraula per paraula el text d'un altre autor. No copiar com un lladre, sinó com la gent de Mataró, d'una manera generosa i anònima, amb el doble compromís cap al qual es copia i reafirmant el present.

Quan s'escriu correctament, l'ordre de les pàgines determina la lectura d'un text, i aquí s'han explicat uns esdeveniments que el lector pot tractar com desitgi. Té la possibilitat de llegir-lo a la seva manera, posant èmfasi en allò que més li interessi. L'objecte –l'escrit– s'adapta a les necessitats, i passa a ser una arquitectura que deixa que les coses succeeixin sense demanar explicacions.

Es presenta una arquitectura que s'adequa a allò que li pot passar, el mateix que succeeix a l'hora d'escriure aquestes pàgines i que va passar a la ciutat de Mataró o que li passaria a una sala d'exposicions en rebre la proposta d'un artista. Podríem plantejar-nos com acolliria una tesi un escrit que succeís com un joc seriós sense ordre ni legalitat: una rondalla, una invenció, una còpia de textos d'altres autors, construït amb fragments, improvisant i fracassant en les seves intencions. Si passés això seria impossible que l'arquitectura de l'acadèmia l'aixoplugués.

Ens ho confirma l'escriptor i artista Kennet Goldsmith en el seu llibre *Escritura no-creativa: Gestionando el lenguaje en la era digital* (2015) quan ens parla del llibre *The ecstasy of influence: A plagiarism*

del 2007 de Jonathan Lethem, afirmant que és la millor tesi mai escrita, però que l'acadèmia mai l'acceptaria perquè la utilització de la còpia i l'apropiació de textos d'altres autors no estan permeses. Però això no vol dir que un text que no segueix les regles establertes no sigui excel·lent en les seves pretensions i pugui aconseguir una altra manera de veure i interpretar el món. La institució –en casos com aquest– podria fer els ulls grossos, com els arquitectes municipals, i anar-se'n de vacances sense haver d'aplicar les regles.

Fora de les normes, les coses podrien variar per deixar que tot passés sense exhibir-se, sense buscar un resultat concret. Treballar sense seguir l'establert, sent conscients de la contradicció de voler plasmar allò que va passar a una ciutat amb un escrit ordenat i ben raonat. Si volguéssim fer-ho de la mateixa manera que va succeir, segurament hauríem d'excloure les regles del seu funcionament.

L'arquitectura de la tesi planteja un pla urbanístic marcat pel sistema acadèmic amb unes directrius molt clares. Però és ben palès que les intencions de l'autor no hi encaixen. Segueix tocant la botzina, amb la voluntat que el deixin entrar encara que no l'esperin.

De totes maneres queda clar que, un cop s'ha escrit tot, mai es planteja trencar el sistema establert. I es pot sentir orgullós de la seva formalització, consolant-se de manera innocent que, quan va començar, va ser revolucionari.

L'obligatorietat de seguir les regles fa que les coses funcionin com han de funcionar, però no serveix per definir les anècdotes narrades. Eduard Moragas, Joaquim Anson, ni cap dels personatges amb les seves històries mai van pensar ni en la longevitat dels seus projectes ni en les normes establertes. Representen una actitud que només estava vinculada al seu present, que va succeir amb l'única pretensió de ser útil en aquell instant.

No s'està defensant qui se salta la legalitat, com el lladre que trenca una finestra d'una casa per entrar a robar. El que ens interessa és el propietari de la casa que fa el mateix que el lladre, però perquè s'ha oblidat les claus a dins. Aquell que pren unes decisions que canvien les formes de les coses, les estructures, els recorreguts, el significat. En conclusió, l'arquitectura i l'art.

Ens hem plantejat alguna vegada què passaria en el món del futbol –esport amb unes regles molt determinades– si l'entrenador fos un artista? Segurament no hi hauria competició ni resultats positius, però vés a saber si el partit seria meravellós.

És habitual exaltar allò que no pot fer tothom i situar en un altar el qui ho pot fer. Quan es parla de Lionel Messi –el millor jugador del món– sempre se'l descriu com un artista. Quan s'anuncia el documental *Messi el desè Art* (2021) es pregunta: és Messi un artista? I la presentadora del Tele Notícies respon: “sí que és un artista, no sé per vosaltres”, i la conclusió del seu company al plató és: “Oi tant, fa coses que la majoria de gent no sap fer”. (Sánchez, 2021, juny 22)

Se'l descriu com un artista perquè sap calcular amb anterioritat tots els seus moviments i és conscient de la jugada que passarà. Pensa, i un cop té la pilota als peus, amb la seva tècnica precisa, ja sap on acabarà la jugada i a quin racó de la porteria anirà dirigida la pilota per fer gol. Una manera de jugar on tot està premeditat.

Però aquesta tesi emfatitza un altre tipus de jugador, aquell que podria ser qualsevol, el que passa desapercebut com Julio Salinas. Un futbolista que, sense voler, introduïa la pilota a dins de la porteria. Tant li feia com fer-ho, això no era important, el tema era ser útil a l'equip. Ell marcava els gols amb el cul, el genoll, el cap, l'esquena, de rebot... L'únic que se li demanava era ser al lloc adequat i l'atzar feia la resta. La seva feina no era pensar, només havia de fer de davanter centre i deixar que les coses passessin. En el fons, l'únic que es plantejava era tenir la il·lusió de ser útil, tirar endavant amb una voluntat anònima, sense obsessionar-se a tenir una imatge pública.

Podem preguntar-nos què hagués passat si Joaquim Anson s'hagués cregut que ell era el millor a l'hora de fer els seus mobles, però resulta que ell feia coses i prou, sense temps per pensar en la repercussió dels seus gestos.

Es podria transportar això a l'art contemporani creant formes no controlades, on el resultat no fos perfecte i es treballés amb abandonament. Gestionar-ho deixant les regles enrere. Transformar el fet artístic en un univers d'iniciatives, passant a ser una exploració d'una geografia feta de racons o amagatalls, imaginant de manera singular cada pas i trobant l'escenari per crear un cúmul de noves experiències. Buscar una quotidianitat que cobra vida en el temps ocupat fora del que estem acostumats a veure a les institucions reconegudes, i on només es pretén buscar les fissures que permeten presentar una altra manera de veure el món. L'únic que es busca és ser útil, construir coses i rebre-les com a tals, en resum: fer-les. Com els veïns nouvinguts que sense complexos agafen el material que tenen al seu voltant i construeixen allò que necessiten o volen

fer, creant un món de possibilitats infinites. L'únic que s'hauria de plantejar és deixar que ho facin. A qui li importa el que realitzin? La qüestió és que ho facin com puguin i ho tornin a fer si no se'n surten.

La base és entendre que la sala d'exposicions deixi de ser-ho, igual com una ciutat es qüestiona davant d'iniciatives particulars o col·lectives. Plantejar el cansament de la longevitat de les institucions i la seva posició de mantenir la història com argument, posant sobre la taula com es pot reivindicar una cultura paral·lela que no pertanyi al model imposat.

Així que en la proposta de Martí Anson podríem col·locar l'artista en el paper d'arquitecte que fa la proposta i que busca que s'habiti l'espai expositiu. Es proposa ser un arquitecte com Jordi Capell perquè Joaquim Anson i Anna Maria Fradera habitin una casa que ha construït. Quan es formula aquesta idea, l'obra passa a ser un material que està en mans d'un espectador viu que assumeix les mateixes responsabilitats que l'artista a l'hora de fer-la. Per això hem d'obviar allò que coneixem i obligar-nos a replantejar les coses i preocupar-nos per la necessitat de buscar un altre camí. Per fer-ho, una solució seria inventar noves institucions, ja que utilitzant les de sempre arribarem a resultats equivocats, perquè aquestes estan pensades a través d'un context que no defineix la possibilitat d'un futur diferent. L'artista Andrea Fraser (2005) afirma: "It is not about going against the institution: we are the institution. It is about what kind of institution we are, what values we institutionalise, what practices we reward and what kind of prizes we aspire"³ (p. 239). Aquesta proposta serveix per resoldre el problema, entenent que la gent –tant els artistes com els espectadors– han de fer seva la institució, deixant enrere l'espai fred per buscar-ne un de més càlid. Davant d'una crítica que no arregla els problemes sinó que els evidencia, cal generar noves formes de fer a partir d'altres veus independents de la institució. Com ens diu l'artista Isidoro Valcárcel Medina (2018), aquest gest és intentar entrar a ser un més dins de la ciutat: "siendo la «urbanización» el más depurado signo de la urbe, y siendo «urbanidad» el más ajustado comportamiento del urbanita...el artista ha de hacer, sin embargo, y mal le pese, un tránsito, un traslado si quiere entrar en lo ciudadano". (p. 64)

Però com podem ser ciutadans i quina reacció pot tenir l'arquitectura-institució davant dels nostres gestos? Si ens mirem

³ No es tracta d'anar contra la institució: nosaltres som la institució. Es tracta de quina mena d'institució som, quins valors institucionalitzem, quines pràctiques premiem i a quina mena de premis aspirem. [Traducció de l'autor]

un museu a fons, no deixa de ser un espai físic que està fet de capes d'exposicions que s'han fet al llarg del temps. Quan es visita, no només hem de veure l'exposat. També hauríem de llegir aquestes capes, que passen a ser una història formada per persones, moments, emocions i sentiments. Unes capes que se succeeixen, com la vida a una ciutat, i potser no podem saber d'on procedeixen.

Un museu no pot ser un no lloc, un espai de pas, un indret monòton i fred com les habitacions d'hotels, els caixers automàtics, les terminals d'aeroports, els supermercats, les autopistes o com les xemeneies de les antigues indústries que es conserven dins el paisatge urbà recordant allò que van ser, una memòria fictícia. Tampoc l'hauríem de definir com un centre comercial, amb les seves rebaixes, productes de moda, menjar ràpid, cinema, activitats lúdiques, etcètera, on l'usuari només passa l'estona perquè tot li ve donat i el recurs temàtic –els temes que consideren d'interès pel gran públic– espera la curiositat del turista, l'atrapa i promou el joc infantil de les comparacions proporcionant recompenses sense necessitat d'entendre.

L'artista Gordon Matta-Clark (Convents, 2013) deia, mentre instal·lava la seva obra *Jacob's Ladder* (1977) que Documenta de Kassel 6 era un fet aïllat de la comunitat ciutadana. Sense continuïtat en el temps l'art es distancia de la gent. Per ell era necessari col·locar l'activitat artística més a prop de la societat amb una actitud activista i afirmant que amb el pas del temps l'art no hauria d'estar en els museus. Malauradament, s'ha demostrat que es va equivocar.

Segurament si Matta-Clark fos viu utilitzaria el codi obert de Linux. Un sistema més transparent, però molt exigent amb l'usuari, que necessita coneixements sobre els principis de programació a l'hora d'utilitzar-lo. Coneixent de bon inici el que se li proposa, l'habitant d'aquesta arquitectura assumeix la responsabilitat de les seves accions.

Estem acostumats a l'arquitectura que només està pensada per donar serveis i que obliga l'usuari a adequar-s'hi. Proposa un entorn de creativitat a distància amb un disseny que exclou les resistències exteriors i amb un interior aïllat que es transforma en un reialme complet i autosuficient. Són entorns que no fomenten la creativitat, i que l'únic que cerquen és facilitar l'ús, però no qüestionar-lo. Quan l'empresari i informàtic Bill Gates descriu la tecnologia fàcil d'usar amb l'expressió "Friction-Free" –sense fricció–, queda clara la seva pretensió: proporcionar l'accés a tot per donar totes les facilitats a l'usuari i que el gust massificat sigui el protagonista. Només pitjant un botó s'obté tota la informació, una resposta programada per cada

problema, i no es qüestiona el que es fa o s'ha fet, ja que el mateix sistema ho impedeix. Segons Richard Sennett (2019), “aquest atractiu és just el clima de la complexitat silenciada per la comoditat” (p. 223). Sense fricció esdevé fàcil d'usar quan qui ho utilitza no ha de pensar el «per què?». L'objecte, l'arquitectura, ja té el sistema establert on el que hi viu no pot fer res ni variar res pel desconeixement de com funciona, i així se'l manté controlat i apartat de practicar la seva pròpia experiència.

El museu, doncs, mai s'hauria d'exposar ell mateix, hauria de ser un lloc que no hi fos. Però en realitat, la majoria dels seus programes de desplaçament de l'espai mostren al viatger –l'espectador– la manera més fàcil per caminar entre les seves sales. Tot està pensat i redactat per facilitar-ne l'ús, i com diu el director del Museu d'Art Reina Sofia –Manuel Borja Villeda (2020): “el museo y la ciudad devienen un especie de parque temático disfrazado de falsa memoria y en el que las relaciones entre los individuos se basan en el consumo, y el sujeto político es sustituido por el consumidor”. (p. 31)

La perversió del lloc convertit en un parc temàtic –on ell mateix s'exposa– és que l'usuari perd la iniciativa pròpia i es recolza en la ruta més operativa sense perdre's. Richard Sennett (2019) ja ens explica que “la preinscripció li diu a la gent quina és la ruta més eficient; no s'ha de plantejar què passaria si fos diferent ni si és la ruta més rica en experiències” (p. 232). Els espais on vivim s'han convertit en teatres on nosaltres som actors, espectadors, clients i artistes. El temps hauria de ser una elecció de l'artista i el visitant hauria de sortir, habitar en silenci entre una casa i una altra, entre una cosa i una altra, entre una obra d'art i una altra, potenciant l'art de la presència. En la guia per visitar museus David Finn en el seu llibre *How to visit a museum* (1985) ens proposa “Look at everything in detail, even if the buildings are strategically lit, made up, rehabilitated, made architecturally visible and stimulating with the sole intention of exploiting tourism and its main business: the show”⁴ (Finn, 1985, p. 10). Igual que les iniciatives dels habitants de Mataró, hauríem d'aprofitar el temps per assolir el màxim efecte estètic a través de la individualització de cada moment disponible i del trencament de la rutina i mecanicista de la guia turística.

⁴ Mirar-ho tot en detall, encara que els edificis s'il·luminin estratègicament, es maquillin, es rehabilitin, es facin arquitectònicament vistosos i estimulants amb l'única pretensió d'explotar el turisme i el seu negoci principal: el *show*. [Traducció de l'autor]

A la novel·la *The Memory Monster* (2020) de Yishai Sarid, el protagonista –un historiador israelià que es dedica a fer visites guiades als camps de concentració de Polònia per guanyar-se la vida– ens explica la perversió del turista. Aquella gent que passeja pels camps acaba més interessada en qui va construir-los que en els que van morir-hi, i al final hi ha el perill que es converteixi en un espai de fascinació del Nazisme. El lloc de la memòria es converteix en un parc temàtic. Amb el pas del temps desconexem la raó del perquè es va construir, presentant un present totalment diferent del que va ser.

Michael Wellen (Tate Modern, 2019, febrer 15), curador internacional de la TATE Modern de Londres, planteja que una instal·lació com Tropicalia de Hélio Oiticica és un problema pels artistes, els comissaris i els conservadors actuals, perquè un dels principals problemes de l'Art Contemporani és la museïtzació dels treballs, i la conseqüència és que els espectadors no els entenen. Trobar-se la instal·lació d'Oiticica encerclada amb una corda que no deixa accedir-hi ens endinsa en un problema. Com el projecte de Fabra i Coats, l'obra, que connectava l'individual i el col·lectiu articulant un espai multisensorial construït sobre el concepte d'apropiació, realitzat amb “las cosas del mundo con las que me encuentro en las calles” (Citat per Fernández Aparicio, 2011), plantejava un art posant en dubte la funció del museu i la neutralitat de l'espectador. Quan Oiticica afirmava que “el Museo es el mundo, es la experiencia cotidiana” (Citat per Fernández Aparicio, 2011), proposava treure l'art de la institució i posar el mapa artístic al carrer perquè la gent el gaudís com si ballés una Samba. En aquest regne d'improvisació i ritme, la dansa –la samba– és un flux i l'intel·lecte queda rellevat per una força interna que opera en l'àmbit col·lectiu. Una recerca d'un acte expressiu directe, a diferència de la dansa intel·lectualitzada de manera excepcional a través de la coreografia en la seva pretensió de transcendir.

Els museus plantegen el futur d'una altra manera i acullen exposicions d'art com circuits d'«Agility». Aquest esport d'equip, format per un gos i una persona, consisteix a recórrer un circuit en el menor temps possible. Un circuit que reforça una sèrie d'aspectes importants com ara el vincle entre l'home i l'animal. La persona guia el gos sense tocar-lo i li dóna ordres per superar una sèrie d'obstacles. Com que els dos es diverteixen fent exercici a l'aire lliure aquesta activitat té, darrerament, molta popularitat. El gos, que té



Esquiadora baixant la rampa construïda per l'ocasió al Centre d'Art. Una Exposició de debò de Martí Anson al Centre d'Art Contemporani Fabra i Coats, Barcelona (2021), de M. Anson [Fotografia]. Imatge de l'autor.

un recorregut orgànic a l'hora d'entendre el terreny, es veu obligat a seguir unes regles imposades per un grup de persones. Hi ha certa semblança entre aquesta activitat i la manera com s'exposa actualment l'art. La institució artística crea circuits, físics i conceptuals, per crear vincles amb l'audiència. Això permet a l'espectador seguir les regles i l'artista només passa a ser el que formalitza les peces del recorregut: les tanques, els tubs, els obstacles. La institució ordena les coses i l'artista i l'espectador s'adapten a aquest sistema sense poder jugar. Saben perfectament el que han de fer i alhora s'han entrenat per fer-ho. Tot està programat per configurar les condicions òptimes perquè passi el que està previst. Aquells espais de llibertat que la majoria d'artistes anhelaven es converteixen molt sovint en noves condicions de treball i fins i tot d'explotació, on la novetat i el social està per sobre del posicionament i la discussió.

Tot allò que desitjaven els constructors de Mataró als anys seixanta i setanta, es trobava a la mateixa situació. La seva proposta es va veure engolida per unes regles que en cap moment van entendre la possibilitat d'un altre esdevenir.

Per plantejar un futur diferent, seria necessari que la institució s'adaptés. L'arquitectura mai pot pensar que li pot passar, i incongruències polítiques poden alterar la seva vida, i fins i tot transformar-la en una cosa ridícula. La ciutat, però, s'hi s'adapta i la ciutadania accepta l'esdevenir. Tot el conflicte entorn de la Fàbrica de Can Fabregas i Caralt, tant l'original com la seva còpia dels Estats Units són uns esdeveniments que no s'esperaven, on els seus autors no controlen les formes. La normalitat es trenca d'un dia per l'altre, no per un gest pensat, sinó per l'acumulació de successos que afecten la seva vida.

De la mateixa manera que va passar a Mataró, l'artista és l'animador que incita un espai fet per transitar i educar i que no necessita instruccions per ser utilitzat. Un aixopluc obert i sense explicacions, on el temps d'exhibició és l'eina formal per crear un ordre i el caos. El visitant es planteja la seva manera de veure i destina el temps a entendre el que passa. I quan s'acaba l'exposició l'avorriments dels artistes i els espectadors –com Slawomir Mrozek– ens recordarà el que va passar amb les imatges guardades a la memòria, com si s'hagués fet un llarg viatge a un país llunyà on no es tornarà mai més. Com diu el poeta Pablo Guerrero en el llibre infantil Popville (Boisrobert, 2009):

(...) sobre todo la ciudad
es la gente que la habita.
Van de prisa y de espacio
al trabajo
a pasear por los parques soleados.
Vivo en una ciudad y soy Ciudad (p. 18)

Podríem dir:

Sobretot l'espai d'art
és de la gent que l'habita
Van de pressa o a poc a poc
a l'exposició
A passejar per les parets blanques
Es pot viure en un museu, sóc el museu.

L'artista i l'audiència haurien de ser el museu i la seva arquitectura hauria de ser invisible. Sense ells i les seves històries l'espai artístic esdevé quatre parets que algú va pintar de blanc. És necessari modificar constantment els edificis depenent dels esdeveniments reals que tenen lloc dins i fora d'ells i plantejar-se obres que, un cop fetes, aconseguixin habitar-los.

Com passa a l'exposició del Centre d'Art Fabra i Coats, també hi ha intents en el món de l'arquitectura per trobar un camí comú entre l'arquitectura i les coses que succeeixen. Com explica l'arquitecte Alejandro Aravena en una conferència a la Ted Ideas worth Spreading, “divideix la construcció en dues parts; l'arquitectura i la participació de la comunitat. Les estructures reglades com a primer pas, i l'arquitectura que succeeix com a iniciativa posterior. Ell ho anomena la força de l'autoconstrucció”. (Aravena, octubre de 2014)

La ciutat i els seus edificis no s'han d'entendre com una imposició, sinó que la participació de la gent és la part essencial i l'arquitectura es relega a un segon terme. Una força que s'ha de traduir en formes; però no de ciment, maons o fusta, sinó amb la vida mateixa. La feina de l'arquitecte és la força de la vida. “No s'ha de proposar el potencial arquitectònic com un mirall, com descrivia Mies Van de Rohe, sinó potenciar l'arquitectura del mantell” (Citada per Tranquilo TV, 2015, octubre 2). Una vestidura que cobreix el cos subjectat al cap o les espatlles. Allò que es té a mà i que s'utilitza quan un es vol aixoplugar.

El mercat immobiliari gestiona l'habitatge basant-se en els metres quadrats, però mai en les necessitats de les persones. El funcionament de tot el sistema es basa en estadístiques. Es planteja, per exemple, que si una família de classe mitjana necessita vuitanta metres quadrats per viure bé, una família sense recursos ha de viure en una casa més petita. La solució del mercat és reduir l'habitatge a quaranta metres quadrats. Una regla molt fàcil per solucionar els problemes d'habitatge, però que genera un conflicte en el futur immediat per la gent que hi va a viure. La construcció basada en l'oferta i la demanada no es preocupa de les necessitats de la ciutadania. Un bon exemple torna a ser la construcció de pisos «tipus» al barri de Rocafonda de Mataró per acollir la immigració, que va engolir les propostes de futur diferent.

Davant d'això, Aravena proposa construir la meitat d'una casa i que l'altra meitat la construeixi o la gestioni l'habitant. Amb una perspectiva optimista, la favela –l'arquitectura sense recursos– passaria a ser la solució. Quan l'arquitecte fa aquest plantejament, defineix una arquitectura que es col·loca entre l'edifici i la casa, on el professional aporta el marc i les famílies acaben la feina. Es crea una plataforma per obrir opcions de futur, sense una forma establerta i enclaustrada. El resultat és la invenció de l'habitatge social com un esforç col·lectiu, que es desplega a llarg termini i on la gent que hi ha de viure esdevenen arquitectes, presentant una construcció que succeeixi. El resultat, doncs, pot ser diferent del que l'arquitecte pretenia.

Els arquitectes del bloc de pisos de la Cooperativa Laie s'adapten a les necessitats dels futurs habitants. Gestionen l'edifici per aconseguir que complexi les seves necessitats amb els pocs recursos disponibles. És una manera d'executar un projecte que no es basa en la caritat professional, sinó en la qualitat professional, deixant la responsabilitat als seus habitants. Treballen sense seguir les regles establertes i deixant que passi el que hagi de passar i l'arquitecte aprèn de l'obligació dels ciutadans de treballar amb formes incompletes. La solució i la localització dels problemes estan relacionades, sempre que es tingui curiositat.

En definitiva, es proposa un altre tipus de ciutat que permet que les coses canviïn d'un moment a l'altre modificant la seva arquitectura.

No es tracta d'aportar noves formes que sobrepassin l'antiga producció d'objectes que es fan per veure i buscar crear noves relacions amb el món potenciant les formes actives de la comunitat

com deia crític i comissari Nicolas Bourriaud amb la seva Estètica Relacional. El seu discurs –generat des de la institució– proposava noves postures per entendre quines podien ser les noves formes de fer i de participar. Però avui dia, la revolució col·lectiva és un tipus de manifestació caduca, ja que la mateixa institució és part participativa d'aquesta. En la societat actual, on som lliures de dir el que volem, però no tenim res a dir, resulta que el que es troba a faltar són aquells petits gestos per crear petits canvis que sovint passen desapercebuts. Aquelles petites accions revelades en el text com a iniciatives molt modestes que l'únic punt en comú que tenen és que succeeixen sense cap mena de plantejament previ, variant les formes i la manera de veure les coses. Petites anècdotes que, potser, ens obririen els ulls per plantejar-nos la possibilitat de tenir un altre futur.

En aquestes actuacions sempre hi ha la necessitat d'aprendre i col·laborar en tot el procés, i a vegades és impossible obtenir el resultat que s'esperava. Es poden comparar a un joc que no acaba mai, però que en qualsevol moment es pot abandonar. Són una manera de no caure en la temptació de l'objecte ben acabat i controlat, ja que el resultat no és la finalitat. Aprendre a construir amb el que es té a mà fa que el fet creatiu s'eixampli i és un lloc on la fam estètica està disposada a buscar el fet quotidià. Richard Sennett (2019) ja en ho diu: «el mateix que passa a l'art passa a la vida: la resistència ens fa pensar» (p. 222).

L'arquitecte Bernard Rudofsky en el seu llibre *Arquitectura sin arquitectos* (1973), documentava com els materials, les formes i la situació de l'entorn construït havien sorgit a partir dels costums de la vida de cada dia. Segons ell, no feia falta crear llocs amb una voluntat artística conscient i defensava la teoria de l'arquitectura sense arquitectes. A partir de la forma elegant dels graners el·líptics de les zones menys poblades de l'Àfrica central, o les torres carregades de detalls que es construeixen a l'Iran, defineix la construcció com una manera de fer que deriva en habitar.

La cura de l'arquitectura construïda així demostra que la gent pot arribar a comprometre's amb aquests llocs. L'entorn físic que ens envolta sembla que emana de com l'habitam i de com som nosaltres, mentre que els edificis que estan pensats per donar serveis culturals plantegen un entorn contra la possibilitat d'habitar-los. Potser s'hauria de presentar la proximitat, allò que passa al nostre voltant i que no ha estat reconegut, com les experiències que sorgeixen a una ciutat com Mataró, amb autors que fan propostes fora de la normalitat però responsables dels seus actes. És el mateix que ha de fer un artista a

l'hora de fer una obra, exigint també responsabilitat a l'espectador. Ja ens ho comenta l'artista Isidoro Valcarcel Medina:

Yo me preocupo muchísimo de hacer trabajar al espectador, de no darle la obra masticada. Yo me he roto los cuernos para hacer esto y he pensado mucho en usted, pero no se lo dejo masticado. Si usted quiere entrar en el juego dispone de todos los elementos para entrar, pero tiene que entender que no lo hago por usted, para que se lo pase bien. Si usted está dispuesto a dar el callo yo me esforzaré porque su esfuerzo de fruto. (Cedecom, 2015, juliol 22)

L'artista anomena art inesperat a aquell que sorgeix a cada moment, a cada instant de les nostres vides. Si l'art conceptual reivindicava la màxima «art = vida», Valcárcel Medina afegeix alguna cosa més, en considerar que la vida ha de ser compromesa: «vida compromesa = art». L'art inesperat abraça l'espai, el temps i l'existència, com un tot que envolta la vida revestida d'universalitat. El filòsof John Dewey (2008) diu que:

es posible sentir gozo de las flores por sus formas, colores y su fragancia delicada sin saber absolutamente nada de plantas. Aun así, si alguien trata de entender el proceso por el cual las plantas florecen, tiene que investigar sobre las interacciones del suelo, el aire, el agua o la luz solar que condicionan el crecimiento de estos seres vivos. (p. 4).

En general, aquests consells col·loquen l'artista en el lloc per crear diferents maneres de plantejar la participació en l'art, com els recorreguts –laberints– d'Hélio Oiticica, on multiplicant les associacions aleatòries, provoca la participació de l'espectador. Oiticica es preocupava més per desenvolupar estructures de pensament que «obres d'art» i preferia parlar d'antiart que d'art, ja que aquest últim estava molt relacionat amb la producció d'obres per a consum del mercat. L'escriptor Gonçalo Júnior comenta que:

la arquitectura nos ayuda a entender este punto, puesto que podemos definir la importancia de aquella que no intenta describir el estilo de una casa o hacer una lista cronológica de las obras de un arquitecto, sino que insiste en el tipo de vida que aquella casa propone, las razones por la elección de los materiales de construcción, la estructura que sustenta la casa, las técnicas de la construcción, la inteligencia ecológica del proyecto. (Júnior, febrer de 2008)

Això explica el perquè el 80% de cases del món no estan fetes per arquitectes, sinó que són construccions sorgides de la necessitat.

Així doncs, les construccions que no pertanyen a les regles establertes col·loquen al constructor com un ciutadà que fa les coses fora del sistema, no com un acte revolucionari, sinó amb la cerca de viure el seu present. Un artista també ho podria fer? Això és el que es planteja habitualment l'obra de Martí Anson, utilitzant el temps d'adaptació a les coses que puguin passar com a material.

Anson, a diferència de l'home primitiu que fabricava el seu aixopluc amb materials naturals, és un recol·lector del que l'envolta: restes d'històries i materials que es troben a la ciutat. El punt de partida de la construcció depèn de les troballes, els descobriments i l'atzar que, un cop reagrupats, generen les estructures necessàries. La seva formalitat estarà obligada per l'acumulació, amb la particularitat que el pas del temps la modifiqui, evolucionant a partir de les necessitats i transformant-se contínuament. La construcció –el *barco*, el neó, la fàbrica, els mobles, la casa i l'exposició de Fabra i Coats–, està en constant evolució, ja que la recol·lecció de material impossibilita que s'acabi. Planteja, doncs, un esforç a llarg termini a diferència d'aquella arquitectura que prové d'un projecte determinat destinat a la gent que l'habita. Podríem dir que és un art que no té una forma establerta, que és una construcció incompleta i que el seu habitar mai acaba.

Fent una analogia amb la pel·lícula *Playtime* de Jacques Tati, l'art apareix quan agafem el rol de Mr Hulot, quan caminem com un cos en moviment sense control. Al final del llargmetratge, quan Mr Hulot i els personatges que l'acompanyen es troben en un restaurant, tots els objectes i espais que els envolten adquireixen una nova interpretació a causa de l'excés de representació. Tot es transforma en una gran escultura. El cambrer que fa el gest d'obrir i tancar la porta agafant el pom a l'altura requerida d'una porta que no existeix, i el borratxo que segueix el neó en forma d'espiral del sostre i, com una porta giratòria, no el deixa sortir del restaurant, i un cop a dins, mira el marbre de la columna com si fos un mapa de la ciutat. El fet escultòric formal apareix quan, sense voler, tota l'estructura racional del restaurant es trenca, i apareixen formes abstractes que l'única cosa que fan és impedir el pas de la gent. Les fustes caigudes del sostre trenquen amb l'arquitectura de l'espai transformant-lo en un joc de formes escultòriques. Amb allò que succeeix es creen formes noves per la participació dels actors.

Jacques Tati no deixa de ser un incitador que planteja situacions perquè l'arquitectura passi a ser un actor més i els personatges funcionin

a través d'aquesta. És el mateix que feia Manuel Borja Villeda amb les obres d'Antoni Tàpies quan era director de la Fundació Tàpies. Com a comissari sempre deia "pugeu-ho tot"⁵ als muntadors d'exposicions, ja que volia disposar de tots els quadres de l'artista a l'espai expositiu. S'enfrontava a les exposicions de Tàpies construïnt amb allò que tenia. Un Hulot que prenia les decisions de muntatge com una experiència immediata amb tots els quadres del fons de la col·lecció, resultant una mostra no construïda per una narrativa sinó a partir d'una actitud de *Bricouler*. Treballava amb el que hi havia, sense anotacions prèvies transformant l'exposició en un joc de possibilitats dins d'un descampat ple de quadres de Tàpies.

Claude Lévi-Strauss (1997) defineix el terme «Bricouler» com "una actitud sense rumb ni regles que funciona a partir del que es troba, en un continu recorregut orgànic" (p. 35). Una manera d'executar una obra sense un pla previst, a partir de mitjans i procediments apartats de la tecnologia normal, emprant eines i objectes que es tenen a mà. La composició del conjunt, per tant, es renova i es modifica amb les deixalles d'enderrocs anteriors i no està relacionada amb el disseny del moment. Es crea un refugi on la forma definitiva s'escapa. Un abric, un vestit fet amb un material per protegir-se, un aixopluc on la lògica de la construcció cosida a trossos, com diu Alejandro Aravena, és el mantell. També ho proposava l'arquitecte Adolf Loos (1993): "Al principio hubo el atuendo. El hombre buscaba lo que lo protegiera del duro clima, buscando calor y protección durante el sueño. Necesitaba cubrirse. La vestimenta es la expresión más antigua de la arquitectura". (p. 151)

Es presenta, doncs, una obra que pertany a l'atzar, com la part integral de la idea del bricolatge: l'incident. És un petit imprevist que està en l'origen del moviment. Bricolojar és, llavors, rebotar, esbiaixar, envoltar. Per tant mai s'apunta directament a un objectiu o a la totalitat i s'actua segons una pràctica fragmentària, donant voltes i contorns, en una activitat no planificada i empírica. L'arquitecta Paola Berenstein (2001) descriu l'arquitectura de les Faveles a partir de l'obra de Hélio Oiticica:

comentando que la construcción con piezas de todos los orígenes es una arquitectura del azar, del lanzamiento de dados,

⁵ L'autor de la Tesi durant el anys noranta es va dedicar al muntatge d'exposicions amb l'empresa Mètode de la Ciutat de Barcelona, i alguns dels muntatges que va poder realitzar eren les exposicions de la Fundació Tàpies en l'època que Manolo Borja n'era el director.

una arquitectura sin proyecto, que se va creando con el paso del tiempo, donde la formalidad está definida no por cuestiones estéticas sino por las necesidades. (p. 25)

El mateix que fer-se una casa de vacances.

Arribats a aquest punt, on hauríem de col·locar a qui es dedica a les arts? Al carrer? Fora de les institucions per aconseguir la mirada responsable? Abandonant la cultura de Bill Gates encunyant a l'expressió "Friction-Free" i deixar que les coses siguin com han de ser? Potser interessa convèncer el públic que trobem a fora –la ciutadania– i vèncer a la institució.

El resultat podria ser un joc lliure on l'obra es revela i es justifica. Un art presentat de tal manera que l'espectador tingui llibertat de participar-hi sense rebatre una existència obligada. Fins i tot, diu Ígor Stravinski (2008), es podria dubtar del resultat. Per això recórrer a la història d'aquell pagès, que veient per primera vegada un dromedari, examinant-lo i sacsejant-li el cap declara «No és de veritat» mentre se'n va, provocant una rialla a tota la gent del seu voltant. (p. 56)

El periodista J. Vilapalomar (3 gener 1963) escriu en un article del diari *Mataró Periódico Comarcal* que "els joves mataronins de l'any 1962, ara avis i àvies, quan expliquen l'any de la nevada com una història als seus néts, és molt possible rebre una incrèdula resposta: «un metre de neu a Mataró? Ja afluixarà aví" (p. 2). El mateix podria passar si algú expliqués que un artista es va passar cinquanta-cinc dies treballant en un velar en un centre d'Art i que, un cop enllestit, va haver de destruir-lo perquè no sortia per la porta: un barco que no surt per la porta? Ja afluixarà aví.

La història, memoritzada pel que la rep, es completa, s'inventa i es recita. Podem deixar que totes aquelles coses que van passar brollin sense paternitat o maternitat, com els contes i històries que s'expliquen i que potser cauran en mans d'escriptors o artistes. Però siguem conscients que l'escriptor no és una necessitat de la literatura, igual que l'artista no és un element indispensable de l'experiència artística.

Ja ho afirma Orfeo en la pel·lícula de Jean Cocteau (Paulvé, 1950):

- Su profesión?
- Poeta
- En la ficha pone escritor
- Es casi lo mismo.
- Aquí no sirven los casi. ¿A qué llama usted un poeta?
- A escribir sin ser escritor.

La feina d'un artista com Martí Anson és descriure el palau d'un emperador tan detalladament que el propietari s'arribi a enfadar acusant-lo de lladre, pensant que pretén robar-li el seu meravellós edifici. Però totes les històries es poden explicar de moltes maneres. Igual que proposa Jorge Luís Borges en el seu llibre *El Hacedor* (1960) es podria dir que l'artista pronuncia el poema perquè el palau desaparegués, abolit i fulminat per l'última síl·laba (Borges, 2012, p. 17). Una arquitectura que queda reemplaçada per un escrit pot passar a ser un mapa perfecte, una cartografia del territori.

El que construeix és una partitura oberta a les possibles interpretacions on la forma se li escapa, sense pensar en què li passarà en un futur pròxim. A diferència de les construccions convencionals, és a dir l'arquitectura feta per arquitectes, les quals provenen d'un projecte i que determina un final, aquestes construccions no tenen una forma preestablerta, i per tant, mai acabada. Les obres finalitzades són menys importants que els fragments amb els quals es van treballant durant tota la vida. Igual que l'arquitectura de cada dia proposada per l'arquitecta Deborah Berke (Harris & Berke, 1997): "Art should not seek any kind of prominence to be extraordinary, it should seek an attitude of service without the will of transcendence".⁶ (p. 78)

Un artista que es comporta com un savi i un Bricoleur. Una persona que elabora estructures a partir dels residus d'esdeveniments de segona mà i de missatges transmesos amb anterioritat que col·lecciona. Una manera de construir atemporal, com diu l'arquitecte Christopher Alexander en el seu llibre *The Timeless Way of Building* (1979) "Crear sense cap mena de planificació, plantejant un acte viu que, com qualsevol procés, crea aventures a partir del no-res" (Alexander, 2019, p. 25). S'intenta realitzar el que ja es coneix, fer quelcom diferent sense qüestionar la idea de còpia i només plantejar el concepte del «què és copiat».

Només explicar una altra vegada el que ja s'ha fet. Repetir allò que ja s'ha fet i fer-ho sense complexos ni perjudicis. Una constant contradicció per voler plasmar una altra manera de construir, on només es destinen totes les energies en imitar els fets que no s'han creat per ser copiats. El resultat són unes respostes que no deixen de ser ridícules, còmiques o fins i tot grotesques: una paròdia.

6 L'art no hauria de buscar cap mena de protagonisme per ser extraordinari, hauria de buscar una actitud de servei sense voluntat de transcendència. [Traducció de l'autor]

La directora del Centre d'Art Fabra i Coats –Joana Hurtado (Anson, 2021)– comenta en el catàleg de l'exposició titulada *Una exposició de debò*, que la paròdia ve de la rapsòdia, de quan els rapsodes callaven i entraven uns actors que capgiraven tot el que s'havia dit, fos per simple divertiment o per reclamar l'atenció de l'espectador més distret. Això és el que fa aquest artista:

Aturar el sistema expositiu tradicional per posar-lo del revés i introduir així al visitant. Contra el pes de la història i de l'art com a llegendes, que redueixen i aïllen el relat, es planteja l'art com un camp de mines, plena d'idees i decisions. Però també de dubtes, on tot es mou entre el poder i la possibilitat". (Anson, 2021, p. 2)

Anson, partint de la clara dependència dels models existents, els transforma en actes còmics intentant conservar elements formals de l'original. Però l'error a l'hora de fer-ho, de vegades, insereix continguts nous i incongruents.

El cineasta Jacques Tati també explica històries posant en dubte l'arquitectura moderna enfront de l'arquitectura sense arquitectes. En el seu curt *Cours de Soir* (Specta Films, 1967) ens col·loca entre la norma i les coses domèstiques. Els edificis moderns de vidre, alts i imponents, com els grans cementiris, s'obren a Hulot mostrant un paisatge completament diferent: una casa auto construïda, una favela. En el fons, juga i fa present allò que succeeix sense explicació, apartant-se de la norma que unifica les propostes i que ens fa perdre la imaginació d'aquell nen que tots tenim a dins.

Què passa quan abandonem el joc? El barco d'en Moragas s'enderroca, els mobles de l'Anson desapareixen, l'arquitectura maquinista de la ciutat ja no hi és, la fàbrica de Can Fàbregas i de Caralt està esperant a trossos en un descampat, el neó de la Caixa Laietana ja no ens il·lumina, el vaixell es va haver de destrossar i la casa de vacances està modificada pels nous propietaris. Només resten les runes i aquesta absència és part de la identitat ciutadana encara que s'alcí un altre edifici.

Totes les fustes protagonistes del Centre d'Art de Fabra i Coats, un cop s'ha desmuntat l'exposició, es desplacen a altres llocs, deixant enrere el món de l'art. Serà material per solucionar problemes constructius en altres indrets. Allò que va ser una obra artística passarà a ser part viva d'edificacions primàries: una tanca del pati

d'alguna casa, un cobert, una petita cabanya. Quan tot acaba, el camió que al primer dia tocava la botzina per entrar el material a l'espai i generar una improvisació, el carrega novament per distribuir-lo pels diferents llocs per bastir noves arquitectures vernaculars. Durant el temps d'exposició, el material i les seves combinacions tenen el seu protagonisme i després es converteixen en un material més per les necessitats de la vida quotidiana.

Tota aquesta fusta prové d'un arbre. Quan es talla, pot servir per fer llistons per la construcció o per llenya. Però a vegades, com a l'exposició de Fabra i Coats, pot adquirir un protagonisme especial. També passa amb el tió, una tradició amb segles d'història relacionada amb la natura, la fertilitat i el solstici d'hivern, que es basa a cuidar un tronc durant el mes de desembre fins a la nit de Nadal, moment en què es canta una cançó donant-li cops de bastó perquè cagui regals. Quan l'humorista americà Jim Gaffigan (2020, juliol 23), explica aquesta història en un gag televisiu provoca el riure de la gent. La distància amb la tradició fa que no es pugui entendre allò que es fa en un àmbit local. Una altra vegada el «no és de veritat» del pagès davant del dromedari que provoca una riulla a tota la gent del seu voltant.

L'humorista fa la broma dient que qui pica un tronc per aconseguir regals no té la necessitat de prendre drogues. Formula el tema amb un punt de vista adult i no es planteja que hi ha coses que passen i que poden no tenir explicació. I la gent d'aquí cau a la mateixa trampa. Amb el pas del temps, el tió s'ha anat modificant, i aquell tronc que els nens i nenes alimentaven i picaven per rebre regals, ha passat a ser un personatge. S'ha perdut la capacitat d'abstracció. Un tronc –un tros de fusta provinent d'un arbre– ha passat a ser una persona, ja que hi ha hagut la necessitat de posar-li cara i barret –barretina– perquè es pugui explicar el fet que mengi i cagui, un dels recursos que s'utilitza habitualment a l'art contemporani. Resulta que és massa complicat en la contemporaneïtat entendre que un tronc –un tros de fusta tallat d'un arbre– pugui menjar i cagar regals.

Així que ens trobem davant d'una proposta artística amb la mateixa pregunta que es fa Leo Tolstoi en el seu conte, quanta terra necessita un home? I la resposta és molt senzilla: dos metres, els necessaris per enterrar una persona, res més. Una petita parcel·la en la immensitat del terreny, una elevació de terra de dos metres de llarg per un d'ample en un bosc, amuntegada en forma de piràmide. A primer cop d'ull ens podem plantejar que pot ser una escultura, però quan una veu dins nostre ens diu que hi ha algú enterrat passa a ser arquitectura. Se'ns

planteja el problema de què poden tenir en comú les dues disciplines, i potser la resposta és que habitar és el seu camp d'acció. Una vida que no es preocupa per la posteritat i el constructor no té por de ser un trist operari d'excavadora davant de la construcció i l'exhibició megalòmana del que l'envolta.

L'escultura, com explica l'arquitecte Santiago de Molina citant a l'arquitecte barroc Johann Balthasar Neumann, era allò que et trobaves i et feia entrebancar quan anaves enrere per veure un quadre. Un objecte que fa l'acció d'arquitectura i molesta (Fabra i Coats. Centre d'Art i Fàbrica de Creació, 2021, juliol 7). L'escultura com arquitectura i l'arquitectura com escultura. Unes construccions que estan al límit de les dues disciplines. El mateix que va fer l'artista Antoni Tàpies amb la seva escultura pública sobre un edifici de Barcelona. El productor de peces per artistes –Pere Casanoves– explica en el seu llibre *Pere Casanoves. Escultor dels altres* (2020) que quan els arquitectes Ábalos+Sentkiewicz estaven enlestint les obres d'adaptació de l'edifici de Lluís Domènech i Montaner –seu del que seria la Fundació Tàpies–, “es van trobar que l'edifici estava enclotat entre les mitgeres de les dues cases veïnes, i per fer-lo més vistent van prolongar les encavallades interiors fent-les sortir a l'aire lliure per la teulada” (Citat per Cuyàs, 2019, p. 23). El resultat no va agradar gens a Tàpies i, amb una actitud de nen, va col·locar-hi l'escultura *Núvol i cadira* (1988) per tapar les encavallades. Una estructura de tubs entortolligats amb una cadira a la part superior que no es va proposar de bon inici, sinó que és una arquitectura que sorgeix per dissimular allò que no es vol ensenyar, una elevació de terra de dos metres on hi ha enterrat algú. És el que tenim davant dels nostres ulls. Un descampat de possibilitats, on artistes i espectadors veuen, senten i entenen quelcom en la mesura en què componen el seu propi poema. Ens podríem prendre el «luxu» de deixar que les coses passessin, i que l'art pugui –on no pugui– ser senzillament fer art, signifiqui el que signifiqui, i fer-ho com diu el guionista, director, novel·lista i músic Lluís Josep Comeron: “Soy un niño cinéfilo de Mataró que lo recuerda todo, todo”. (Citat per Amela, 17 juliol 2017, p. 52)



Camió carregat de fustes per repartir el material un cop acabada l'exposició. Una Exposició de Debò de Martí Anson al Centre d'Art Contemporani Fabra i Coats, Barcelona. (2021) de M. Anson [Fotografia]. Imatge de l'autor.

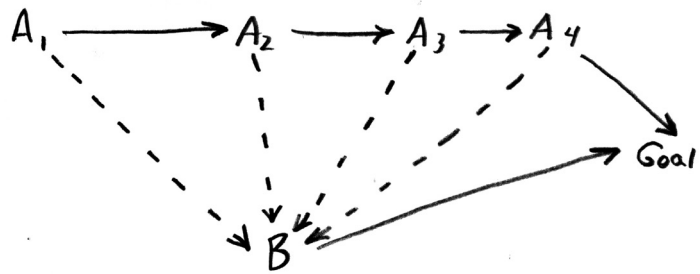
4.ANNEX

CÒPIA SI US PLAU!

Per parlar d'arquitectura és necessari entendre-la, i si ens agafem a la teoria dels arquitectes Josep Muñoz i Antoni Serrano i Bru, per fer-ho, l'hem de copiar. Per això, mentre es desenvolupava la tesi, era necessari fer un treball paral·lel per conèixer allò que s'està parlant, d'arquitectura. La solució era escriure, igual que s'ha escrit la tesi, l'anotació arquitectònica. Durant tot el treball d'investigació, l'autor ha anat interpretant els plànols i dibuixos originals amb les seves pròpies mans. Ha copiat un per un tots els dibuixos realitzats pels arquitectes, artistes i il·lustradors. El resultat llavors són dues lectures: una amb lletres, paraules i frases, i l'altre amb el dibuix intentant entendre que una acció exacta és superior a mil aproximacions.



Còpia del dibuix de Francesc Vila Rufas, Cesc (2019), de M. Anson [Dibuix]. Imatge de l'autor.



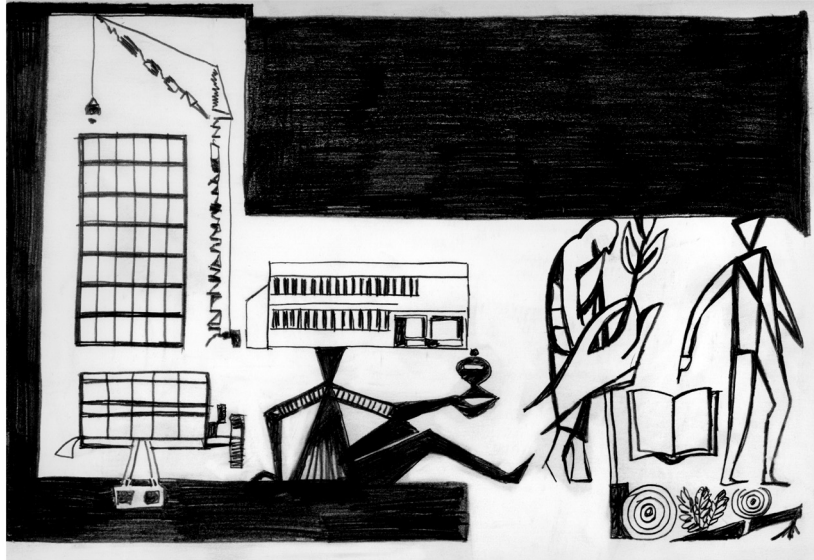
A = person followed
 B = follower

(B is adapted to A; as each of A's stops goes to his goal, it goes also to B, who takes it to bring himself to A's goal.)

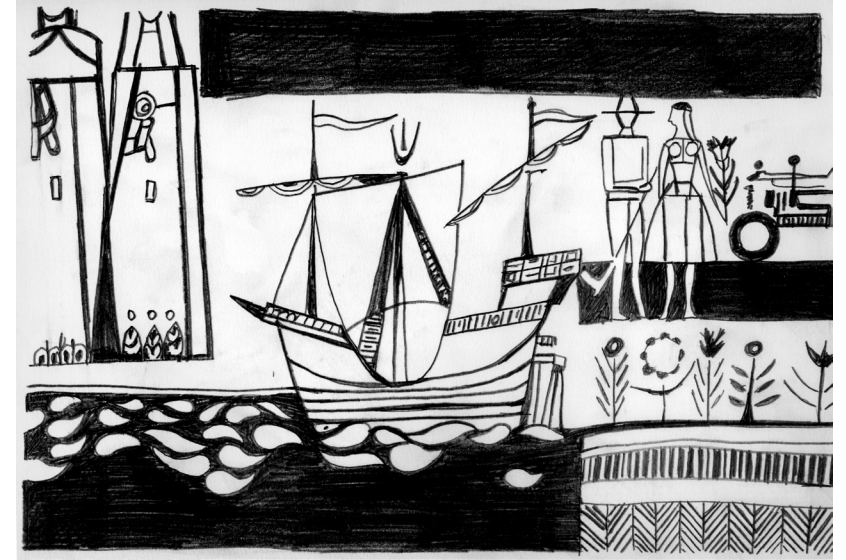


Còpia del dibuix de Vito Acconci, Following Piece, 1969 (2019), de M. Anson [Dibuix]. Imatge de l'autor.

Còpia d'un detall de l'esgrafiat de Santi Estrany del 1962 on es veu el mapa del centre de la ciutat de Mataró (2019), de M. Anson. [Dibuix]. Imatge de l'autor.

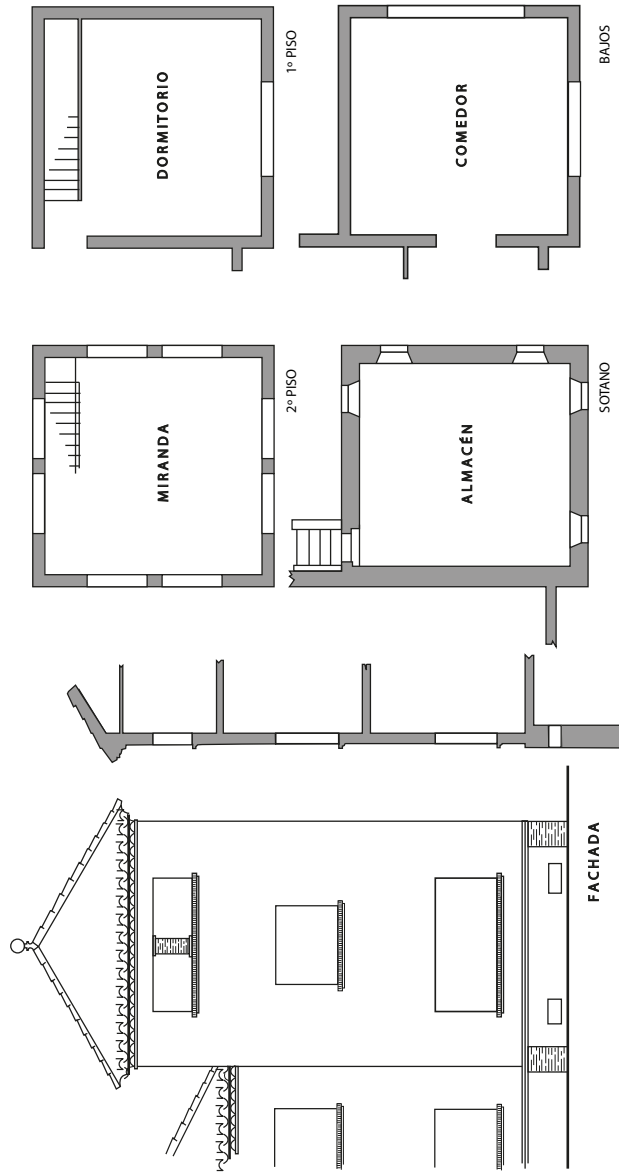


Còpia d'un detall de l'esgrafiats de Santi Estrany del 1962 on es veu la construcció de la ciutat de Mataró (2019), de M. Anson. [Dibuix]. Imatge de l'autor.

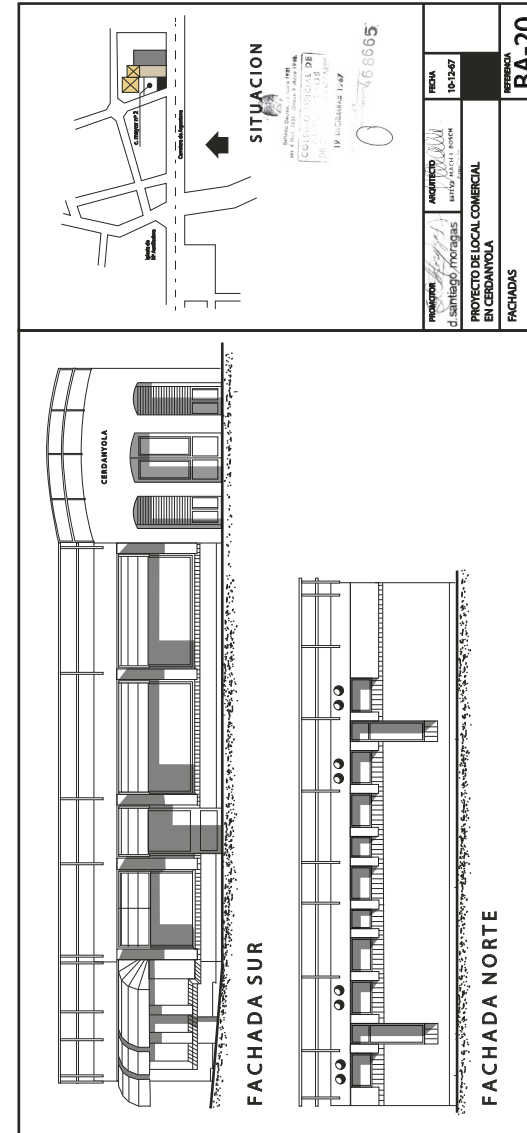


Còpia d'un detall de l'esgrafiats de Santi Estrany del 1962 amb la «Coca de Mataró» (2019), de M. Anson. [Dibuix]. Imatge de l'autor.

AMPLIACIÓN DE LA CASA DE
D. MANUEL MORAGAS.



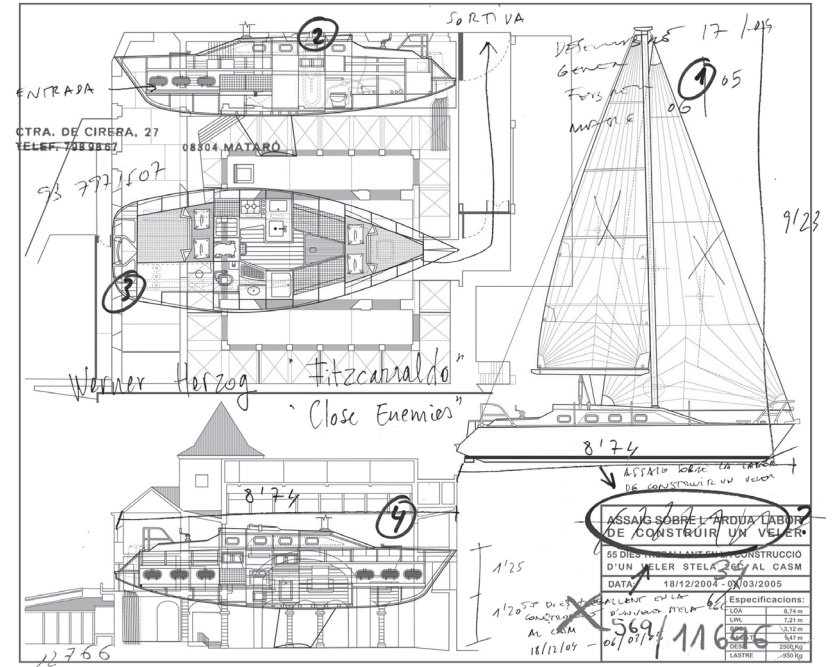
Còpia del plànol de: "Expediente sobre la construcción de nuevo edificio-adición a su chalet del vecindario de Sardeñola". Torra Moragas del 1941. (2019), de M. Anson [Dibuix]. Imatge de l'autor.



Còpia del plànol de: "Expediente sobre la construcción de un Local comercial, calle Mayor nº2, Cerdanyola". La botiga de Manuel Moragas del 1968. (2019), de M. Anson [Dibuix]. Imatge de l'autor.



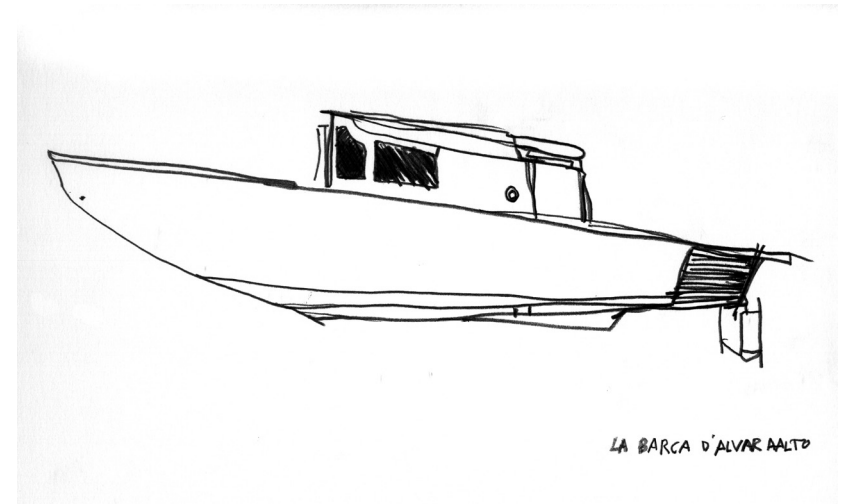
Còpia del plànol del bloc de pisos de l'arquitecte Jordi Capell encàrrec del Sr. Moragas, 1969. (2019), de M. Anson [Dibuix]. Imatge de l'autor.



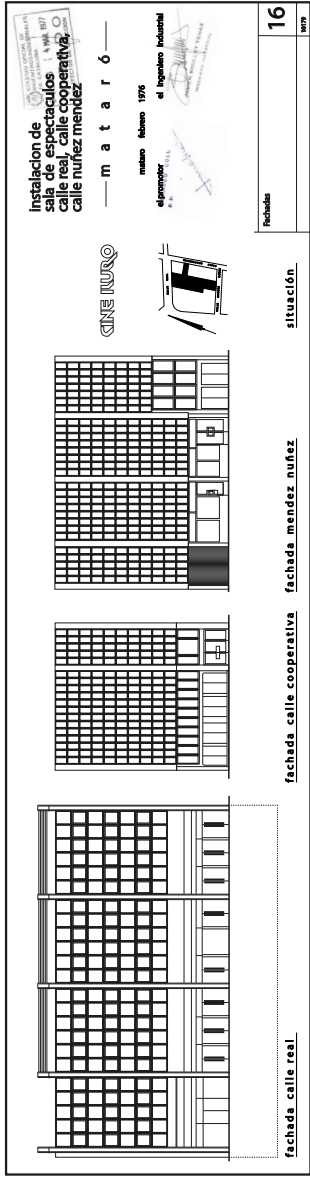
Plànol del projecte Fitzcarraldo, 55 dies treballant en la construcció d'un veler Stela 36 al Centre d'Art Santa Mònica. (2004), de M. Anson [Dibuix]. Imatge de l'autor.



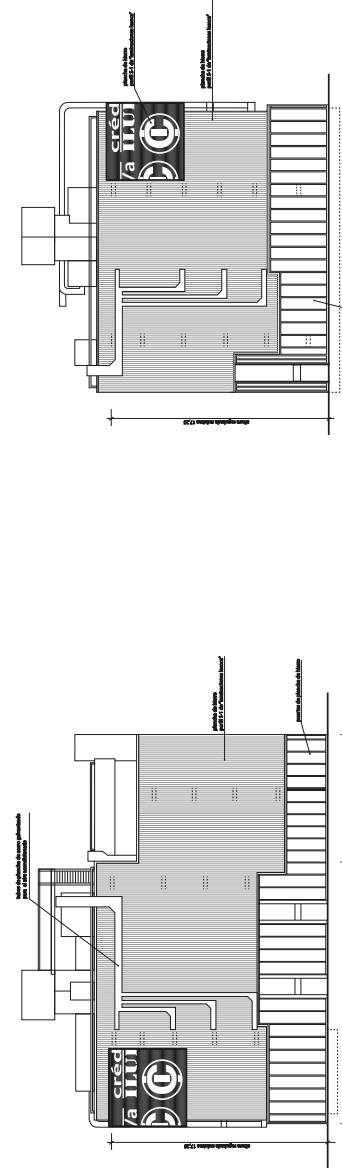
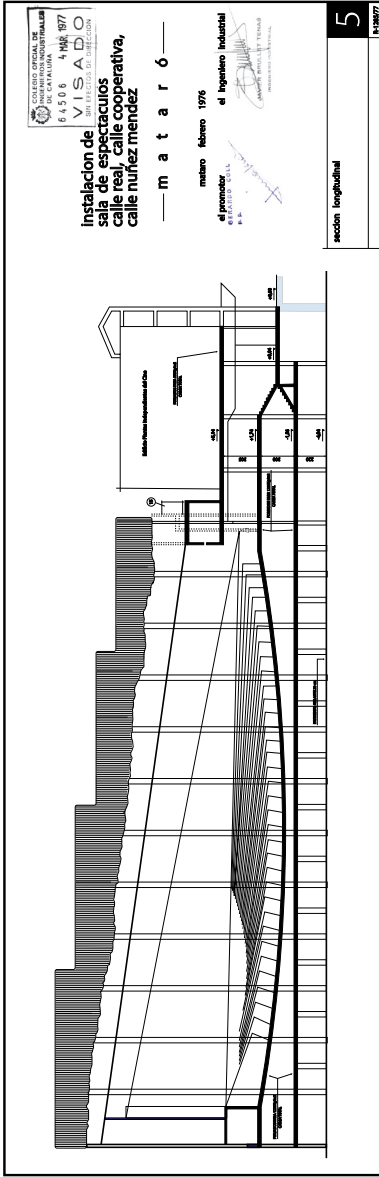
Còpia del dibuix de l'artista Pauline Fontdevila inspirant-se en el projecte de Fitzacarraldo. Cinquant-cinc dies treballant en la construcció d'un veler Stela 34 al Centre d'Art Santa Mònica de Martí Anson, que va incloure en la seva exposició L'Encyclopédie du naufragé commissariada per Noëlle Tissier al Centre Régional d'Art Contemporain Languedoc- Roussillon. CRAC LR à Sète, maig del 2013 (2019), de M. Anson. [Dibuix]. Imatge de l'autor.



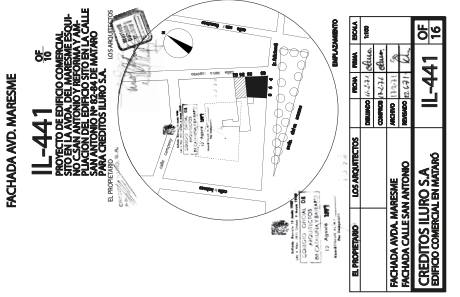
Còpia del dibuix de la barca d'Alvar Aalto (2020), de M. Anson [Dibuix]. Imatge de l'autor.

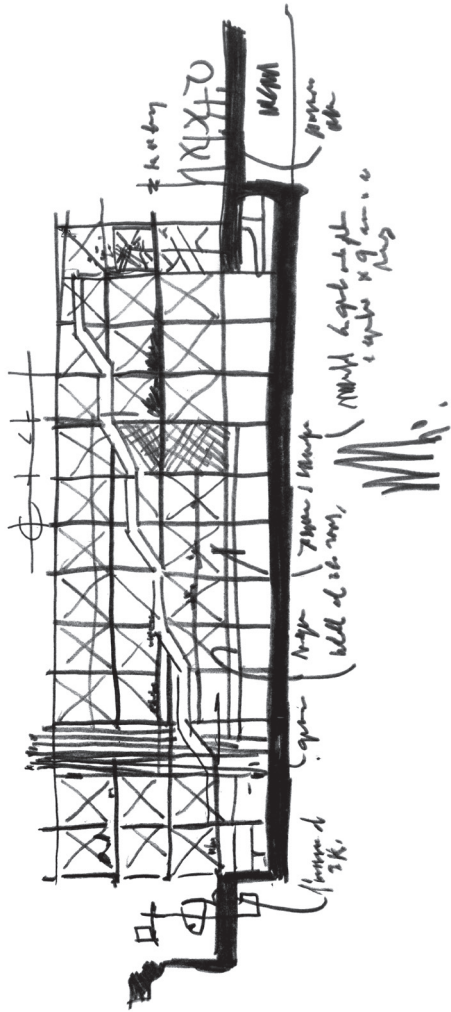


Còpia del plànol: “Instalación de un local de proyecciones cinematográficas del 1977.” (2019), de M. Anson [Dibuix]. Imatge de l'autor

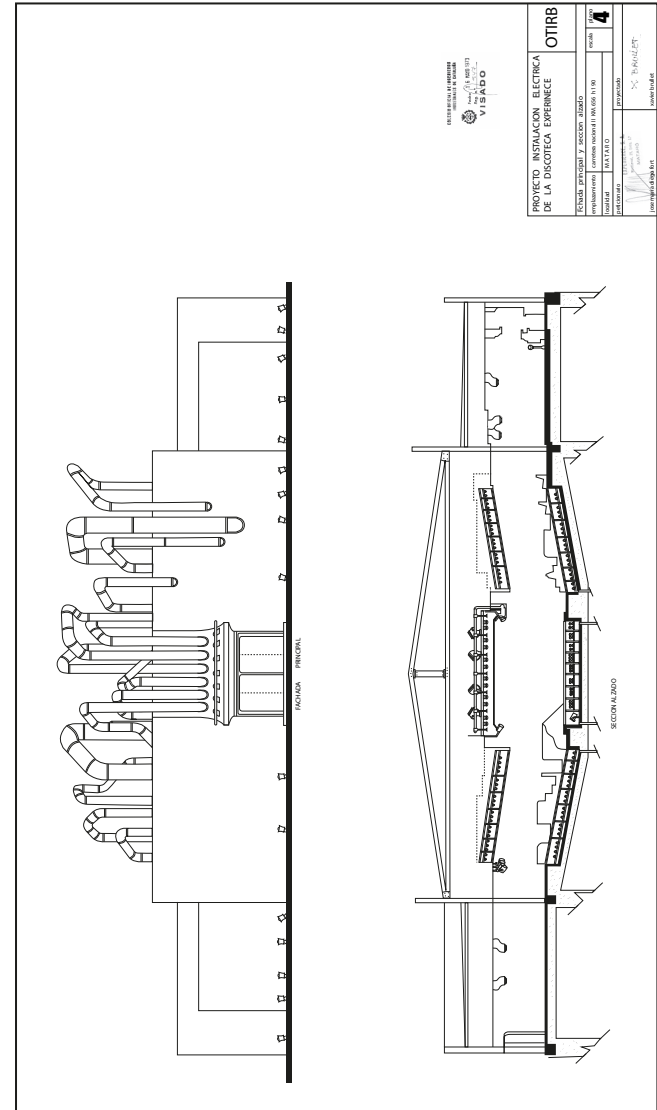


Còpia del plànol de: “Construcción de un edificio comercial en la Av. del Maresme”. l'Edifici Iluro Hogar de Mataró realitzat pels arquitectes Martorell, Bohigas i Mackay l'any 1971, «El pompidou de Mataró» (2019), de M. Anson [Dibuix]. Imatge de l'autor.



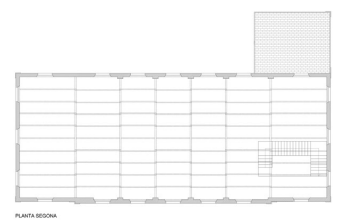
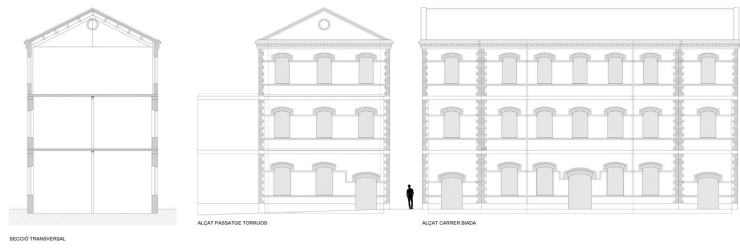


Còpia del croquis del Centre Pompidou de Piano & Rogers, Pompidou Centre (1971). Paris, França. (2020), de M. Anson [Dibuix]. Imatge de l'autor.

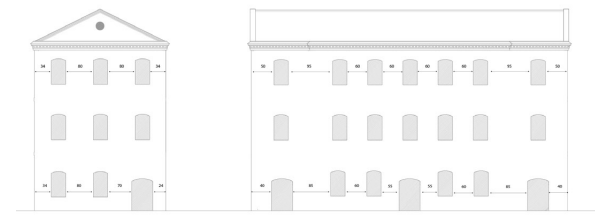
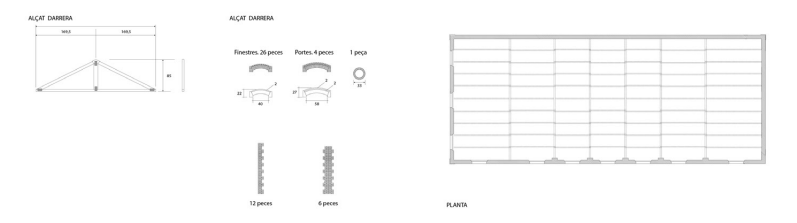
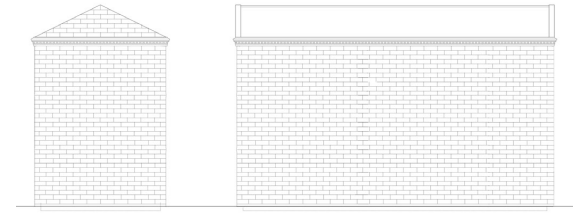
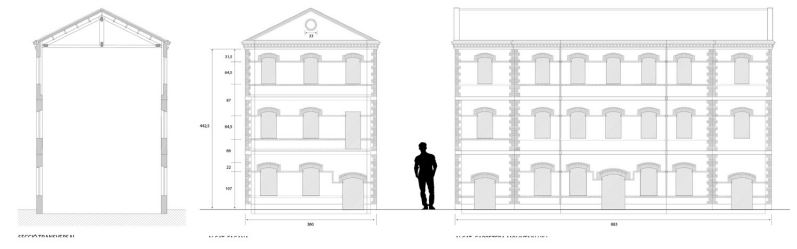


INSTITUTO TECNOLÓGICO DE MADRID INSTITUTO TECNOLÓGICO DE MADRID VISADO	
PROYECTO: INSTALACION ELECTRICA DE LA DISCOTECA EXPERIENCE OTIRB	
TECNICO: PATRICIA Y SANCHEZ SUAREZ	ESCALA: 1:50
AUTORIA: PATRICIA Y SANCHEZ SUAREZ	FECHA: 2020
COLABORADOR: PATRICIA Y SANCHEZ SUAREZ	HOJA: 4
COMPLETADO POR: PATRICIA Y SANCHEZ SUAREZ	ESCALA: 1:50

Còpia del plànol de: "Instalación de una discoteca en la carretera Nacional II de Madrid a Francia en el punto Kilométrico 156 Hm 190 de 1973. Discoteca Experience (2020), de M. Anson [Dibuix]. Imatge de l'autor.




PUMSA
 PROJECTES D'EDIFICACIÓ I D'INTERIOR
 S.L. (I.B. 08000001) - C/ SANT ANTONI DE
 NAU DE CAN FABREGAS I DE CARALT
 08130 SANTA FE DE Noya (Barcelona)
 T. 93 58 00 00 - F. 93 58 00 01
 WWW.PUMSA.CAT
 DATA: DESEMBRE 2007
 ESCALA: 1:100
01 ESTAT INICIAL
 PLANTES
 ALÇATS
 SECCIÓ

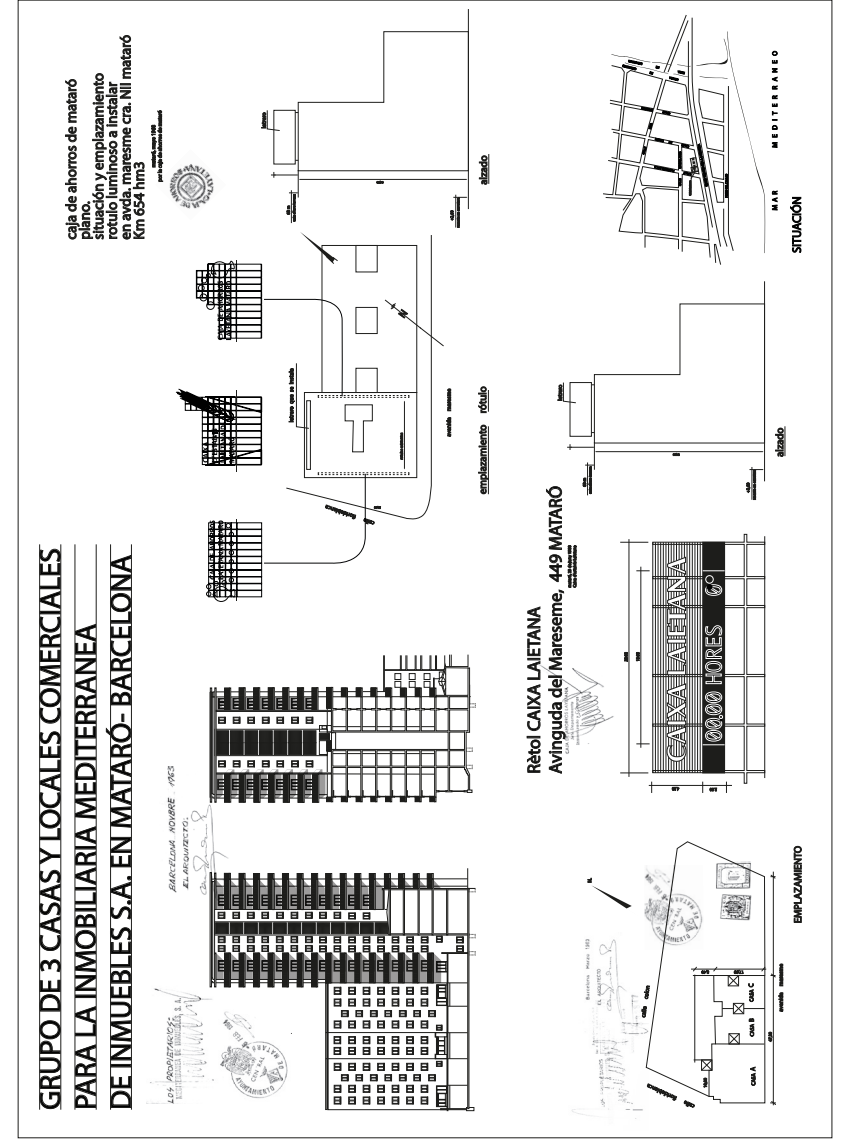



PUMSA
 PROJECTES D'EDIFICACIÓ I D'INTERIOR
 S.L. (I.B. 08000001) - C/ SANT ANTONI DE
 NAU DE CAN FABREGAS I DE CARALT
 08130 SANTA FE DE Noya (Barcelona)
 T. 93 58 00 00 - F. 93 58 00 01
 WWW.PUMSA.CAT
 DATA: JUNY 2008
 ESCALA: 1:100
01 ESTAT FINAL
 PLANTES
 ALÇATS
 SECCIÓ

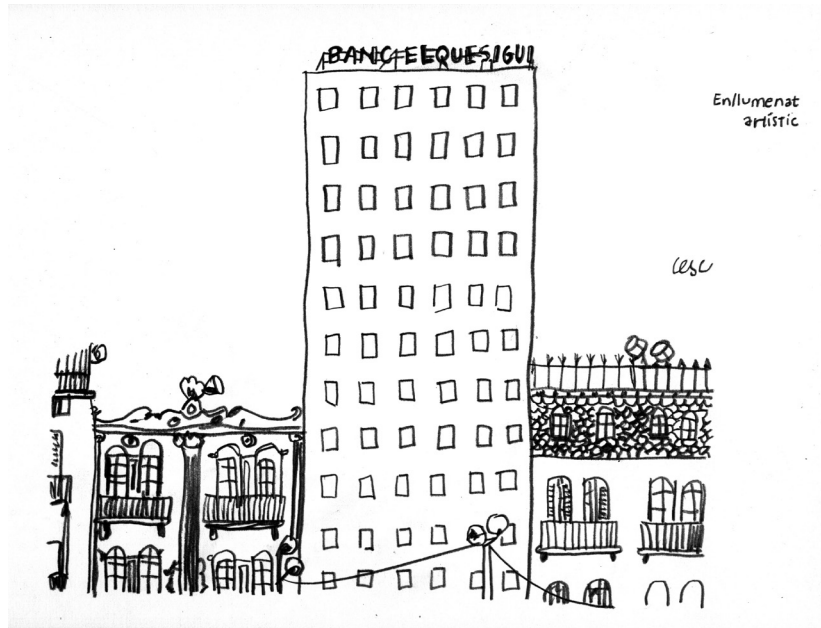
Còpia del plànol de de la fàbrica de Can Fabregas i de Caralt (2020), de M. Anson [Dibuix]. Imatge de l'autor.

Plànol del projecte de reconstrucció de Fàbrica de Can Fabregas i de Caralt a Santa Fe. Lucky Seven, Santa Fe Biennial 2008 de New Mexic, EEUU (2008), de M. Anson [Dibuix]. Imatge de l'autor.

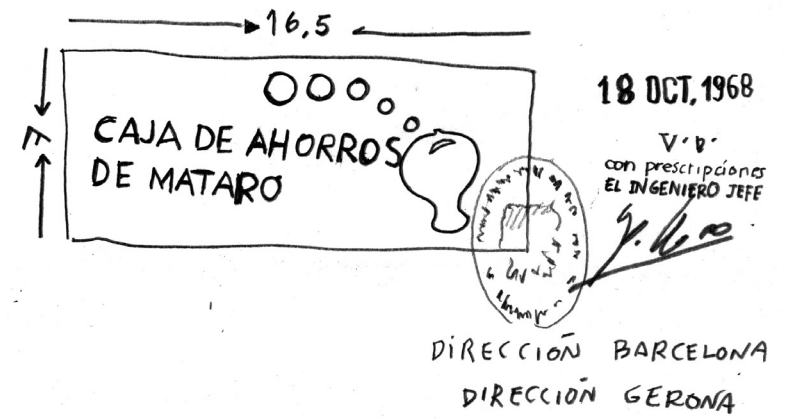
Còpia del plànol de la fragmentació pel trasllat de la Fàbrica de Can Fàbregas i de Caralt (2020), de M. Anson [Dibuix]. Imatge de l'autor.



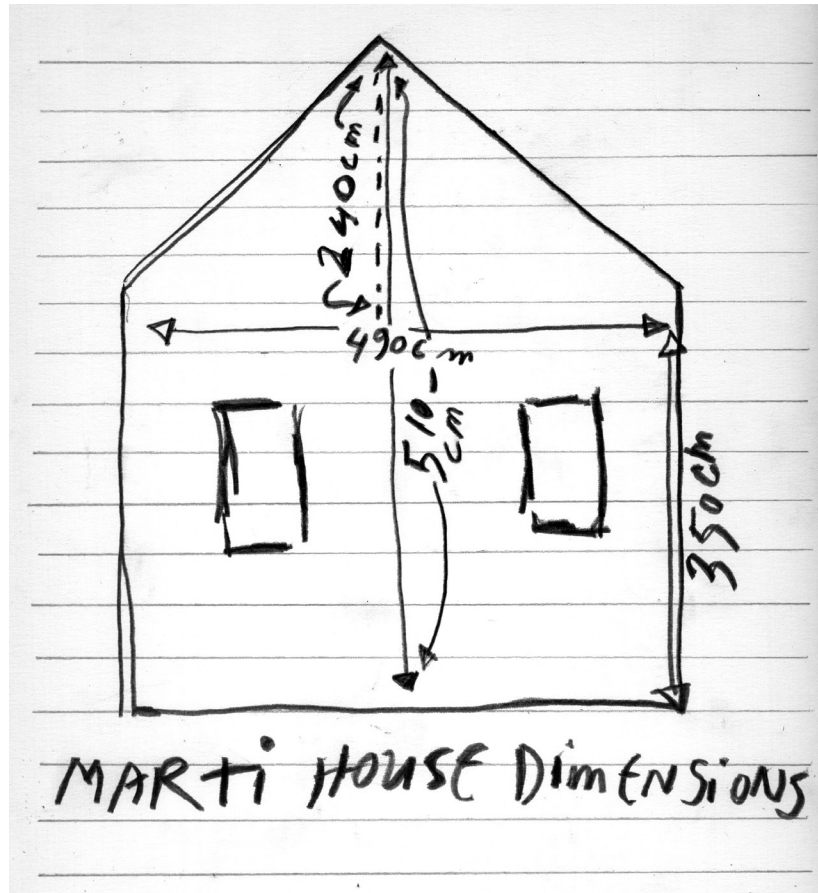
Còpia del plànol de: Expedient de la construcció de 3 cases i locals comercials per la immobiliaria Mediterranea d'Inmobles S.A. Mataró-Barcelona. La Torre Maresme (2020), de M. Anson [Dibuix]. Imatge de l'autor.



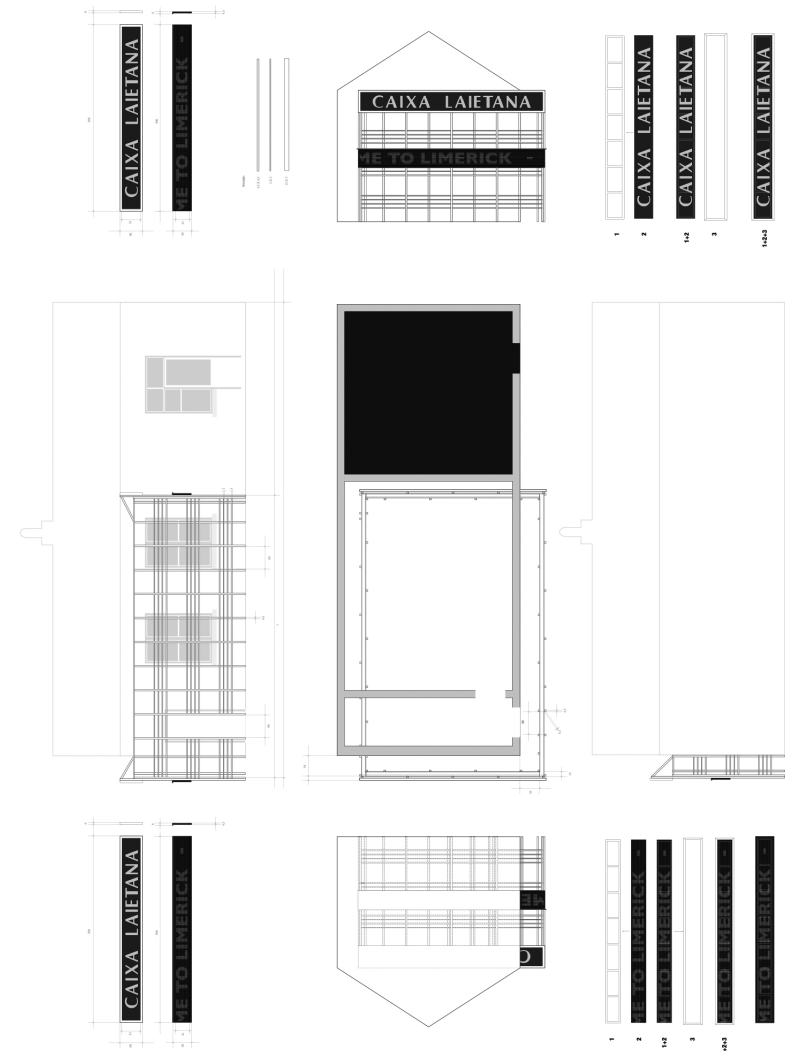
Còpia del dibuix original de Vila Rufas F -Cesc- de la revista Serra d'Or, 1964 (2020), de M. Anson [Dibuix]. Imatge de l'autor.



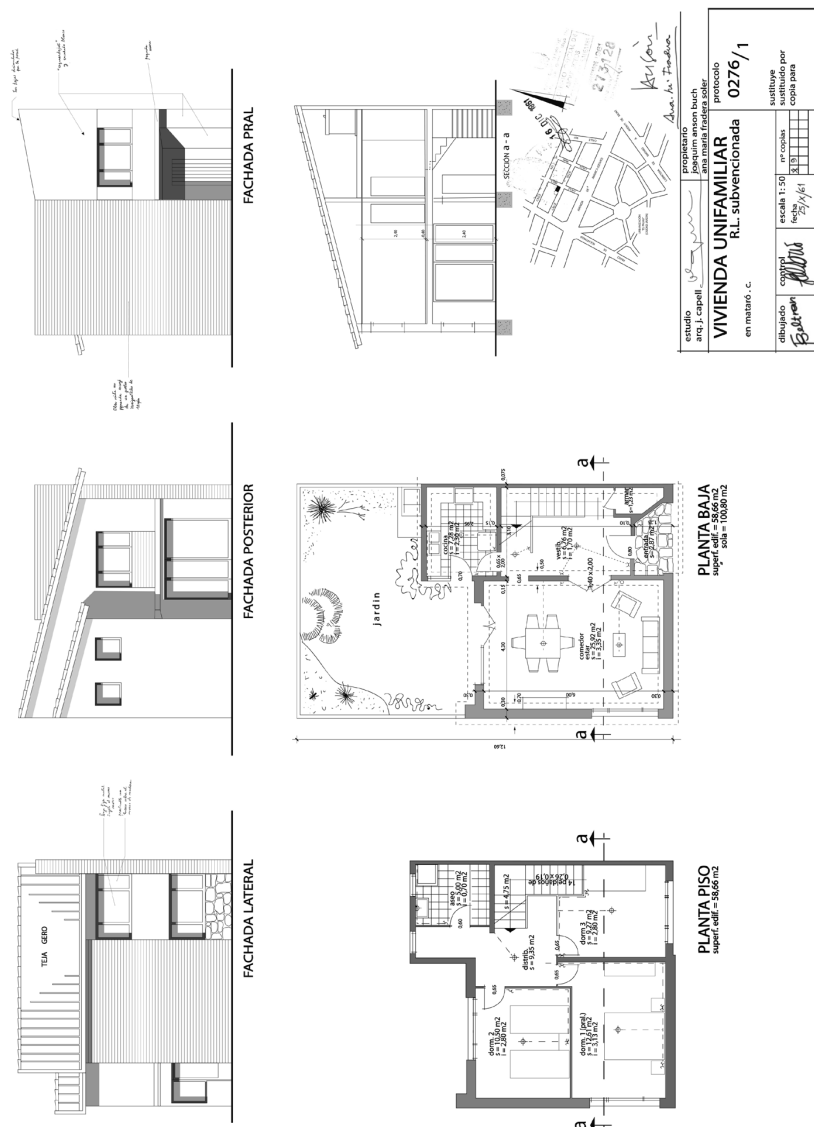
Còpia del dibuix de: "Instalación de un anuncio luminoso, en la azotea «Torre el Mareseme»". Neo de Caixa Laietana de 1968 (2020), de M. Anson [Dibuix]. Imatge de l'autor.



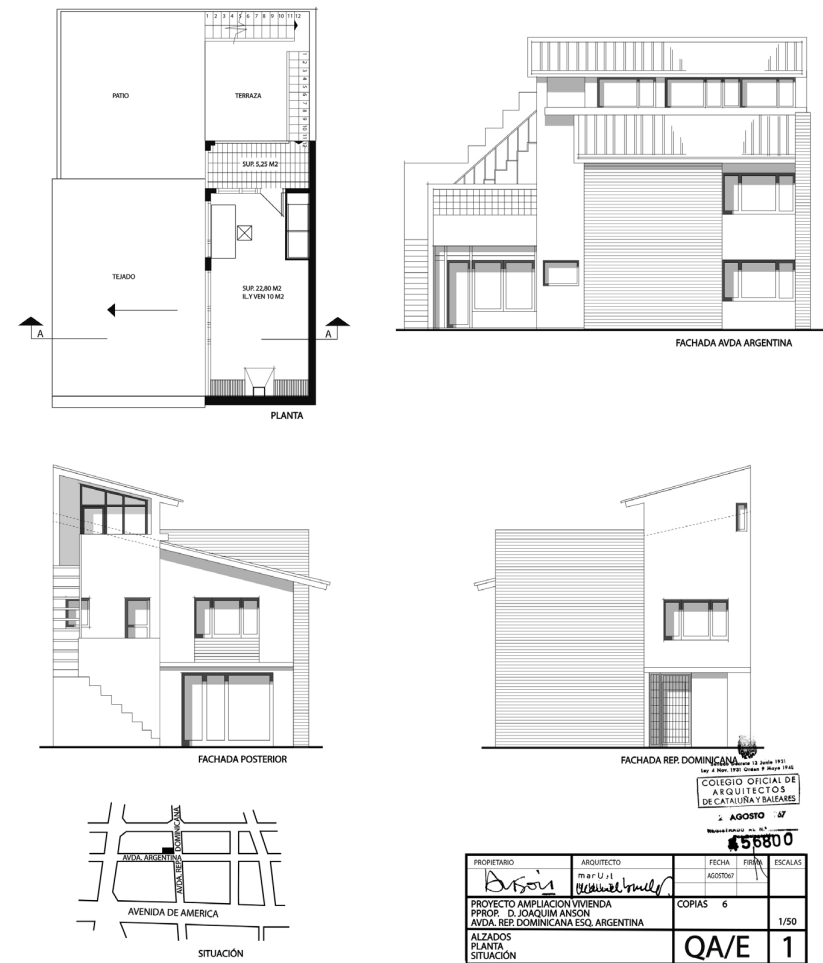
Còpia del dibuix original que va enviar el Comisari de l'exposició, Bassam el Baroni a l'artista descrivint la caseta on havia de instal·lar el seu rètol de Caixa Laietana. Agitationism. Eva International / Ireland's Biennial. Limerick. Eva International 2014 (2020), de M. Anson [Dibuix]. Imatge de l'autor.



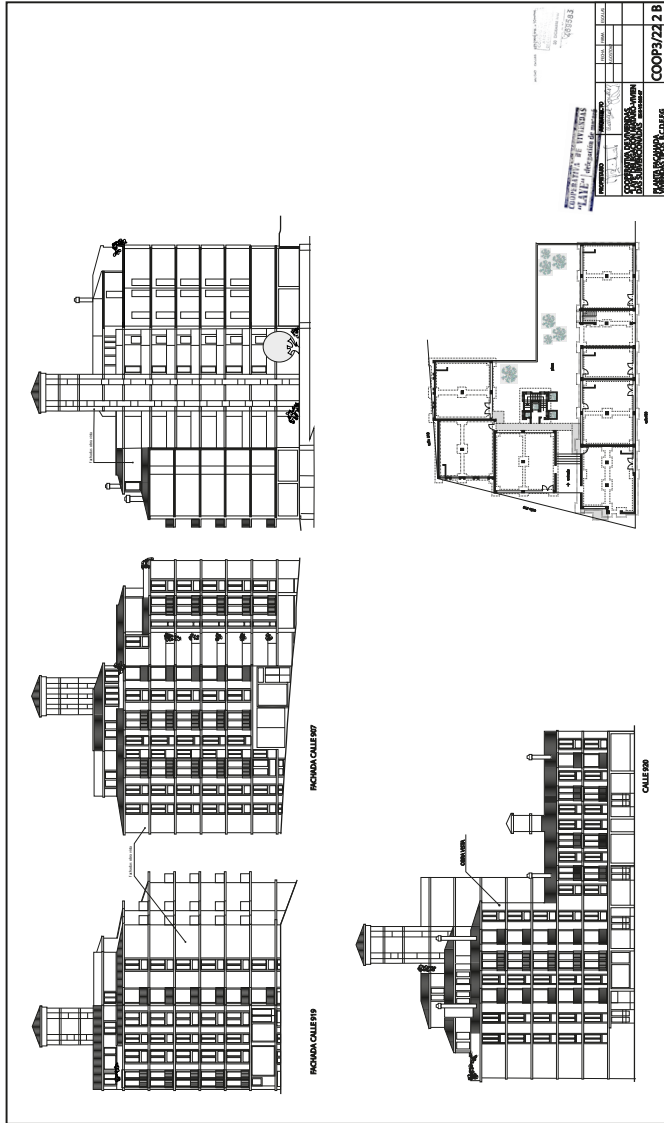
Plànol del projecte del rètol de Caixa Laietana a l'exposició: Agitationism curated by Bassam el Baroni. Eva International / Ireland's Biennial. 2014 (2014), de M. Anson [Dibuix]. Imatge de l'autor.



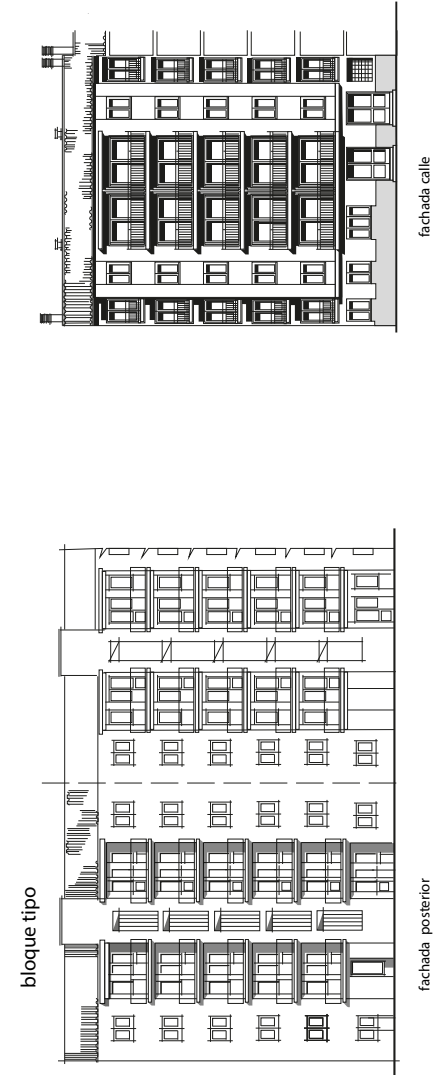
Còpia del plànol de: "Expediente promovido por Joaquim Anson y Anna Maria Fradera. Memòria de 1961". La casa de l'arquitecte Jordi Capell per la família Anson Fradera (2020), de M. Anson [Dibuix]. Imatge de l'autor.



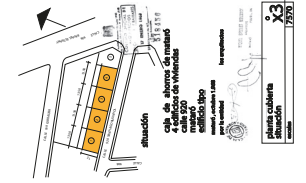
Còpia del plànol de la reforma i construcció d'estudi a la segona planta de l'arquitecte Manel Brullet per la família Anson Fradera l'agost del 1967 (2020), de M. Anson [Dibuix]. Imatge de l'autor.

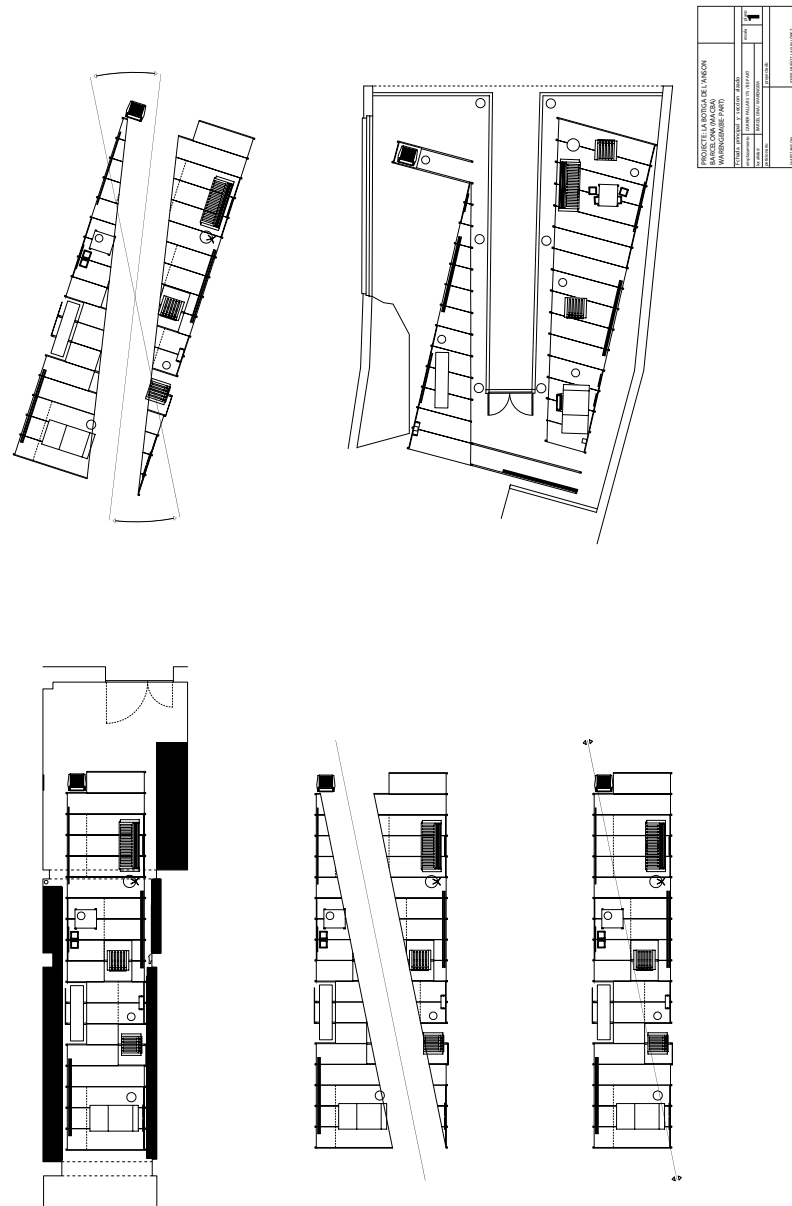


Còpia del plànol de; "Obras de Construcción de un grupo de 33 viviendas de renta limitada y 6 locales comerciales. Situada en la calle 907 y 920" de 1971. Edificio de la Cooperativa Laye al barri de Rocafonda de Mataró. (2020), de M. Anson [Dibuix]. Imatge de l'autor.

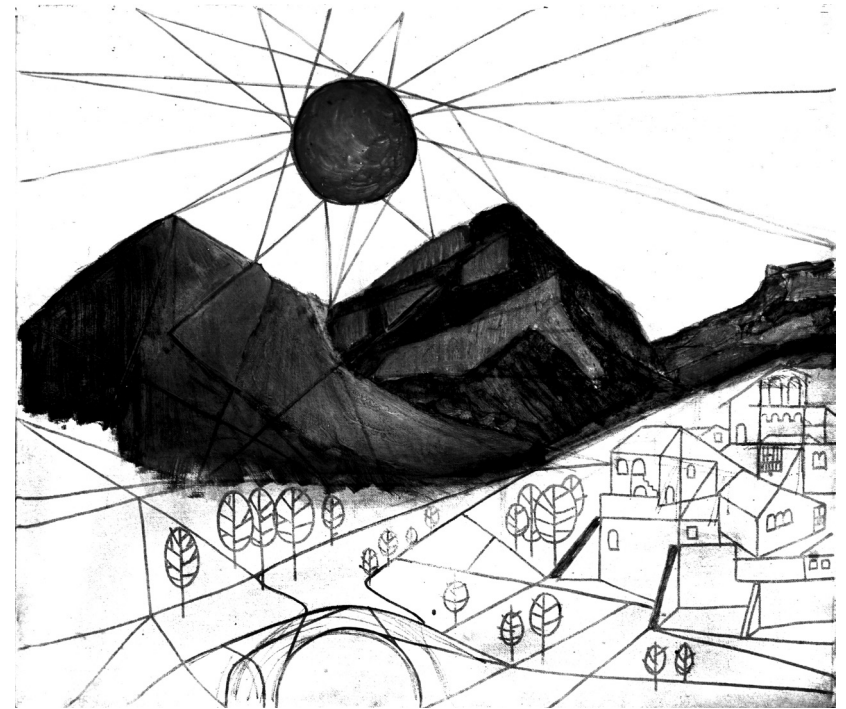


Còpia del plànol de: Proyecto edificio calle 920 esquina rda. Exterior, Mataró de 1967 (2020), de M. Anson [Dibuix]. Imatge de l'autor.

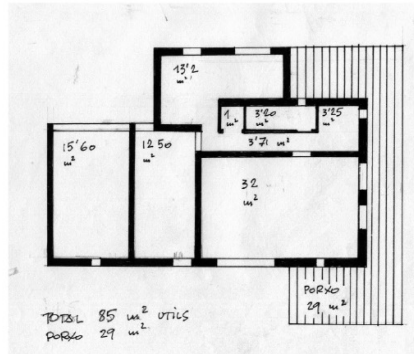
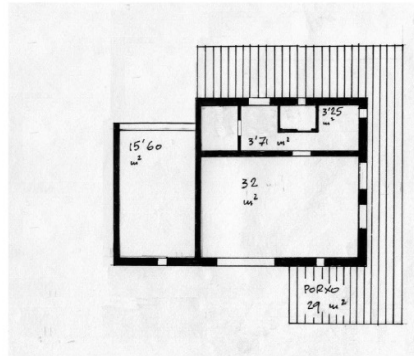
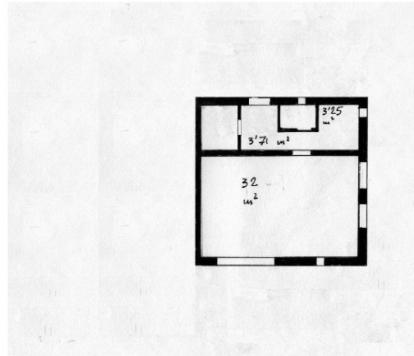




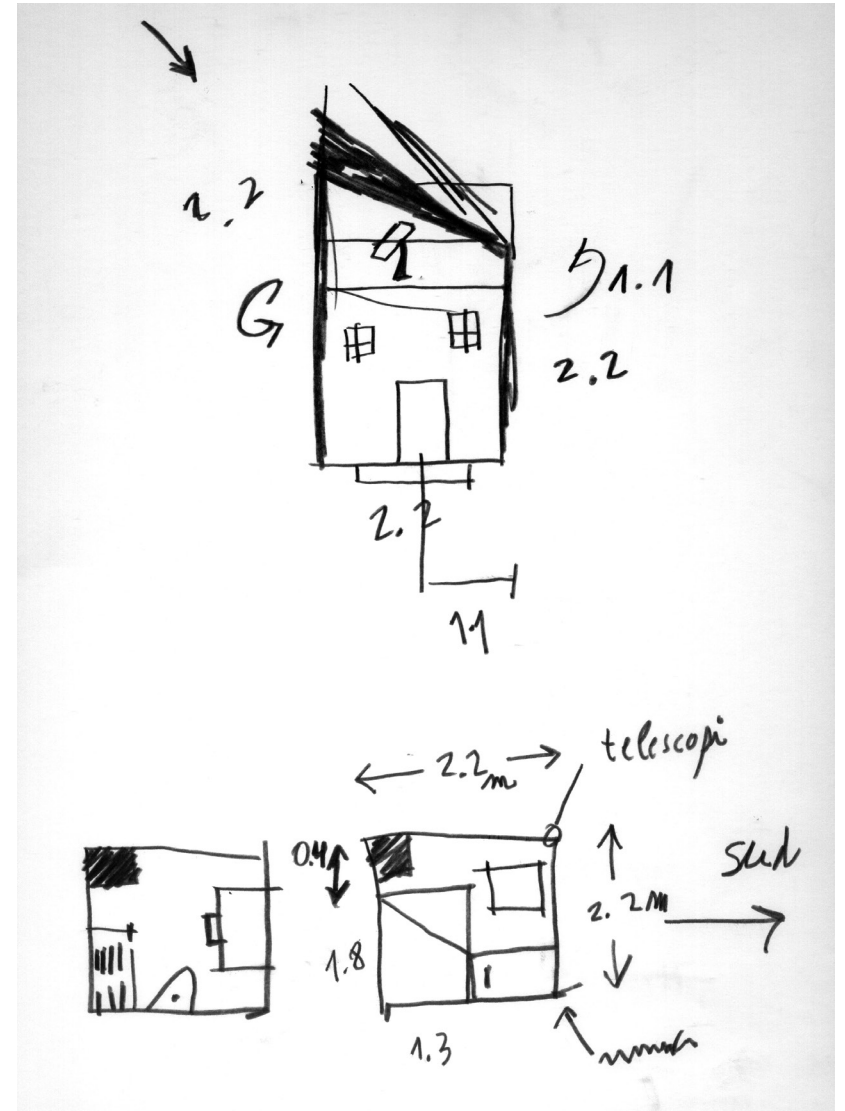
Còpia de la transformació de l'estructura de la Botiga de l'Anson de Barcelona per col·locar-la al nou espai a Waregem, Bèlgica, de l'arquitecte Josep Muñoz 2016 (2020), de M. Anson [Dibuix]. Imatge de l'autor.



Còpia de la tela pintada per Joaquim Anson amb les vistes de la casa de vacances del 1976. Pintura que tenia al seu estudi de la casa de Mataró. 50 x 60 cm. (2020), de M. Anson [Dibuix]. Imatge de l'autor.



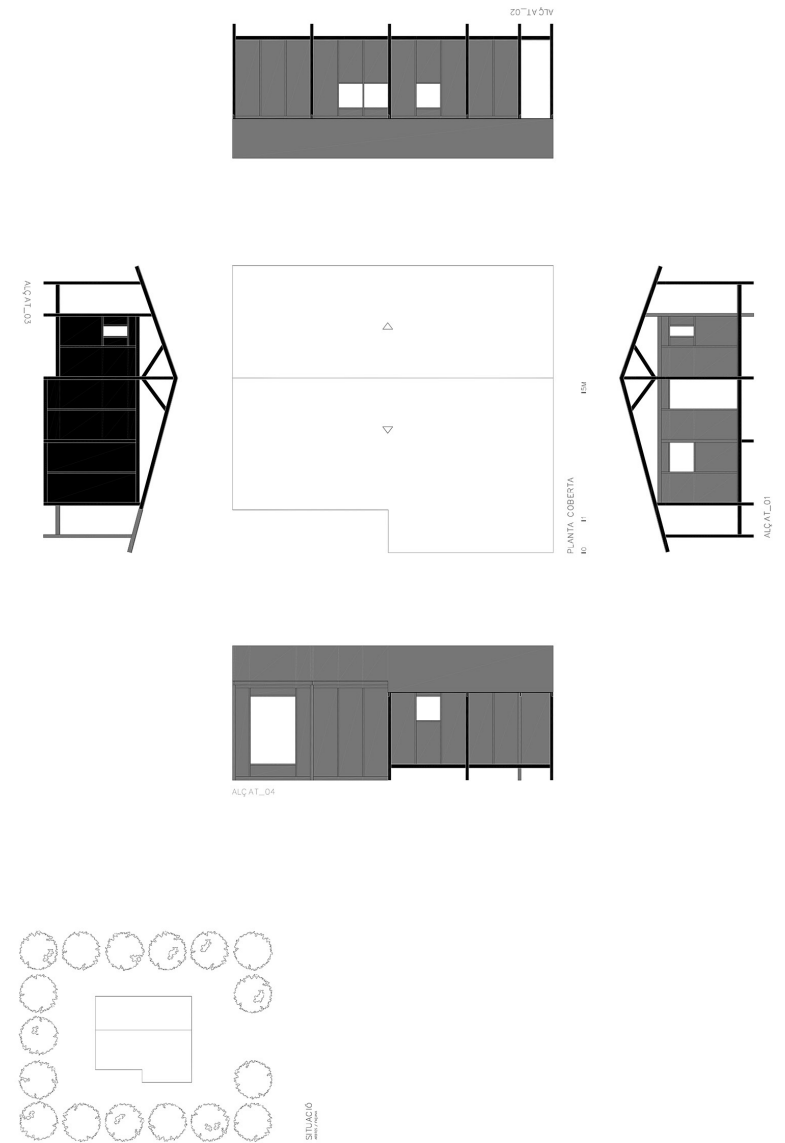
Còpia dels plànols de Joaquim Anson de l'evolució de la casa de vacances de la família Anson i Fradera al llarg del temps. 1972, 1975, 1982. (2020), de M. Anson [Dibuix]. Imatge de l'autor.



Còpia dels dibuixos de la Cabanya per escriure una tesi de l'artista Pep Vidal (2020), de M. Anson [Dibuix]. Imatge de l'autor.



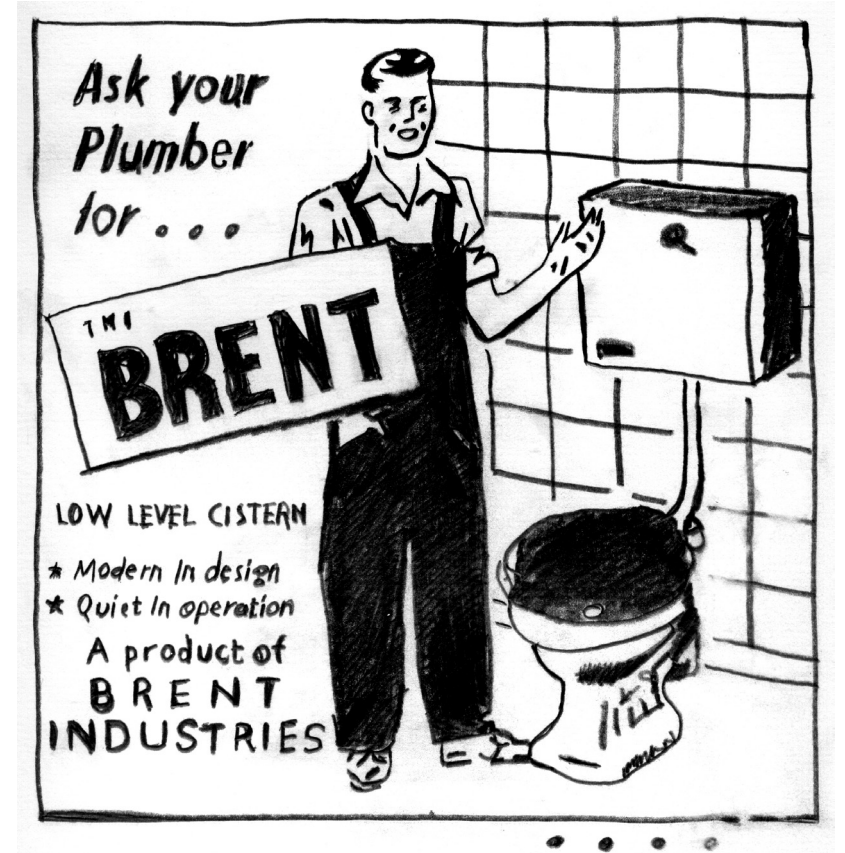
Còpia del dibuix original de Francesc Vila Rufas, Cesc, publicat al Diario de Barcelona a la secció «La vida en broma» titulat «La font mágica», entre 1954 i 1955. (2020) de M. Anson [Dibuix] Imatge de l'autor.



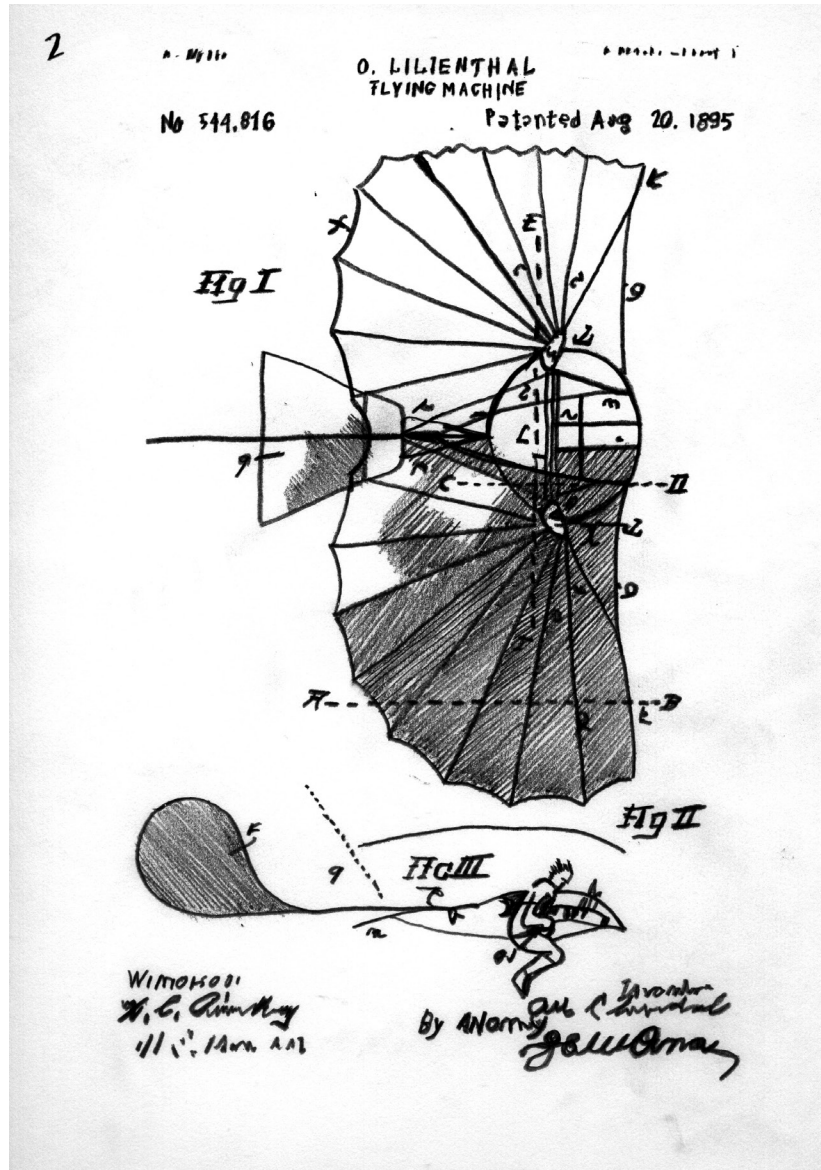
Còpia del plànol de l'arquitecte Josep Muñoz del projecte Pavelló Català. Arquitecte Anònim. Palais de Tokyo, París. (2013), de M. Anson [dibuix]. Imatge de l'autor.



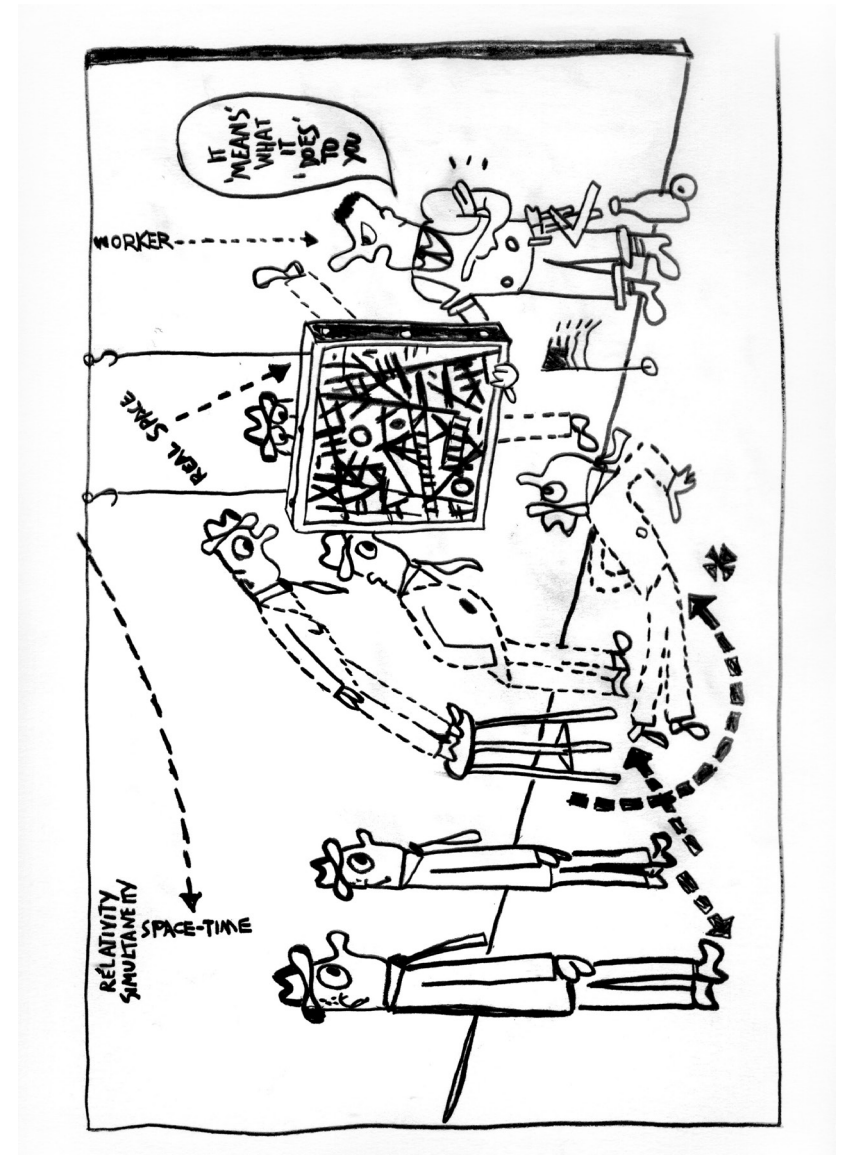
Còpia de la caricatura d'Alan Dunn, "The architectural Record". (2020), de M. Anson [Dibuix]. Imatge de l'autor.



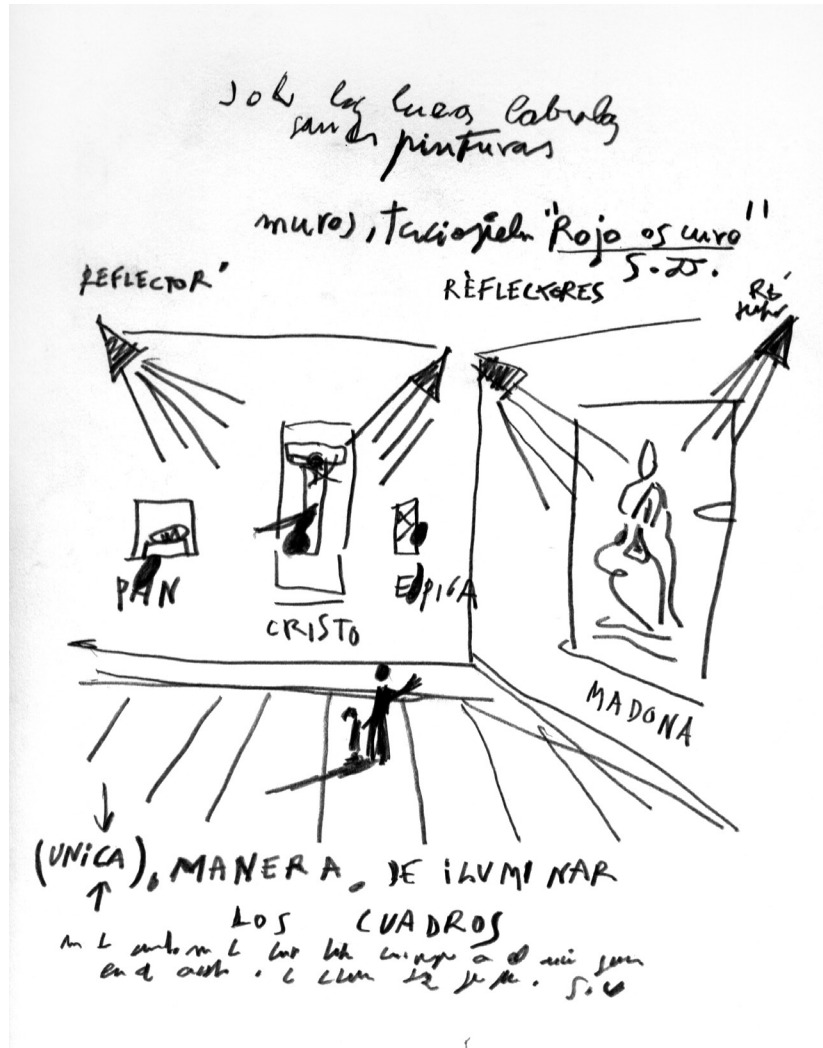
Còpia de la publicitat de sanitaris de 1953. (2020), de M. Anson [Dibuix]. Imatge de l'autor.



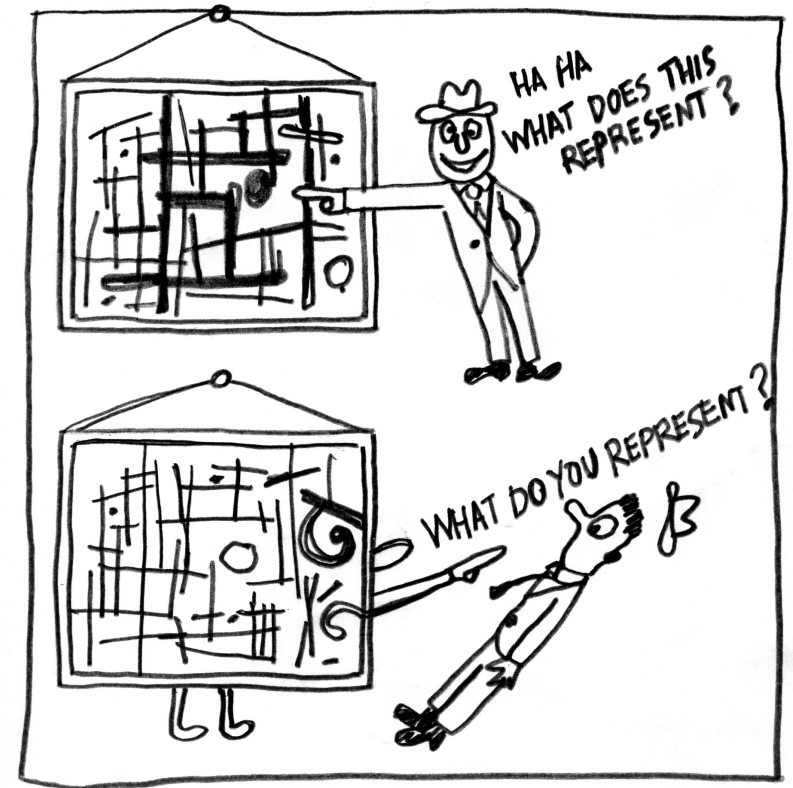
Còpia del plànol de l'avió de Otto Lilienthal (2020), de M. Anson [Dibuix]. Imatge de l'autor.



Còpia del dibuix d'Ad Reinhardt, "How to look" del 1946. (2020), de M. Anson [Dibuix]. Imatge de l'autor.



Còpia del dibuix de la carta de Dalí al poeta Leopoldo Panero donant instruccions de com col·locar els quadres, inclòs el del Crist, a les sales de la Sociedad Española de Amigos del Arte de Madrid, on es celebrava la 1a Biennal Hispanoamericana d'Art. Dalí dessitjava llums laterals i parets de vellut vermell fosc. La carta va ser publicada pel crític Rafael Santos Torroella en el seu llibre Salvador Dalí, editat per Afrodísio Aguado de Madrid el 1952. (2020), de M. Anson [Dibuix]. Imatge de l'autor.



Còpia del dibuix "Ha Ha What Does This Represent?" d'Ad Reinhard del 1945 (2020), de M. Anson [Dibuix]. Imatge de l'autor.

5. BIBLIOGRAFIA

1. INTRODUCCIÓ

Eyck, A. van. (2021). *El niño, la ciudad y el artista: Un ensayo sobre arquitectura: El reino de lo intermedio*. Fundación Arquia.

Huertas Clavería, J. M. (1 març 1968). Mataró ciutat trencada. *Tele Estel. Setmanari Català d'Avui*, (85), 10-15.

Le Corbusier. (2001). *La Ciudad del futuro* (4ª ed.). Infinito.

Quetglas, J. (2021). *A Casandra: Cuatro charlas sobre mirar y decir*. Asimétricas.

Sales, M. (2021). *Aliment*. Club Editor.

Soler, J. (2019). *Mapa secreto del bosque: Un ensayo de combate para ver más allá de lo inmediato*. Random House.

2. DESENVOLUAMENT ARGUMENTAL

2.1. ENTRAR A L'ARQUITECTURA PER LA PORTA

Alexander, C. (2019). *El modo atemporal de construir*. Pepitas de calabaza.

Ai Weiwei. (2012, desembre 14). Ordos 100 [Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=kQNVUH-duCE>

Altair Magazine. (2019, abril 1). *El Arte de Caminar: Jorge Carrión* [Vídeo]. <https://player.vimeo.com/video/268571957>

Amela, V. (17 juliol 2020). Lluís-Josep Comeron, cineasta y novelista: «Soy un niño cinéfilo de Mataró que lo recuerda todo, todo». *La Vanguardia*, 52.

Anson, M. (2011). *Joaquim Anson: Mobles = muebles = furniture pieces*. Save As... Publications.

Bad Robot, FB2 Films, Warner Bros. Television, Fringe Element Films (Productor). Abrams, J. J., & Kurtzman, A. (directors). (2008, 2013). *Fringe* (Núm. 20) [Sèrie de televisió]. FOX

Bad Robot, FB2 Films, Warner Bros. Television, Fringe Element Films (Productor). Abrams, J. J., & Kurtzman, A. (directors). (2008, 2013). *Fringe* (Núm. 22) [Sèrie de televisió]. FOX

Benjamin, W. (2014). *Calle de dirección única* (2a ed.). Abada.

Bernat, R. (2020). *La Consagració de la Primavera* [Obra de teatre]. Mercat de les Flors. Casa de la Cultura, Barcelona.

Bonk, E. (1995). Marcel Duchamp: The Woolworth Building as Readymade, January 1916 (An Approximation). *Grand Street*, 51, 165-175. <https://doi.org/10.2307/25007827>

Borges, J. L. (2003). *Ficciones* (9ª ed.). Alianza.

Bosco, R., & Caldana, S. (18 d'octubre de 2001). Stockhausen aclara por Internet su visión del ataque a las Torres Gemelas. *El País*. https://elpais.com/diario/2001/10/18/ciberpais/1003369223_850215.html

CA2M. (2016, maig 3). *Conferencia Tomás Pollán: La réplica infiel*. [Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=gj1ASb4R5VM>

- Careri, F. (2005). *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Gustavo Gili.
- Casas, J. (14 novembre 1962). El gran mural de Santi Estrany. *Diari de Mataró, periódico Comarcal*, 3.
- Casas, J. (20 juny 1968). EL derribo de la Escuela de Artes y Oficios. *Mataró Periódico Comarcal*, 4.
- Chavarría, M. (4 de març de 2020). Teodor Currentzis: "La música no habla de lo que sabemos sino de lo que desconocemos". *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/cultura/musica/20200304/473962078156/teodor-currentzis-ibercamera-mahler.html>
- Cuéllar A. (1999). *Jacques Tati*. Cátedra.
- CAC, RTVE (Producers) Cuerda, J. L. (Director). (1989). *Amanece, que no es poco* [DVD]. Compañía de Aventuras Comerciales.
- De Molina, S. *Múltiples. Estrategias de Arquitectura*. (2 d'agost de 2010). Juguetes. *Múltiples. Estrategias de Arquitectura*. <https://www.santiagodemolina.com/search?q=JUGUETES>
- De Molina, S. *Múltiples. Estrategias de arquitectura*. (3 d'agost de 2015). La arquitectura es un juego de niños. <https://www.santiagodemolina.com/search?q=LA+ARQUITECTURA+ES+UN+JUEGO+DE+NI%C3%91OS>
- Espinàs, J. M. (20 juny 1970). Hombres entre nosotros. *Destino*, (1707), 68.
- FC Produzioni, PECF (producers). Fellini, F. (Director). (1973). *Amarcord* [DVD]. F.C. Produzioni, PECF.
- Fernández Mallo, A. (2011). *El Hacedor, de Borges, Remake*. Alfaguara.
- Ferri. (17 novembre 1962). Instantaneas. En Mataró...también hay polémicas "estilo" Picasso. *Mataró Periódico Comarcal*, 3.
- Garin Boronat, M. (2014). *El Gag visual: De Buster Keaton a Super Mario*. Cátedra.
- Handke, P. (1992). *Historia del lápiz: Materiales sobre el presente* (2ª ed.). Península.
- Heidegger, M. (2015). *Construir Habitar Pensar*. Oficina de arte y ediciones.
- Huertas Clavería, J. M. (1 març 1968). Mataró ciutat trencada. *Tele Estel. Setmanari Català d'Avui*, (85), 10-15.
- Kafka, F. (1999). *El castell*. Proa.
- Lacasta Codorniu, M. (2020). *Axonométrica: Paseos por el voladizo*. Ediciones Asimétricas.
- Ladeira, L. (10 d'octubre de 2019). Un libro para recuperar a Jacques Tati, sublime rey de la comedia francesa. *El Periódico de Catalunya*. <https://www.elperiodico.com/es/port/ideas/20190910/libro-jacques-tati-taschen-2019>
- Lethem, J. (2008). *Contra la originalidad*. Tumbona Ediciones.
- Makeïeff, M., Goudet, S., & Cinémathèque française. (2009). *Jacques Tati: Deux temps, trois mouvements...* Naïve.
- Manko, V. (11 d'octubre de 2017). Pina Bausch's The Rite of Spring. *The Paris Review*. <https://www.theparisreview.org/blog/2017/10/11/pina-bauschs-rite-spring/>
- Massad, F. (2015). *La viga en el ojo: Escritos a tiempo*. Asimétricas.
- Morris, S. *Getting inside Jack Kerouac's head*. (24 de març de 2009). Getting inside Jack Kerouac's head: 24 March 2009. <http://gettinginsidejackkerouacshead.blogspot.com/2009/03/24-march-2009.html>
- Pascual, P. (24 desembre 1962). Sobre el mural de S. Estrany. *Mataró Periódico Comarcal*, 31-32.
- Quetglas, J. (2021). *A Casandra: Cuatro charlas sobre mirar y decir*. Asimétricas.
- Reniu, J. (1998). *Esteve Albert i Corp: Esbós biogràfic*. Ajuntament de Dosrius.
- Rudofsky, B. (1973). *Arquitectura sin Arquitectos: Breve introducción a la arquitectura sin genealogía*. Universitaria de Buenos Aires.
- Serrano Bru, A. (2001). Copia por favor. *Revista paral-lel 41*, 1(1), 5.
- Soler, J. (2019). *Mapa secreto del bosque: Un ensayo de combate para ver más allá de lo inmediato*. Random House.
- Stravinsky, I. (2008). *Poética musical: En forma de sis lliçons*. Accent.
- Bernard, M. (Producer). Tati, J., & Lagrange, J. (Directors). (1967). *Playtime* [DVD]. A Contracorriente Films.
- Tió i Casas, P. (2016). La plaça dels Ninots. *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, 115, 29-42.
- Val, E. (16 abril 2019). La historia arde en París. *La Vanguardia*, 4.
- Vélez, F. (2021). *Arquitectura. Historias de un equívoco*. Casimiro.
- Walser, R. (2000). *El Paseo* (3ª ed.). Siruela.

2.2. LA CASA ESTILO «BARCO» ESPOT DEFINIR COM UNA CAPGROSSADA

- ACN. (18 de novembre de 2011). Barcelona restaura el rètol del Mussol que corona l'edifici situat a Diagonal amb passeig de Sant Joan. Ara. https://www.ara.cat/societat/barcelona-mussol-diagonal-sant-joan_1_2540653.html
- Aizpúrua, J. M., & Labayen, J. (1931). El club náutico de San Sebastian. *AC. Revista trimestral. Publicació del G.A.T.E.P.A.C. Barcelona, Madrid San Sebastián*, (3), 20-25.
- Armengou i Schuppisser, M. (1988). Xavier Pastor i la «coca de Mataró». La re-creació d'un símbol. *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, 32, 43-47.
- Baldrich i Tubau, M. (octubre 1952). *Plan General de Ordenación de Mataró. Memòria*. [Expedient]. (FOM-0006-01). Arxiu Comarcal del Maresme, Mataró.
- Benjamin, W. (1992). *Discursos interrumpidos I*. Santillana.
- Bueno Casas, V. (23 de març de 2017). Adéu al mític «Barco». *Capgròs*. http://www.capgros.com/actualitat/mataro/adeu-al-mitic-barco_708769_102.html
- Cabré, T. (2018). *Ruta del racionalisme de Barcelona: El GATCPAC i l'arquitectura dels anys 1930*. Institut del Paisatge Urbà i la Qualitat de Vida, Ajuntament de Barcelona IMPUIQV.
- Capell, J. (2 maig 1969). *Construcción de un inmueble de 24 vvdas. Y de un local en la calle Argenton s/n*. [Expedient]. (FOM 508-1). Arxiu Comarcal del Maresme, Mataró.
- Carrión, J. (2008). *La piel de La Boca*. Libros del Zorzal.
- Copeland, M. (2017). *Coreografiar exposiciones*. Oficina de Cultura y Turismo - Dirección General de Promoción Cultural de la Comunidad de Madrid.

- Crespo, P. (2 juliol 1957). Anuncio. *Mataró Periódico Comarcal*, 2.
- Culver, Mr. H. B. (1930). A great rarity ship-model. *The Illustrated London News*, (4.734), 25.
- Cusachs Corredor, M. (1995). La Coca: Un valuós petit vaixell. *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, 53, 31-33.
- Defoe, D. (2011). *Robinson Crusoe*. Edhasa.
- Espejo, B. (24 de gener de 2014). Fernando Sánchez Castillo: «El Azor está más preservado que nunca». *El Español*. https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20120124/fernando-sanchez-castillo-azor-preservado-nunca/10499398_o.html
- Ferran, E. (29 de març de 2017). Desballesten el 'barco' del polígono de Mataró. *El Punt Avui*. <http://www.elpuntavui.cat/societat/article/5-societat/1105604-desballesten-el-barco-del-poligon-de-mataro.html>
- Galí, A. (1927). *Casal Sant Jordi*. [Expedient]. (R.D. 1/1996). Arxiu Municipal d'Aiguafreda, Aiguafreda.
- Garcia i Espuche, A. (1989). *La Construcció d'una ciutat: Mataró 1500-1900*. Patronat Municipal de Cultura de Mataró.
- Garcia Oliver, J. (1856). A la Julia. *Revista Mataronesa. Seminario de intereses de localidad, literatura, ciencias, filosofía. Revista de teatro, ateneo y diversiones*, 3-4.
- Hernández Martínez, A. (2007). *La Clonación arquitectónica*. Siruela.
- Herzog, W. (2010). *Conquista de lo inútil*. Blackie Books.
- Hipeli, M. (2018). *Alvar Aalto Architect volume 18: Muuratsalo Experimental House 1952-54; Studio Aalto 1954-63 pehmeäkantinen*. Alvar Aalto Foundation.
- Lansing, A. (2014). *Endurance: La prisión blanca*. Capitán Swing Libros.
- Marmol, I. (27 de març de 2012). Los Moragas y el barco. *historias de Cerdanyola*. <http://historiasdecerdanyola.blogspot.com/search/label/13.-%20LOS%20MORAGAS%20Y%20EL%20BARCO>
- Márquez, T. (23 d'abril de 2011). De peluts, capgrossos i carboners. *El Punt Avui*. <http://www.elpuntavui.cat/article/5-cultura/19-cultura/401206-de-peluts-capgrossos-i-carboners.html>
- Martí i Coll, A. (1992). L'enigma dels caps de Bou. *Sessió d'Estudis Mataronins*, (9), 165-170.
- Matadero Madrid, F. (2012). *Fernando Sánchez Castillo. Síndrome de Guernica. Abierto por obras*. [Exposició]. Madrid, Espanya.
- Minguet i Batllori, J. M. (2008). *Buster Keaton*. Càtedra.
- Moragas Manrique, S. (2004). *Història dels Moragas. Una nissaga de Marxants de l'any 1919 a 1987*. <http://www.memoriapopular.org/obres/8-25/8-25.pdf>
- Noé i Pedragosa, J. (1988). La nau de Mataró. *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, 32, 37-42.
- Pellicer y Pagés, J. M. (1887). *Estudios histórico-arqueológicos sobre Iluro: Antigua ciudad de la España Tarraconense, región Layetana*. Establecimiento tipográfico de Feliciano Horta.
- Poe, E. A. (2013). *El Gat negre i altres contes d'horror* (2a ed.). Vicens Vives.
- Roig i Reventós, E. (1924). *Blanes marítim: Notes històriques*. s.n.
- Rozan, M. (Productor). Welles, O. (1976). *Histoire immortelle* [DVD]. Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF), Omnia-Film.
- Schenck, J. M. (Productor). Reisner, C., & Keaton, B. (Directors). (1928). *Steamboat Bill, Jr.* [DVD]. Buster Keaton Productions, Joseph M. Schenck Productions.
- Schenck, J. M. (Productor). Cline, E. F., & Keaton, B. (Directors). (1921). *The Boat* [DVD]. First National Pictures.
- Soler, J. (2019). *Mapa secreto del bosque: Un ensayo de combate para ver más allá de lo inmediato*. Random House.
- Venturi, R. (1998). *Apreniendo de Las Vegas: El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica* (4a ed.). Gustavo Gili.
- Rozan, M. (Productor). Welles, O. (1976). *Histoire immortelle* [DVD]. Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF), Omnia-Film.

2.3. L'ARQUITECTURA DE L'ENDERROC COM UNA CAPGROSSADA

ACN. (18 de novembre de 2011). Barcelona restaura el rètol del Mussol que corona l'edifici situat a Diagonal amb passeig de Sant Joan. *Ara*. https://www.ara.cat/societat/barcelona-mussol-diagonal-sant-joan_1_2540653.html

Ajuntament de Mataró. (1 de desembre de 2005). *Modificació puntual del Pla General d'ordenació municipal relativa a l'ordenació de l'illa Fàbregas i de Caralt*. [Expedient]. (2006 / 021281 / B). Registre del Plantejament Urbanístic de Barcelona. Generalitat de Catalunya. Barcelona, Catalunya. Recuperat 29 de juny de 2020 de. <http://ptop.gencat.net/rpucportal/AppJava/cercaExpedient.do?reqCode=veureDocument&codintExp=225578&fromPage=load>

Ampliació del conjunt de Fàbregas i de Caralt. (1928). [Expedient]. (1-3-15-61). Arxiu Comarcal del Maresme, Mataró.

Antonio Sant'Elia. (17 de març de 2020). En *Wikipedia*. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Antonio_Sant%27Elia&oldid=124339535

Armengol Ferrer, F. (1992). *El Tramvia Mataró-Argentona: Síntesi històrica 1928-1965*. L'Aixernador.

Baldrich i Tubau, M. (octubre 1952). *Plan General de Ordenación de Mataró. Memòria*. [Expedient]. (FOM-0006-01). Arxiu Comarcal del Maresme, Mataró.

Bankia. (16 d'abril de 2022). En *Wikipedia*. <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Bankia&oldid=142934116>

Benet i Jornet, J. M. (2000, 2009). *El cor de la ciutat* (Núm. 179) [Sèrie de televisió]. CCMA. <https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/el-cor-de-la-ciutat/el-cor-capitol-179/video/1378859/>

Benet i Jornet, J. M. (2005, 2010). *Ventdelplà* (Núm. 189) [Sèrie de televisió]. CCMA. <https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/ventdelpla/ventdelpla-capitol-189/video/40629/>

Bohigas, O. (1973). Edificio comercial para créditos «Iluro» en Mataró. (Barcelona) 1971. *Revista Nueva forma: arquitectura, urbanismo, diseño, ambiente, arte*, (86), 95.

Bohigas, O., Mackay, D., & Martorell, J. M. (1970). Fàbrica de productos electrónicos Piher en Granollers. *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, (82), 87-90.

- Brullet, X. (1973). *Instal·lació de discoteca en la Nacional II*. [Expedient]. (FOM 755-2). Arxiu Comarcal del Maresme, Mataró.
- Bueno Casas, V. (2 de març de 2007). El PP proposa integrar la xemeneia de Can Fàbregas a la locomotora. *Capgròs*. http://www.capgross.com/actualitat/el-pp-proposa-integrar-la-xemeneia-de-can-fabregas-a-la-locomotora_112815_102.html
- Buscà i Collet, J. (24 de maig de 1977). *Cesión en calidad de deposito de un antigua Tranvia, de la compañía de Tramvia de Mataró a Argentona S.A.* [Expedient]. (FOM-955). Arxiu Comarcal del Maresme, Mataró.
- Carrión, J. (4 de febrer de 2014). Mataró: Laboratorio de España. *El País*. https://elpais.com/elpais/2014/01/31/eps/1391188593_447522.html
- Carrión, J. (2014). A: *Coordenadas Mataró*. En *Agitationism*. Catalogue Eva International. 2014 Edition. (p. 2015). EVA International.
- Castanyer i Vivas, M. (Ed.). (2010). *Anuari Territorial de Catalunya 2008: Transformacions, projectes, conflictes*. Institut d'Estudis Catalans.
- Cedó, F. (10 abril 2015). El Corte Inglés vuelve a encallar en Mataró. *La Vanguardia*, 4.
- CiU demana que es paral·litzi l'operació de Can Fàbregas. (21 de febrer de 2007). *El Tot Mataró i del Maresme*. <http://www.totmataro.cat/ciutat/politica/item/8925-ciud-demana-que-es-paral-litzi-l-operacio-de-can-fabregas>
- Coll, G. (4 març 1977). *Instal·lació de un local de proyecciones cinematográficas*. [Expedient]. (FOM 932-5). Arxiu Comarcal del Maresme, Mataró.
- Comas, C. (4 de novembre de 2013). Demanen que es recuperi l'esgrafiat i el nom de la Plaça dels Ninots. *El Tot Mataró i del Maresme*. <https://www.totmataro.cat/cultura/cultura-mataro/item/28190-demanen-que-es-recuperi-l-esgrafiat-i-el-nom-de-la-placa-dels-ninots>
- Danto, A. C. (2002). *La Transfiguración del lugar común: Una filosofía del arte*. Paidós.
- De la Fuente, A. (25 març 2007). Manifestación contra el derribo de una fábrica. *La Vanguardia*, 4.
- De Luna, M. (6 juny 2019). «Black mirror», un pálido reflejo de la realidad. *El Periódico de Catalunya*, 54.
- Desmontando el gran cartel de Caixa Laietana. (30 setembre 2015). *La Vanguardia*, 1.
- Editorial. (1991). El Teatre Borràs. *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, 1-1.
- El Baroni, B. (2014). A: Mataró: Laboratory of Spain. A: *Agitationism*. Catalogue Eva International. 2014 Edition. (p. 214). EVA International.
- El Corte Inglés. (20 de maig de 2022). En *Wikipedia*. [https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=El Corte Inglés&oldid=142431746](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=El_Corte_Ingl%C3%A9s&oldid=142431746)
- El desmuntatge, trasllat i emmagatzematge de la fàbrica de Can Fàbregas i de Caralt es durà a terme durant el 2009*. (28 de gener de 2009). Ajuntament de Mataró. <https://www.mataro.cat/ca/actualitat/noticies/2009/el-desmuntatge-trasllat-i-emmagatzematge-de-la>
- El Ple aprova l'avantprojecte de la Casa de la Cultura Popular de Mataró*. (4 de juliol de 2014). Ajuntament de Mataró. https://serveisweb.mataro.cat/web/portal/contingut/noticia/2014/07/11585_avantprojecte_casa_cultura_popular.html
- ERC visiona un gran teatre a l'antic Cinema Iluro. (30 de setembre de 2004). *El Tot Mataró i del Maresme*. <http://www.totmataro.cat/ciutat/politica/item/3914-erc-visiona-un-gran-teatre-a-l-antic-cinema-iluro>
- ERC vol preservar la xemeneia de Can Fàbregas traslladant-la a un altre lloc. (28 de febrer de 2007). *El Tot Mataró i del Maresme*. <http://totmataro.cat/ciutat/politica/item/8984-erc-vol-preservar-la-xemeneia-de-can-fabregas-traslladant-la-a-un-altre-lloc>
- Escuela Josep Montserrat en Peramas. (21 setembre 1962). *Mataró Periódico Comarcal*, 1.
- Fernández, S. (9 d'octubre de 2007). Bassas defensa que reconstruir Can Fàbregas és la millor opció. *Capgròs*. http://www.capgross.com/actualitat/mataro/bassas-defensa-que-reconstruir-can-fabregas-es-la-millor-opcio_115366_102.html
- Fernández, S. (13 de juliol de 2017). El jutge qualifica «d'excentricitat inverosímil» i de «deliri» el desmuntatge de Can Fàbregas. *Capgròs*. http://www.capgross.com/actualitat/mataro/el-jutge-qualifica-d-excentricitat-inverosimblant-i-de-deliri-el-desmuntatge-de-can-fabregas_710340_102.html
- Fernández, S. (26 de setembre de 2018). Fa 90 anys que allà a Mataró, hi havia un tramvia... *Capgròs*. http://www.capgross.com/actualitat/mataro/fa-90-anys-que-alla-a-mataro-hi-havia-un-tramvia_716276_102.html
- Ferrer i Cassa, M. (30 d'octubre de 1968). *Instal·lació de un anuncio luminoso, en la azotea «Torre el Maresme»*. [Expedient]. (FOM 421-1). Arxiu Comarcal del Maresme, Mataró.
- Follim follam. (2014, novembre 15). *El tramvia de Mataró* [Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=dFo3DE3CDxA>
- Franco, J. Jolivet, V., Rogen, S., Golberg, E., Weaver, J. (Producers). Franco, J. (Director). (2017). *The Disaster Artist* [DVD]. Good Universe, New Line Cinema, Point Grey Pictures.
- Fundació Catalunya. La Pedrera. (2011). *Ai, Perejaume, si veies la munió d'obres que t'envolten no en faries cap de nova*. [Exposició]. Barcelona, Espanya.
- Galdón, A. (5 novembre 2018). En marxa les obres per habilitar més aparcament al centre. *El Tot Mataró i del Maresme*, 5.
- García Ramos, J. (2018). *Ed Gein: El carnicero de Plainfield*. Sekotia.
- Garriga i Roca, M. (Gener 2006). *Projecte de construcció de Can Fàbregas i de Caralt*. [Expedient]. (FOM 0053-07). Arxiu Comarcal del Maresme, Mataró.
- Generalitat de Catalunya. (6 juny 2002). *Pla especial protecció patrimoni i catàleg. Pla especial del patrimoni arquitectònic 1999*. [Expedient]. (2002/004105/B). Arxiu Comarcal del Maresme, Mataró.
- Gómez García, L. (28 de juny de 2002). Experience Macro Discoteca. *Discotecas 70-80*. <http://discotecas70-80barcelona-cat.blogspot.com/>
- González Agàpito, P. (2018). *El Camí Ral: De l'Hotel Suís a l'Havana*. Pilar González-Agàpito.
- Guillamon, J. (2019). *La Ciutat interrompuda ; seguit de El gran novel·loide sobre Barcelona*. Editorial Anagrama.
- Hernández Martínez, A. (2007). *La Clonación arquitectónica*. Siruela.
- Hitchcock, A. (Productor). Hitchcock, A. (Director). (1960). *Psycho* [DVD]. Shamley Productions.
- Imelda Elenes. (2021, abril 22). *Tocata i Fugit com Puiguis II: El Tramvia de Mataró i Baixant de la Font del Gat / L'airet de la...* [Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=DcO6tuI75RY>
- Institut d'Art Contemporani, Villeurbanne. (2009). *Rendez-vous 09* [Exposició]. Lyon, França.

Vives, J. (29 de març de 2007). La Plataforma continuarà lluitant perquè la nau es mantingui al seu lloc. *Capgròs*. http://www.capgros.com/actualitat/mataro/la-plataforma-continuar-lluitant-perque-la-nau-es-mantingui-al-seu-lloc_113161_102.html

Vives, J. (7 de juliol de 2008). La Plataforma Salvem Can Fabregas qualifica el trasllat de "disbarat arquitectònic". *El Tot Mataró i del Maresme*. <http://www.totmataro.cat/ciutat/societat/item/12912-la-plataforma-salvem-can-fabregas-qualifica-el-trasllat-de-disbarat-arquitectonic>

Wiseau-Films (Productor). Wiseau, T. (Director). (2003). *The Room* [DVD]. Chloe Productions, TPW Films.

Yona Friedman. (24 d'octubre de 2020). En *Wikipedia*. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Yona_Friedman&oldid=1303379

2.4. EL FUTUR DEL PASSAT. ARQUITECTURA AMAGADA

Aalto, A. (2010). *Conversaciones con Alvar Aalto*. Gustavo Gili.

ADNplatform. (2017). *Guillaume Bijl. Exhibition* [Exposició]. Sant Cugat del Vallés, Espanya.

Ainaud i de Lasarte, J. M., Alonso i Sáinz, J., Querol, J., Esteban, S., Subias i Fages, X., Borràs, A., Noguera, N., Viola i Garriga, J., Pujol, J., & Cooperativa d'Arquitectes Jordi Capell. (2006). *Acte d'homenatge a l'arquitecte Jordi Capell i Casaramona: Sala d'actes del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya 25 de maig del 2004*. Cooperativa d'Arquitectes Jordi Capell.

Anson, J. (2002). L'escoltisme a Mataró. La història del segon inici. *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, 73, 19-27.

Anson, M. (2011). *Joaquim Anson: Mobles = muebles = furniture pieces*. Save As... Publications.

Armesto, A. (2016). El professor. En *Recordando a Coderch: Incluye proyecto inédito La Herencia*. Libbooks.

Baldrich i Tubau, M. (octubre 1952). *Plan General de Ordenación de Mataró. Memòria*. [Expedient]. (FOM-0006-01). Arxiu Comarcal del Maresme, Mataró.

Baudrillard, J. (2010). *El Sistema de los objetos*. Siglo XXI.

Blasco, J. A. (13 de febrer de 2016). Urban Networks: El modelo original de la ciudad-jardín (Garden City). *Urban Networks*. <http://urban-networks.blogspot.com/2016/02/el-modelo-original-de-la-ciudad-jardin.html>

Boekholt, A. (1966). *Mans hàbils: Treballs manuals de camp i a l'aire lliure*. Vilamala.

Bohigas, O. (1963). *Barcelona entre el pla Cerdà i el barraquisme*. Edicions 62.

Bossi, P., Buscarini, J.P., Herrero, G., Kushevatzky, P., Odell, B., Besuievsky, M. (Productors). Borensztein, S. (2011). *Un cuento chino* [DVD]. Aliwood Mediterráneo Producciones, Castafiore Films, Gloriamundi Films.

Boter de Palau i Gallifa, R. (2003). *Mataró: Recull gràfic 1865-1965*. Efadós.

Caja de Ahorros y Montes de Piedad de Mataró. (12 desembre 1949). *Construcción de 21 viviendas en la Ciudad Jardín*. [Expedient]. (FOM 1548-04). Arxiu Comarcal del Maresme, Mataró.

Capell, J. (16 desembre 1961). *Expediente promovido por Joaquim Anson y Anna Maria*

Fradera. Memòria. [Expedient]. (FOM 1548-04). Arxiu Comarcal del Maresme, Mataró. Carrión, J. (14 febrer 2016). ¿Dónde está el arte? *El País Semanal*, 15.

Coderch, J. A. (novembre 1961). No son genios lo que necesitamos ahora. *Domus*, 384, 21-24.

Corbeira, D., Pincus-Witten, R., Malsch, F., Diserens, C., Breitwieser, S., Crow, T. E., Cohn, D., Lee, P. M., Jimenez, C., Fend, P., Holloway, R., Expósito, M., Villota, G., & Expósito, M. (2000). *¿Construir... O desconstruir?: Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Universidad de Salamanca.

De Molina, S. (2013). *Múltiples estrategias de arquitectura*. Asimétricas.

De Molina, S. (2016). *Hambre de arquitectura: Necesidad y práctica de lo cotidiano*. Asimétricas.

Díaz Sánchez, J., Bonet, J. M., Rodríguez Lafuente, F., Zlotescu, I., Ávila, A., & Pérez, C. (2002). *Los Ismos de Ramón Gómez de la Serna y «un apéndice circense»*: *Catálogo de exposición*. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.

Domènech, L. (1966). Els premis FAD d'arquitectura. *Serra d'Or*, (2), 83.

Espinàs, J. M. (20 juny 1970). Hombres entre nosotros. *Destino*, (1707), 68.

Fernández Alba, A. (febrero 1961). Para una localización de la arquitectura de posguerra. *Revista Arquitectura*, (26), 25.

Fluxà, M. (3 d'abril de 2014). El hombre de la silla pluscuamperfecta. *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/cultura/2014/04/03/533d1199268e3e831c8b456b.html>

Fradera, H. (2006). *Jordi Capell, un motor silenciós: Tercer Premi d'història Thos i Codina per estudiants de batxillerat*. Grup d'Història del Casal.

García, F. (7 desembre 2019). El Arte nos hace menos peligrosos. *La Vanguardia*, 44.

Gebhard, D. (1979). *Rudolph M. Schindler*. Oikos-tau.

Goldsmith, K. (2017). Ser tonto. A: *Coreografiar exposiciones* (p. 187-191). Oficina de Cultura y Turismo - Dirección General de Promoción Cultural de la Comunidad de Madrid.

Guillamon, J. (2019). *La Ciutat interrompuda ; seguit de El gran novel·loide sobre Barcelona*. Editorial Anagrama.

Haigh, D. (2004). *Baillie Scott: The artistic house*. Wiley-Academy.

Hess, A. (2006). *Las Casas de Frank Lloyd Wright*. Gustavo Gili.

Howard, H. (1898). *Tomorrow: A Peaceful Path to Real Reform*. Swan Sonnenschein & CO, Ltd.

Huertas Clavería, J. M. (1 març 1968). Mataró ciutat trencada. *Tele Estel. Setmanari Català d'Avui*, (85), 10-15.

Lanacionar. (29 d'abril de 2008). En Rusia, cayó una vaca del cielo. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/en-rusia-cayo-una-vaca-del-cielo-nid1008228/>

López Tovar, A. (7 desembre 2019). La guerra de los mundos. *La Vanguardia*, P. 48.

Morales, J. (2005). *La Disolución de la estancia: Transformaciones domésticas 1930-1960*. Rueda.

Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA. (2015). *Espècies d'Espais* [Exposició]. Barcelona, Espanya.

Museu del Disseny de Barcelona. (2018). *Victor Papanek: La política del disseny* [Exposició]. Barcelona, Espanya.

Nuñez, P. (2016). *Recordando a Coderch: Incluye proyecto inédito La Herencia*. Liibrooks.

Pallasmaa, J. (2014). *Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos* (2ª ed. ampl.). Gustavo Gili.

Paton, W. (4 de febrer de 2010). Impressionist & Modern Art. *Christie's*. https://www.christies.com/imp_mod_sites/mod_febo2_ks/specialist.asp?article=4

Porter, M. (1970). Mort d'un home. *Serra d'Or*, (4), 67.

Powell, B. (1968). *Escoltisme per a nois. Manual per a instrucció de bons ciutadans*. Successors de Joan Gili Editors.

Puigjaner, A., & López, G. (2013). Anson Brullet. 1967-1969, una cooperativa. Una conversa amb Martí Anson i Manel Brullet. *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, (265), 13-17.

Quetglas, J. (2002). *Pasado a limpio, I*. Pre-Textos.

Ribas Tur, A. (2 desembre 2019). Miguel Milà: El luxe no sempre és confort, però el confort sempre és luxe. *Ara*, 27.

Rogozhkin, A. (1996). *Osobennosti natsionalnoy okhoty* [DVD]. Lenfilm Studio, Roskomkino.

Salicrú i Puig, M. (1982). Els cementiris de Mataró. *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, 13, 18-33.

Salicrú i Puig, M. (1993). El creixement urbà de Mataró (1962-1992). *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, 47, 12-20.

Samaniego, F. (26 juny 2000). Enzo Mari defiende «la expresión artística del diseño» frente a la técnica». *El País*, 38.

Sennett, R. (2019). *Construir i habitar: Ètica per a la ciutat*. Arcàdia.

Siza, Á. (2003). *Imaginar la evidencia*. Abada.

Stritzler-Levine, N., Riekko, T., Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, D., & Alvar Aalto Foundation, entitat editora. (2016). *Artek and the Aaltos: [Creating a modern world]*. Bard Graduate Center.

Tapias i Planas, D. (2012). *Amb les mans: Del pensament al fet: La maison Prouvé a Nancy* [Tesi doctoral no publicada]. Universitat Politècnica de Catalunya.

Urbanización «Ciudad Jardín». Magnífica obra social de la «Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Mataró». (15 juliol 1949). *Mataró Periòdic Comarcal*, 20.

Van Syngel, K. (2016). Entre fer i refer. Sobre el modernisme i el futur del passat. En *La Botiga de l'Anson*. Art Paper Editions.

Vivienda. Grupo de 60 viviendas en Mataró, en régimen de cooperativa. (1983). *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, (156), 34-40.

Ajuntament del Prat del Llobregat. (s.d.). *Casa Gomis*. Ajuntament del Prat de Llobregat. Recuperat 2 maig 2022, de <https://www.elprat.cat/turisme/que-visitar/la-casa-gomis>

Amela, V. (3 juny 1986). Inaugurado en Barcelona el pabellón alemán de Mies van der Rohe, con la presencia de su hija. *La Vanguardia*, 52.

Augé, M. (2017). *Los «no lugares»: Espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa.

Benning, J. (2011). *(FC) two cabins by JB*. A.R.T. Press.

Bessa-Luís, A. (2004). *Contemplación cariñosa de la angustia*. Cuatro.

Brooks, W. R., Chernus, S., & Brooks, W. (1961, 1966). *Mister Ed* [Sèrie de televisió]. Filmways Television, The Mister Ed Company.

Capdevila Werning, R. (2014). *Goodman for architects*. Routledge.

Casas, J. (15 novembre 1985). Alison Smithson abre hoy el curso en la Escuela de Arquitectura. *La Vanguardia*, 44.

Cline, E. F., & Keaton, B (Productors). Cline, E. F., & Keaton, B. (Directors). (1920). *One Week* [DVD]. Joseph M. Schenck Productions.

Cohen, J.-L. (2008). *Le Corbusier le grand*. Phaidon.

Cruz, B. (2018). De los no lugares al espacio basura: Diseño de los espacios de globalización. *Arte, Individuo y Sociedad*, 30(2), 261-273. <https://doi.org/10.5209/ARIS.56711>

De Molina, S. (2013). *Múltiples estrategias de arquitectura*. Asimétricas.

Dollen, D. (Ed.). (1992). *Sites 15*. Lumen.

Duque, A. (2016). *Oleg y las raras artes* [Documental]. Estudi Playtime, Intropiamedia.

Flueckiger, U. P. (2016). *How much house?: Thoreau, Le Corbusier and the sustainable cabin*. Birkhäuser.

Gifreda, M. (1929). Comentaris de l'exposició. *Revista Mirador. Seminari de literatura art i política*, (36), 7.

Goodman, N. (1968). *Languages of art: An approach to a theory of symbols*. Bobbs-Merrill.

Goodman, N. (1978). *Ways of worldmaking*. Hackett.

Gorostiza, J. (1992). La arquitectura según Tati: Naturaleza contra artificio. *Nosferatu, revista de cine*, (10), 48-55.

Grandes Sagarra, C. (2006). Arquitectura para una exposición: Barcelona 1929. *Artigrama*, (21), 117-122.

Guillamon, J. (2018). *Els Mitjons Molfort's i la publicitat racional*. Ajuntament de Mataró, Direcció de Cultura.

Hausmann, R. (1936). Elementos de la arquitectura rural en la Isla de Ibiza. Ibiza (balears) «Can Pujol». Panta, secció y cocina. *AC. Revista trimestral. Publicació del G.A.T.E.P.A.C. Barcelona, Madrid San Sebastián*, (21), 12-14.

Hejduk, J. (1993). *Víctimas*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.

Hernández Martínez, A. (2007). *La Clonación arquitectónica*. Siruela.

Llinàs Carmona, J. (2004). *GATCPAC: La ciudad del reposo y las vacaciones y la caseta desmontable = the «parallel» city for rest and recreation and the portable bungalow, 1931-35*. Rueda.

Loos, A. (15 setembre 1910). Architektur. *Der Sturm*, 90-104.

Masia Sres. Coderch: José Antonio Coderch, arquitecto. (1969). *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, (71), 3-5.

Minguet i Batllori, J. M. (16 de febrer de 2014). Grafitis, arte y política en Barcelona. (O los vándalos son ellos). *Situaciones | Revista de historia y crítica de las artes*. <http://situaciones.info/revista/grafitis-arte-y-politica-en-barcelona-o-los-vandalos-son-ellos/>

Mompó García, M. (9 d'abril de 2015). *El Pabellón de la República de 1937*. J.M. Sert y L.Lacasa. Arquitectura y empresa. <https://arquitecturayempresa.es/noticia/el-pabellon-de-la-republica-de-1937-jm-sert-y-llacasa>

Museo de Arte Reina Sofia. (1987). *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937* [Exposició]. Madrid, Espanya.

Oubreire, J. (1980). Le Pavillion de l'Esprit Nouveau, un remake a Bolonia. *Thecniques st architecture*, (331), 57-59.

Palais de Tokyo. (2013). *Nouvelles Bagues* [Exposició]. París, França.

Pallasmaa, J. (2010). *Conversaciones con Alvar Aalto*. Gustavo Gili.

Pallasmaa, J. (2016). *Habitar*. Gustavo Gili.

Pastelería en Mataró (Barcelona): Manuel Brullet, Esteban Mach i Manuel de Torres, arquitectos. (1969). *Cuadernos de arquitectura y urbanismo* (, (71), 27-28.

Pujol, E. (18 juliol 2017). 60 velas y millones de historias. *La Vanguardia*, 27-28.

Quetglas, J. (2017). *Restes d'arquitectura i de crítica de la cultura*. Ajuntament de Barcelona.

Rodríguez Marcos, J. (25 març 2017). El pabellón de 1937. Antología portátil de la vanguardia española. *El País*, 6-7.

Rodríguez Marcos, J. (3 abril 2017). El pabellón español: La primera casa del Guernica. *El País*, 47.

Rosàs, E. (2019, agost 24). Original o còpia: Què hi ha de veritable en les obres restaurades? *Ara*. https://www.ara.cat/cultura/original-obres-copia-restaurades_1_2649185.html

Sainz, J. (1991). Reconstruir un mito. El pabellón de 1937, de París a Barcelona. *Arquitectura Viva*, (21), 49-51.

Scott, R. (Productor). Scott, R. (Director). (2006). *A Good Year* [DVD]. Fox 2000 Pictures, Scott Free Productions, Ingenious Film Partners.

Sert, J. Iuís, & Torres Clavé, J. (1935). La evolución del interior. *AC. Revista trimestral. Publicació del G.A.T.E.P.A.C. Barcelona, Madrid San Sebastián*, (19), 12-13.

Sharr, A. (2007). *Heidegger for architects*. Routledge.

Sodroski, A., Clemente, J., & Gittelson, T. (2017). *Manhunt: Unabomber* [Sèrie de televisió]. Discovery Communications, Trigger Street Productions.

Solsona, B. (1929). Las maravillas de la Exposición. *Diario Oficial*, 11.

Teodoro, A. (23 de març de 2016). Seat 600, contigo empezó todo. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/motor/20160316/40478270053/seat-600-contigo-empezo-todo-espana.html>

Thoreau, H. D. (2013). *Walden*. Errata Naturae.

Tiberghien, G. A. (2017). *Notas sobre la cabaña*. Biblioteca Nueva.

Tolstoi, L. (2011). *¿Cuánta tierra necesita un hombre?* Nórdica libros.

Vann, D. (2011). *Caribou Island*. Mondadori.

Warren, J. (1986). Barcelona Pavillion. *Progressive Architecture*, (8), 61-67.

Woolf, V. (juliol de 1917). A real genius for staying at home. *TLS*. <https://www.the-tls.co.uk/articles/archives-henry-david-thoreau/>

Wright, F. L. (1998). *Autobiografía: 1867-1943*. El Croquis.

2.6. FICCIONS

Albert i Corp, E. (1979). *Quatre boigs de Mataró: Combat per Catalunya 1930-37*. Rafael Dalmau.

Alexander, C. (2019). *El modo atemporal de construir*. Pepitas de calabaza.

Almond, P. (1997). *Aviation: The early years = die Anfänge der Luftfahrt = les premières années de l'aéronautique*. Könemann.

Ametller, J. (19 gener 1957). De urbanismo. *Periódico de Mataró*, 1.

Arcal, L. (7 de maig de 2017). La balena de Mataró. *El Punt Avui*. <https://www.elpuntavui.cat/societat/article/5-societat/1135568-la-balena-de-mataro.html>

Armesto, A. (2016). El profesor. En *Recordando a Coderch: Incluye proyecto inédito La Herencia*. Libbooks.

Bermúdez de Castro, P. C. (Productor). Ozores, M. (Director). (1982). *Todos al suelo* [DVD]. Bermúdez de Castro P.C.

Besa, R. (8 de març de 2019). El cuento del Trinche. *El País*. https://elpais.com/ccaa/2019/03/08/catalunya/1552062861_108603.html

Biel, M. (29 de setembre de 2016). José Luis Lacunza, els frankfurts més mataronins. *El Tot Mataró i del Maresme*. <http://www.totmataro.cat/especiales/perfiles/item/36578-jose-luis-lacunza-els-frankfurts-mes-mataronins>

Blanchar, C. (24 de juliol de 2018). Les Tres Xemeneies de Sant Adrià o què s'ha de fer amb tres edificis de 13 pisos. *El País*. https://cat.elpais.com/cat/2018/07/24/catalunya/1532433318_073457.html

Bonk, E. (1995). Marcel Duchamp: The Woolworth Building as Readymade, January 1916 (An Approximation). *Grand Street*, 51, 165-175. <https://doi.org/10.2307/25007827>

Borja-Villel, M. J. (2020). *Campos magnéticos: Escritos de arte y política*. Arcadia.

Bosch, X. (7 de febrer de 2014). El corsari de Mataró / «Y se llama Montserrat». *Ara*. https://www.ara.cat/opinio/corsari-mataro-se-llama-montserrat_1_2909984.html

C, M. (7 març 1957). Espejismos. *Mataró Periódico Comarcal*, 3.

Camfield, W. A. (1989). *Marcel Duchamp Fountain*. Menil Foundation.

Camnitzer, L. (2018). *Luis Camnitzer: Hospicio de utopías fallidas*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

- Cărtărescu, M. (2012). *Nostalgia*. Impedimenta.
- Casas, J. (5 març 1957). De re urbanística. *Mataró Periòdico Comarcal*, 1.
- Casas, J. (29 desembre 1962). Sintonía blanca de Navidad. *Mataró Periòdico Comarcal*, 5.
- Cedecom. (2015, juliol 22). *Isidoro Valcárcel Medina* [Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=5ZE2oJWqBko>
- Certeau, M. de. (1996). *La Invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia.
- Cinco curiosidades del Muro de las Lamentaciones que quizás no conocías. (17 de setembre de 2019). *ABC*. https://www.abc.es/viajar/destinos/oriente-medio/abc-cinco-curiosidades-muro-lamentaciones-quizas-no-conocias-201909170240_noticia.html
- Colomé, S. (26 d'octubre de 2017). «El tren Mataró-Barcelona de 1848 feia el trajecte en 30 minuts, ara en 40». *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/vida/20071026/53405733621/el-tren-mataro-barcelona-de-1848-feia-el-trajecte-en-30-minuts-ara-en-40.html>
- Comas, C. (3 de gener de 2020). Els anys de Cristo. *El Tot Mataró i del Maresme*. <http://www.totmataro.cat/opinio/davant-de-tot/item/46662-els-anys-de-cristo>
- Convents, C. (2013). *A Jacob's Ladder, remembering Gordon Matta-Clark* [Vídeo]. Col·lecció MACBA. <https://repositori.macba.cat/handle/11350/18306?locale-attribute=ca>
- Copeland, M. (2017). *Coreografiar exposiciones*. Oficina de Cultura y Turismo - Dirección General de Promoción Cultural de la Comunidad de Madrid.
- Cusachs i Corredor, M. (2007). *Escola Anxaneta (Mataró, 1965-1987): Memòria d'una convicció*. Associació pel Llegat de l'Escola Privada Anxaneta.
- Cuyàs, M. (21 de juny de 2012). El pipí de l'Ava Gardner. *El Punt Avui*. <http://www.elpuntavui.cat/article/7-vista/8-articles/552717-el-pipi-de-lava-gardner.html>
- Dewey, J. (2008). *El Arte como experiencia*. Paidós.
- EC. (13 de juliol de 2016). El cambio de escenario en la reunión de Rajoy y Rivera: «¡Que cambien el cuadro!» *El Confidencial*. https://blogs.elconfidencial.com/espana/el-confidente/2016-07-13/cambio-cuadro-antoni-tapias-reunion-rajoy-rivera-congreso_1231921/
- Editorial. (22 octubre 2017). *La Vanguardia*, 1.
- Eyck, A. van. (2021). *El niño, la ciudad y el artista: Un ensayo sobre arquitectura: El reino de lo intermedio*. Fundación Arquia.
- Fabra i Coats Centre d'Art Contemporani. (2021). *Una exposició de debò* [Exposició]. Barcelona, Espanya.
- Fernández Aparicio, C. (2011). *Hélio Oiticica—Tropicália, penetráveis*. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/tropicalia-penetraveis-pn2-purezza-e-um-mito-pn3-magetico-tropicalia-penetrables-pn2>
- Fernández Mallo, A. (2011). *El Hacedor, de Borges, Remake*. Alfaguara.
- Fernández Mallo, A. (2018). *Teoría general de la basura: (Cultura, apropiación, complejidad)*. Galaxia Gutenberg.
- Ferran, E. (28 de maig de 2012). Pere Fradera: Dissenyador gràfic i professor de l'escola Massana: «La lletra és el reflex del pensament i pensem poc». *El Punt Avui*. <http://www.elpuntavui.cat/article/5-cultura/19-cultura/543906-la-lletra-es-el-reflex-del-pensament-i-pensem-poc.html>
- Fradera, P. (2011). *Topografía de la tipografía a Mataró. Beca Mataró 2011, projectes de producció o recerca en l'àmbit de les arts visuals*. Centre de Creació Can Xalant. Fundació Catalunya. La Pedrera. (2011). *Ai, Perejaume, si veies la munió d'obres que t'envolten no en faries cap de nova*. [Exposició]. Barcelona, Espanya.
- Fundació Iluro. (2019). *Ciutat Jardí: Passat, Present i Futur* [Exposició]. Mataró, Espanya.
- Garcia Valles, R. (17 octubre 1957). La maresme, Museo de la RENFE. *Mataró Periòdico Comarcal*, 2.
- Goodman, N. (1978). *Ways of worldmaking*. Hackett.
- Groys, B. (2020). *La Lògica de la col·lecció i altres assaigs*. Arcàdia.
- Halsmann, P. (3 de gener de 2013). W. Eugene Smith: «I Didn't Write the Rules, Why Should I Follow Them?» *The New York Times: Lens*. <https://lens.blogs.nytimes.com/2013/01/03/w-eugene-smith-i-didnt-write-the-rules-why-should-i-follow-them/>
- Koolhaas, R. (2004). *Delirio de Nueva York: Un manifiesto retroactivo para Manhattan*. Gustavo Gili.
- La Fiesta de Las Santas. Monumento al escultor mataronés Daimà Campeny. (23 juliol 1963). *Mataró. Periòdico Comarcal*, 2.
- “La Flora” monumento a Damià Campeny. (23 juliol 1963). *Mataró Periòdico Comarcal*, 1.
- La Maison Roulante de Raymond Russel. Le Camping Intégral par l'automobile. (1926). *La Revue du Touring Club*, (381), 10-11.
- León de la Barra, P. (2017). Manifiesto por un nuevo Museo Tropical. En *Coreografiar exposiciones*. Oficina de Cultura y Turismo - Dirección General de Promoción Cultural de la Comunidad de Madrid.
- Lluys. (19 setembre 1957). Una Zarzuela de Mataró. *Mataró Periòdico Comarcal*, 1.
- L'odissea d'un aviador. (25 juliol 1931). *Diari de Mataró*, 7.
- Masferrer, F. M. (31 juliol 1931). Convidem els enemics. *Diari de Mataró*, 1.
- Montaner, J. M. (17 de gener de 2005). La torre Agbar, emblema de Barcelona. *El País*. https://elpais.com/diario/2005/01/17/catalunya/1105927642_850215.html
- Monteys, X. (2001). *Casa collage: Un ensayo sobre la arquitectura de la casa*. Gustavo Gili.
- Monumento al escultor Damián Campeny. (2 agost 1963). *La Vanguardia*, 17.
- Moreu, G. S. (10 gener 1957). La vieja estación se va...! *Mataró Periòdico Comarcal*, 1.
- Mrožek, S. (2006). *La vida difícil*. (4^a ed.) El Acantilado.
- Muñoz, J., & Recio, M. (2012). *Un recorregut per les arquitectures de referència a Mataró*. Centre de Creació Can Xalant.
- Navarro i Cossí, A., & Abelló i Sala, M. (23 d'octubre de 2001). *Expedient de Declaració BCIN-Monument Històric. Presó de Mataró, Maresme. Redactat pel Servei del Patrimoni Arquitectònic de la Generalitat de Catalunya*. [Expedient]. Recuperat el 25 d'abril del 2022 de. <http://calaix.genocat.cat/bitstream/handle/10687/12113/exepdec410.pdf?sequence=6&isAllowed=y>
- Notícies. (4 agost 1931). *Diari de Mataró*, 3.
- Pallasmaa, J. (2014). *Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos* (2^a ed. ampl.). Gustavo Gili.

3. CONCLUSIONS. UNA EXPOSICIÓ DE DEBÒ

- Pere Màrtir Viada, l'artista de l'extrema llibertat. (7 d'octubre de 2005). *El Tot Mataró i del Maresme*. <http://totmataro.cat/component/k2/item/5827-pere-martir-viada-l-artista-de-l-extrema-libertat>
- Perec, G. (2001). *Especies de espacios* (2ª ed.). Montesiños.
- Pierón, F. (11 gener 2020). Boeing conecia los defectos del 737 MAX y los empleados se mofaban de ellos. *La Vanguardia*, 50.
- Pons, M. (23 de febrero de 2019). 23-F: "¡Quieto todo el mundo! ¡Al suelo! ¡Se sienten, coño!" *ELNacional.cat*. https://www.elnacional.cat/es/efemerides/marc-pons-antonio-tejero-23-febrero-golpe-estado_357963_102.html
- Quetglas, J. (2017). *Restes d'arquitectura i de crítica de la cultura*. Ajuntament de Barcelona.
- Ramírez, J. A. (2006). *Duchamp: El amor y la muerte, incluso* (4ª ed.). Siruela.
- Ribas Tur, A. (28 gener 2018). Bastons a les rodes al projecte de l'Hermitage. *Ara*, 31.
- Rico, J. C. (1996). *Montaje de exposiciones: Museos, arquitectura, arte*. Sílex.
- Roca, A. (23 de febrer de 2021). Así es la vida de Tejero 40 años después del golpe de Estado. *HuffPost*. https://www.huffingtonpost.es/entry/asi-es-la-vida-de-tejero-40-anos-despues-del-golpe-de-estado_es_60329709c5b66dfc101f7dcb
- Rodríguez Marcos, J. (1 octubre 2011). Los peligros de «rehacer» la obra literaria de Borges. María Kodama obliga a retirar el libro de Agustín Fernández Mallo basado en «El hacedor». *El País*, 31.
- Seat. (2012, maig 25). *Seat Alhambra.mov* [Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=BJD7Ss9ozwg>
- Segarra, T. (2006, desembre 25). *¿Te Gusta Conducir?* [Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=Kp9knc10PU>
- Serrano Bru, A. (2001). Copia por favor. *Revista paral·lel 41*, 1(1), 5.
- Tàpies, A. (1994). *Jeu de Paume* [Serigrafia].
- Tate Modern. (2019, febrer 15). *Hélio Oiticica and the Tropicália Movement | TateShots* [Vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=fA-Mm8_SGsc
- Dorfmann, R. (Productor). Tati, J. (Director). (1972). *Trafic* [DVD]. Les Films Corona, Les Films Gibé, Selenia Cinematografica.
- Torres, J. (6 de març de 2018). El primer esbozo para las Tres Chimeneas de Sant Adrià prevé pisos, empresas y hoteles. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/local/barcelones-nord/20180307/441291521157/tres-chimeneas-sant-adria-esbozo-futuro-plan-director-urbanistico.html>
- Tramullas, G. (5 de maig de 2017). «Al ver la ballena pensé: Esto hay que guardarlo». *El Periódico de Catalunya*. <https://www.elperiodico.com/es/entre-todos/20170505/lluis-filba-al-ver-la-ballena-pense-esto-hay-que-guardarlo-6019128>
- Venturi, R. (1998). *Apreniendo de Las Vegas: El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica* (4a ed.). Gustavo Gili.
- Vilapalomar, J. (3 gener 1963). "Fué en aquel año de la nevada...". *Mataró Periódico Comarcal*, 1-2.
- Zimmer, H. (2022). *Lyrics to the song Wheel of Fortune*. Cancioneros.com/lyrics. <https://www.cancioneros.com/lyrics/song/1855564/wheel-of-fortune-hans-zimmer>
- Alexander, C. (2019). *El modo atemporal de construir*. Pepitas de calabaza.
- Amela, V. (17 juliol 2017). Lluís-Josep Comeron, cineasta y novelista: «Soy un niño cinéfilo de Mataró que lo recuerda todo, todo». *La Vanguardia*, 52.
- Anson, M. (2021). *Una exposició de debò*. Ajuntament de Barcelona.
- Aravena, A. (octubre de 2014). *My architectural philosophy? Bring the community into the process*. https://www.ted.com/talks/alejandro-aravena_my_architectural_philosophy_bring_the_community_into_the_process
- Berenstein Jacques, P. (2001). *Estética da Ginga: A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Casa da Palavra.
- Boisrobert, A. (2009). *Popville*. Kókinos.
- Borges, J. L. (2012). *El hacedor*. Delbolsillo.
- Casas, J. (29 desembre 1962). Sintonía blanca de Navidad. *Mataró Periódico Comarcal*, 5.
- Cedecom. (2015, juliol 22). *Isidoro Valcárcel Medina* [Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=5ZE2oJWqBko>
- Convents, C. (2013). *A Jacob's Ladder, remembering Gordon Matta-Clark* [Vídeo]. Col·lecció MACBA. <https://repositori.macha.cat/handle/11350/18306?locale-attribute=ca>
- Cuyàs, M. (2019). *Pere Casanovas, l'escultor dels altres*. Enciclopèdia Catalana.
- Delgado, M. (2013, febrer 25). *Protesta contra el MACBA pel desallotjament del Forat de la Vergonya, octubre 2006* [Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=oQTSrMNYiIQ>
- Delgado, M. *El cor de les aparences*. (18 d'octubre de 2020). Ataque al MACBA, octubre 2006. <https://manueldelgado.ruiz.blogspot.com/2020/10/ataque-al-macba-octubre-2006.html>
- Dewey, J. (2008). *El Arte como experiencia*. Paidós.
- Fabra i Coats Centre d'Art Contemporani. (2021). *Una exposició de debò* [Exposició]. Barcelona, Espanya.
- Fabra i Coats: Centre d'Art i Fàbrica de Creació. (2021, juliol 7). *Conversa-Xerrada entre l'artista Martí Anson i l'arquitecte Santiago de Molina* [Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=GNz7tD7PN9o>
- Fernández Aparicio, C. (2011). *Hélio Oiticica—Tropicália, penetráveis*. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/tropicalia-penetraveis-pn2-pureza-e-um-mito-pn3-imagetico-tropicalia-penetrables-pn2>
- Finn, D. (1985). *How to visit a museum*. Harry N. Abrams.
- Fraser, A. (2005). From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. *ArtForum*, 44(1), 238-245.
- Gaffigan, J. (2020, juliol 23). *Caganer & Caga Tio—Spanish American* [Vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=oOJ9KUo0S_k
- Goldsmith, K. (2001). *Soliloquy*. Granary Books.
- Goldsmith, K. (2015). *Escritura no-creativa: Gestionando el lenguaje en la era digital*. Caja Negra.

Handke, P. (1992). *Historia del lápiz: Materiales sobre el presente* (2ª ed.). Península.

Harris, S., & Berke, D. (1997). *Architecture of the everyday*. Princeton Architectural Press.

Júnior, G. (febrer de 2008). *A Tropicália, segundo Hélio Oiticica*. <https://revistapesquisa.fapesp.br/a-tropicalia-segundo-helio-oiticica/>

Kahn, D. (1999). *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. MIT Press.

León de la Barra, P. (2017). Manifiesto por un nuevo Museo Tropical (p. 192-194). A: *Coreografar exposiciones*. Oficina de Cultura y Turismo - Dirección General de Promoción Cultural de la Comunidad de Madrid.

Levi-Strauss, C. (1997). *El pensamiento salvaje*. Fondo de Cultura Económica.

Loos, A. (1993). *Escritos I: 1987/1909: El principio de revestimiento*. El croquis.

Los Desgraciaus. (2017, juliol 16). *Canción Autos de choque* [Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=PDdcccTTH1ow>

Paulvé, A. (productor). Cocteau, J. (Director). (1950). *Orphée* [DVD]. Andre Paulve Film, Films du Palais Royal.

Paulvé, A. (productor). Cocteau, J., & Clément, R. (Directors). (1946). *La belle et la bête* [DVD]. Les Films André Paulvé, DisCina.

Quetglas, J. (2017). *Restes d'arquitectura i de crítica de la cultura*. Ajuntament de Barcelona.

Rudofsky, B. (1973). *Arquitectura sin Arquitectos: Breve introducción a la arquitectura sin genealogía*. Universitaria de Buenos Aires.

Sánchez, F. (2021, juny 22). *Telenotícies migdia* [Vídeo]. CCMA. <https://www.ccma.cat/tv3/alcanta/telenoticias/telenoticias-migdia-22062021/video/6107305/>

Sarid, Y. (2020). *El monstre de la memòria*. Club Editor.

Sennett, R. (2019). *Construir i habitar: Ètica per a la ciutat*. Arcàdia.

Stravinsky, I. (2008). *Poètica musical: En forma de sis lliçons*. Accent.

Tate Modern. (2019, febrer 15). *Hélio Oiticica and the Tropicália Movement | TateShots* [Vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=fA-Mm8_SGsc

Specta Films. (Productor). Tati, J., & Ribowski, N. (Directors). (1967). *Cours Du Soir* [DVD]. Premier Releasing.

Tolstoi, L. (2011). *¿Cúanta tierra necesita un hombre?* Nórdica libros.

Tranquilo TV. (2015, octubre 2). *La belleza de pensar: Alejandro Aravena completo* [Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=6ZfOR9HTLp8>

Valcárcel Medina, I. (2018). *Espíritu del aprendiz y otros escritos*. Pepitas

Vilapalomar, J. (3 gener 1963). "Fué en aquel año de la nevada...". *Mataró Periódico Comarcal*, 1-2.

IMATGES

MATARÓ DELIRANT. L'ART DE REVELAR L'ARQUITECTURA I ELS SEUS CONSTRUCTORS PRODIGIOSOS

Anson, J. (1967). Interior de la casa de la família Anson Fadrera. [Fotografia].

Anson, J. (1970). La botiga de mobles de Joaquim Anson. [Fotografia].

Anson, J. (1972). Casa de vacances de la família Anson Fradera al poble d'Oix [Fotografia].

Anson, M. (2005). Desmuntant el *barco*. Fitzcarraldo: Cinquanta-cinc dies treballant en la construcció d'un veler stela 34 al Centre d'Art Santa Mònica. [Fotografia].

Anson, M. (2005). Fitzcarraldo: Cinquanta-cinc dies treballant en la construcció d'un veler stela 34 al Centre d'Art Santa Mònica. [Fotografia].

Anson, M. (2008). Construcció de la Còpia de la Fàbrica de Can Fàbregas i de Caralt a Santa Fe en motiu de la Lucky Seven, Santa Fe Biennial 2008 [Fotografia].

Anson, M. (2008). El barco del Polígon-Rocafonda [Fotografia]. Imatge de l'autor.

Anson, M. (2010). Casa de la família Anson Fradera. Arquitecte Jordi Capell. [Fotografia].

Anson, M. (2010). Cotxe del projecte Mataró Service Chauffeur. No Soul For Sale del 2010. Tate Modern, Londres. [Fotografia].

Anson, M. (2010). Façana de la casa de la família Anson Fradera de l'arquitecte Jordi Capell [Fotografia].

Anson, M. (2010). Martí i la fàbrica de xocolata. [Fotografia]. Imatge de l'autor.

Anson, M. (2010). Menjador de la casa de la família Anson Fradera amb les cadires de boga [Fotografia].

Anson, M. (2011). Mobles de Joaquimanson a l'Exposition Internationale de Arts Décoratifs et Industriels Moderns & Des Arts Techniques dans la Vie Moderne a la Galeria MessendeClercq de Brussel-les. [Fotografia]. Imatge de l'autor.

Anson, M. (2013). Construcció del Pavelló Català. Arquitecte Anònim al Palais de Tokyo. París [Fotografia].

Anson, M. (2014). Desmuntant el cartell de Caixa Laietana realitzada per l'artista en motiu de l'exposició Agitationism. Eva International / Ireland's Biennial. Limerick. Eva International 2014 [Fotografia].

Anson, M. (2014). El pavelló i la peça Butaca (1987) d'Antoni Tàpies de la Col·lecció Suñol Soler. Pavelló Català. Arquitecte anònim. Fundació Suñol, Barcelona [Fotografia].

Anson, M. (2014). Laboratory of Spain. Agitationism. Eva International / Ireland's Biennial. Limerick. Eva International 2014 [Fotografia].

Anson, M. (2014). Pavelló Català. Arquitecte anònim. Fundació Suñol, Barcelona. [Fotografia].

Anson, M. (2014). Tirant al contenidor el cartell de Caixa Laietana. [Fotografia].

Anson, M. (2015). Enderroc de la rèplica de la fàbrica construïda en motiu de la Lucky Seven, Santa Fe Biennial [Fotografia].

Anson, M. (2016). La Botiga de l'Anson a Waregem. Bèlgica. Exposició al Centre d'Art BE-PART [Fotografia].

Anson, M. (2017). L'artista i acompanyants intentant enganxar el cartell de Caixa Laietana al tramvia de Mataró. Mataró Laboratory of Spain. Matèria Primera. Centre d'Art Fabra i Coats [Fotografia].

Anson, M. (2019). El Frankfurt de Mataró al costat de l'Ajuntament de la ciutat. [Fotografia].

Anson, M. (2019). Imatge de l'exposició Throwback 70,80,90,00 a la Galeria Estrany de la Mota 2019 [Fotografia].

Anson, M. (2019). Mapa de Google Maps del recorregut per Finlàndia buscant l'arquitectura de Alvar Aalto. [Imatge digital].

Anson, M. (2021). Camió carregat de fustes i tocant la botzina demanant entrar al Centre d'Art. Una Exposició de Debò de Martí Anson al Centre d'Art Contemporani Fabra i Coats, Barcelona. [Fotografia].

Anson, M. (2021). Camió carregat de fustes per repartir el material un cop acabada l'exposició. Una Exposició de Debò de Martí Anson al Centre d'Art Contemporani Fabra i Coats, Barcelona. [Fotografia].

Anson, M. (2021). Esquiadora baixant la rampa construïda per l'ocasió al Centre d'Art. Una Exposició de debò de Martí Anson al Centre d'Art Contemporani Fabra i Coats, Barcelona. [Fotografia].

Anson, M. (2021). Estructures de fusta construïdes al Centre d'Art. Una Exposició de debò de Martí Anson al Centre d'Art Contemporani Fabra i Coats, Barcelona. [Fotografia].

Bella y divina. Así posaba para las fotografías de promoción una joven Ava, «el animal más bello del mundo». (1950). [Imatge digital]. Recuperada 2 de juny 2020 de: https://epoo.epimg.net/elpais/imagenes/2007/03/18/album/1174203469_910215_0000000000_album_normal.jpg

Blake, P. (1998). L'edifici en forma d'ànec. «El patito de Long Island» [Fotografia]. Extret de: Aprendiendo de la Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica. (4a ed.) Gustavo Gili, p.116.

Brullet i Monmany, M. (1977). Dibuix del cinema Iluro (FOM 932-5) [Dibuix].

El transatlàntic a la costa de la ciutat (nº 4612). (1970). [Postal fotogràfica]. Comercial Escudo de Oro.

Esquerra, P. (1973). Maria Bermudez asseguda a una butaca feta per Joaquim Anson [Fotografia].

Estapé, C. (2017). Fotografia de Carles Estapé enviada per Whastapp als seus amics durant el recorregut. [Imatge digital].

Ferrer, D. (2017). La maquinària desballesta el barco [Imatge digital]. Recuperat 6 de juliol 2020 de: https://www.totmataro.cat/index.php?option=com_joomgallery&view=image&format=raw&id=20405&type=img

Fotografia de l'edifici Iluro Hogar projectat pels arquitectes Josep Maria Martorell, Oriol Bohigas i David Mackay Bohigas. (s.d.). [Fotografia]. Extret de: Pizza, A. Rovira, J.M. (2002). *Desde Barcelona. Arquitecturas y ciudad, 1958-1975*. Col·legi d'arquitectes de Barcelona, p. 32.

Fradera, A. M. (1968). Joaquim Anson i la seva família de vacances amb el seu Seat 600. [Fotografia].

Gómez, A. (s.d.). Artista fent una escultura de neu al carrer el dia de la nevada. [Fotografia].

Gómez, A. (s.d.). Construcció d'un vaixell a la costa del Maresme. [Fotografia].

Inauguració del monument dedicat a l'escultor mataroní Damià Campeny. A la fotografia, d'esquerra a dreta. Jaume recoder (president de la Caixa), Frederic Marès (autor del monument), Pedro Crespo (alcalde de Mataró), Marià Andreu i Lluís Muntané (artistes mataronins). (1963). [Fotografia]. Extret de: *Pons, E. (1988). 125 anys d'història. Caixa Laietana, Mataró 1863-1988*. Caixa Laietana, p. 146.

Mañach, J. (1931). L'avió de Josep Amaya sota els garrofers. [Fotografia].

Manent, R. (1977). La balena de Mataró [Fotografia]. Recuperat 1 maig 2022 de: https://www.elpuntavui.cat/imatges/56/01/alta/780_0008_5601098_7615e083b8884d781dc167667257a568.jpg

Mas, M. À. (s.d.). «La Coca» exposada al Museu Prins Hendrix de Rotterdam. [Fotografia]. Recuperada 1 d'abril 2022 de: <https://raco.cat/index.php/FullsMASMM/article/download/116128/146815>

Montserrat, J. (1957). El mur de les lamentacions [Fotografia]. Recuperat 5 de juny 2020 de: <http://www.biada.com/wp-content/uploads/2015/11/m2a-PS.jpg>

Moragas, M. (1951). Barco desde arriba [Fotografia]. Recuperat 6 de juliol 2020 de: http://1.bp.blogspot.com/-TEgE53kMHmg/T3rVa_PPuaI/AAAAAAAAACHE/kcflhbm53ro/s1600/14+-VM.+1951++Barco+desde+arriba+001.jpg

Moragas, M. (1951). El «barco» d'en Moragas [Fotografia]. Recuperada 25 de juny 2020 de: <https://4.bp.blogspot.com/-FL3iuZkxv9g/T3rLkieuTdI/AAAAAAAAACGs/VbIBnY6gAD8/s320/3+.jpg>

Pavelló de l'empresa de mitjons Monfort's a l'Exposició Internacional de Barcelona. (1929). [Fotografia]. Extret de: Guillaumon, J. (2018). *Els mitjons Molfort's i la publicitat racional*. Mataró: Ajuntament de Mataró, p. 45.

Pere Fradera. (2011). Mapa de les tipografies del barri de Rocafonda de la ciutat de Mataró. [Imatge digital]. Extret de: Fradera, P. (2011). *Topografia de la tipografia a Mataró*. Beca Mataró 2011, projectes de producció o recerca en l'àmbit de les arts visuals. Centre de Creació Can Xalant.

Pérez Reus, J. L. (1964). Plaça Pío XII amb l'esgrafiat de Santi estrany al fons [Fotografia].

Prims Fotògrafs. (s.d.). Bar Iluro al centre de la ciutat [Fotografia].

Prims Fotògrafs. (s.d.). La Torre Maresme amb el cartell de Caixa Laietana [Fotografia].

Prims Fotògrafs. (1959). Barri de Rocafonda en Construcció amb els edificis d'en Calvet de fons [Fotografia].

Prims Fotògrafs. (1959). Barri de Rocafonda en Construcció, Mataró [Fotografia].

Prims Fotògrafs. (1959). La construcció dels immobles d'habitatges de renda limitada popularment coneguts com els d'en Calvet [Fotografia].

Publicitat de la inauguració de la discoteca Experience (1974). [Pàgina de diari]. Extret de: Mataró, Periódico del Maresme. Dissabte 6 d'abril del 1974, p. 11

Quintana i Morell, E. (s.d.). Barri de Rocafonda als anys seixanta, Mataró [Fotografia].

Quintana i Morell, E. (s.d.). Protestes ciutadanes, al barri de Rocafonda de Mataró, per la construcció descontrolada de blocs de pisos a finals dels seixanta principis del setanta [Fotografia].

Quintana i Morell, E. (s.d.). Manifestacions, al barri de Rocafonda de Mataró, davant la construcció descontrolada de blocs de pisos a finals dels seixanta principis del setanta [Fotografia].

Rovira, J. M. (1969). Construcció del bloc de pisos de la Cooperativa a Rocafonda, Mataró [Fotografia].

Rovira, J. M. (1969). Interior d'un pis de la Cooperativa amb els mobles de Joaquim Anson [Fotografia].

Rovira, J. M. (1969). Sorteig de les vivendes del bloc de pisos de la Cooperativa a Rocafonda, Mataró [Fotografia].

Ruiz, R. (2016). La Botiga de l'Anson al local de l'antiga ferreteria Balius del Poblenou, Barcelona. Exposició Espècies d'Espais. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA [Fotografia].

4. ANNEX CÒPIA SI US PLAU

Anson, M. (2019). Còpia del dibuix de Francesc Vila Rufas, Cesc [Dibuix].

Anson, M. (s.d.). Plànol del projecte Fitzacarraldo, 55 dies treballant en la construcció d'un veler Stela 36 al Centre d'Art Santa Mònica [Dibuix].

Anson, M. (2008). Plànol del projecte de reconstrucció de Fàbrica de Can Fabregas i de Caralt a Santa Fe. Lucky number 7, Santa Fe Biennial 2008 de New Mexic, EEUU [Dibuix].

Anson, M. (2013). Còpia del plànol de l'arquitecte Josep Muñoz del projecte Pavelló Català. Arquitecte Anònim [Dibuix].

Anson, M. (2014). Plànol del projecte del rètol de Caixa Laietana a l'exposició: Agitationism curated by Bassam el Baroni. Eva International / Ireland's Biennial. 2014 [Dibuix].

Anson, M. (2017). Còpia de la transformació de l'estructura de la Botiga de l'Anson de Barcelona per col·locar-la al nou espai a Warengem, Bèlgica, de l'arquitecte Josep Muñoz 2016 [Dibuix].

Anson, M. (2019). Còpia del dibuix de l'artista Pauline Fontdevila inspirant-se en el projecte de Fitzacarraldo. Cinquanta-cinc dies treballant en la construcció d'un veler Stela 34 al Centre d'Art Santa Mònica, que va incloure en la seva exposició L'Encyclopédie du naufragé comissariada per Noëlle Tissier al Centre Régional d'Art Contemporain Languedoc- Roussillon. CRAC LR à Sète, maig del 2013 [Dibuix].

Anson, M. (2019). Còpia del dibuix de Vito Acconci, Following Piece, 1969 [Dibuix].

Anson, M. (2019). Còpia del plànol de: "Instalación de un local de proyecciones cinematográficas del cinema Iluro de Mataró de 1971" [Dibuix].

Anson, M. (2019). Còpia del plànol de: "Expediente sobre la construcción de nuevo edificio-adición a su chalet del vecindario de Sardeñola". Torra Moragas del 1941 [Dibuix].

Anson, M. (2019). Còpia del plànol de: "Expediente sobre la construcción de un Local comercial, calle Mayor nº2, Cerdanyola". La botiga de Manuel Moragas del 1968 [Dibuix].

Anson, M. (2019). Còpia del plànol de: "Construcción de un edificio comercial en la Av. del Maresme". l'Edifici IluroHogar de Mataró realitzat pels arquitectes Martorell, Bohigas i Mackay l'any 1971, «El pompidou de Mataró» [Dibuix].

Anson, M. (2019). Còpia dels plànols del bloc de pisos de l'arquitecte Jordi Capell encàrrec del Sr. Moragas, 1969 [Dibuix].

Anson, M. (2019). Còpia d'un detall de l'esgrafiat de Santi Estrany del 1962 amb la «Coca de Mataró» [Dibuix].

Anson, M. (2019). Còpia d'un detall de l'esgrafiat de Santi Estrany del 1962 on es veu el mapa del centre de la ciutat de Mataró [Dibuix].

Anson, M. (2019j). Còpia d'un detall de l'esgrafiat de Santi Estrany del 1962 on es veu la construcció de la ciutat de Mataró [Dibuix].

Anson, M. (2020). Còpia de la caricatura d'Alan Dunn, "The architectural Record" [Dibuix].

Anson, M. (2020). Còpia de la publicitat de sanitaris de 1953 [Dibuix].

Anson, M. (2020). Còpia de la tela pintada per Joaquim Anson amb les vistes de la casa de vacances del 1976. Pintura que tenia al seu estudi de la casa de Mataró. 50 x 60 cm [Dibuix].

Anson, M. (2020). Còpia del croquis del Centre Pompidou de Piano & Rogers, Pompidou Centre (1971) [Dibuix].

Anson, M. (2020). Còpia del dibuix d'Ad Reinhardt, "How to look" del 1946 [Dibuix].

Anson, M. (2020). Còpia del dibuix de: "Instalación de un anuncio luminoso, en la azotea «Torre el Mareseme». Del neo de Caixa Laietana de 1968" [Dibuix].

Anson, M. (2020). Còpia del dibuix de la barca d'Alvar Aalto [Dibuix].

Anson, M. (2020). Còpia del dibuix de la carta de Dalí al poeta Leopoldo Panero donant instruccions de com col·locar els quadres, inclòs el del Crist, a les sales de la Sociedad Española de Amigos del Arte de Madrid, on es celebrava la 1a Biennial Hispanoamericana d'Art. Dalí dessitjava llums laterals i parets de vellut vermell fosc. La carta va ser publicada pel crític Rafael Santos Torroella en el seu llibre Salvador Dalí, editat per Afrodísio Aguado de Madrid el 1952 [Dibuix].

Anson, M. (2020). Còpia del dibuix "Ha Ha What Does This Represent?" d'Ad Reinhardt del 1945 [Dibuix].

Anson, M. (2020). Còpia del dibuix original de Francesc Vila Rufas, Cesc, publicat al Diari de Barcelona a la secció que titulava La vida en broma, entre 1954 i 1955. «La font màgica» [Dibuix].

Anson, M. (2020). Còpia del dibuix original de Vila Rufas F –Cesc– de la revista Serra d'Or, 1964 [Dibuix].

Anson, M. (2020). Còpia del dibuix original que va enviar el Comisari de l'exposició, Bassam el Baroni a l'artista descrivint la caseta on havia de instal·lar el seu rètol de Caixa Laietana. Agitationism. Eva International / Ireland's Biennial. Limerick. Eva International 2014 [Dibuix].

Anson, M. (2020). Còpia del plànol de de la fàbrica de Can Fabregas i de Caralt [Dibuix].

Anson, M. (2020). Còpia del plànol de: Expedient de la construcció de 3 cases i locals comercials per la immobiliària Mediterranea d'Inmobles S.A. Mataró- Barcelona. La Torre Maresme [Dibuix].

Anson, M. (2020). Còpia del plànol de: "Expediente promovido por Joaquim Anson y Anna Maria Fradera. Memòria de 1961". La casa de l'arquitecte Jordi Capell per la família Anson Fradera [Dibuix].

Anson, M. (2020). Còpia del plànol de: "Instalación de una discoteca en la carretera Nacional II de Madrid a Francia en el punto Kilométrico 156 Hm 190 de 1973. Discoteca Experience [Dibuix].

Anson, M. (2020). Còpia del plànol de la fragmentació pel trasllat de la Fàbrica de Can Fàbregas i de Caralt [Dibuix].

Anson, M. (2020). Còpia del plànol de la reforma i construcció d'estudi a la segona planta de l'arquitecte Manel Brullet per la família Anson Fradera l'agost del 1967 [Dibuix].

Anson, M. (2020). Còpia del plànol de l'avió de Otto Lilienthal [Dibuix].

Anson, M. (2020). Còpia del plànol de; "Obras de Construcción de un grupo de 33 viviendas de renta limitada y 6 ocales comerciales. Situada en la calle 907 y 920 de 1971. Edifici de la Cooperativa Laye al barri de Rocafonda de Mataró [Dibuix].

Anson, M. (2020). Còpia del plànol de: Proyecto edificio calle 920 esquina rda. Exterior, Mataró de 1967 [Dibuix].

Anson, M. (2020). Còpia dels dibuixos de la Cabanya per escriure una tesi de l'artista Pep Vidal [Dibuix].

Anson, M. (2020). Còpia dels plànols de Joaquim Anson de l'evolució de la casa de vacances de la família Anson i Fradera al llarg del temps. 1972, 1975, 1982 [Dibuix].

