

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

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

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

La idea d'espai en l'arquitectura de Martienssen, la casa a Greenside

Roger Miralles.

Director: Josep Quetglas i Riusech.
Co-director: Félix Solaguren-Beascoa.

ETSAB. UPC. Departament de projectes arquitectònics. 2011.

Agraïments:

És bonic agrair a qui ens han ajudat o acompanyat en el periple de la tesis.

Gràcies Pep.

Gràcies a una pila de gent sense la qual aquesta tesi no hauria sigut possible. La Mar perquè viure amb mi no pot pas ser fàcil. La meva família, que ha aguantat el meu humor durant molt de temps. Els amics -arquitectes o no- que m'han ajudat conversant i contrastant idees. Especialment els amics de la biblioteca que sempre m'han escoltat. A tots moltes gràcies, sabeu que us estic agraït.

Gràcies també a gent que ha incidit directament en el treball: Hannah le Roux que em va acollir quan vaig arribar a Johannesburg i em va donar la clau de l'arxiu i la Universitat de Witwatersrand; Clive Chipkin i Pancho Guedes per permetre que els entrevistés; Aitana Montero que ha corregit tots els textos en anglès; Paola de Bois que m'ha ajudat en l'edició de l'entrevista a Pancho Guedes; Ariadna Fatjó-Vilas que va anar a la biblioteca de la RIBA a la recerca del que jo m'havia deixat; Carmina Jori que m'ha ajudat en la transcripció i traducció del francès; Carles Miralles que m'ha donat lliçons sobre etimologia, món grec, i recerca en general; Laia Miralles que ha corregit en temps rècord allò que li demanava i m'ha ajudat a la recerca d'algun text; Mar Fatjó-Vilas que em va acompanyar a Lisboa a conèixer a Pancho Guedes i m'ha ajudat en tot el que li he demanat. Gràcies als bibliotecaris i arxivers que m'han donat un cop de mà a Johannesburg, a Londres, a Paris, a Boston, a Reus o a Barcelona.

Gràcies a l'escola d'arquitectura de Reus per confiar-me un contracte d'ajudant perquè acabès la redacció d'aquesta tesis; a tota la gent del grup de recerca IEC-

ICAC: *l'espai tal com el veien i el pensaven els grecs* i en especial a Montserrat Jufresa i a Isabel Rodà; a Juan Calatrava, Xavier Monteys, Pep Quetglas i Laura Martínez de Guereñu, per la invitació als *encuentros de estudios sobre Le Corbusier*; i a Francisco Rei qui, des de Polígrafa, sempre ha confiat en que acabaria aquesta tesis.

Gràcies, també, a Pepe Llinàs, a Josep Rosselló, a George Grey Wornum, a Denys Ladsun, a sir Herbert Baker, a Henri Labrouste, a Rogers i Piano i a uns quants mestres d'obra. Les hores solitàries les he passat amb ells als seus edificis: biblioteca Jaume Fuster, biblioteca CoAC, biblioteca RIBA, British Library, Arxiu Martienssen, Biblioteca Nacional Francesa, Biblioteca del Georges Pompidou, el monestir de Poblet, la casa a Vilacolum, l'estudi de Comptessa de Sobradriel i casa meva.

Gràcies a qui perdi el temps llegint-la, sense lector això no tindria sentit.

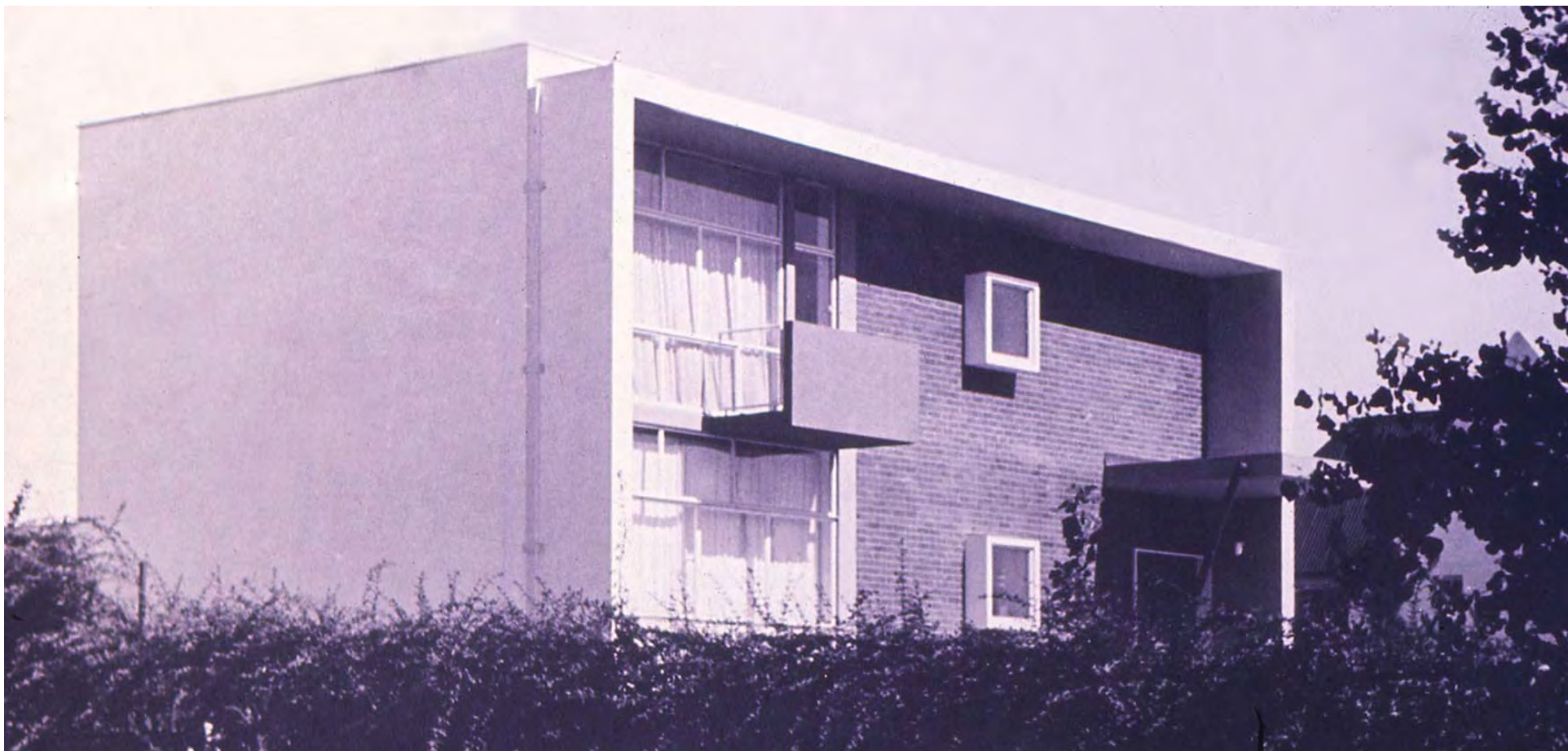
Índex

1.. Introducció. Rex Martienssen i una casa moderna.	7
2. Lectura de: Martienssen “The Range of Greek Architecture – The city structure.” La ciutat de Johannesburg.	19
3. Lectura de: Martienssen: “The Greek House” La primera descripció de la casa Martienssen des de la dada.	49
3.1 Anàlisi de la casa Martienssen a Greenside.	57
3.2 El problema de la construcció.	73
4. La casa vista des del carrer. La segona descripció de la casa Martienssen des de la façana.	87

5.1 Lectura de Martienssen: “The Doric Temple”.	155
5.2 La tercera descripció de la casa Martienssen. El llenguatge constructivista.	165
6.1 Lectura de Martienssen: “Temple and Temenos”	201
6.2 Choisy i Le Corbusier com a referents.	227
6.3 La quarta descripció de la casa Martienssen des de l’experiència de l’espectador.	247
6.4 Lectura de “Temple and Temenos” pels Smithsons.	289
7. Assaig. Els tres tipus de crítica.	315
8. Bibliografia.	325

Introducció.
Rex Martiensen i la casa moderna.

1. Casa Martienssen a Greenside



Martienssen fa la casa a Greenside al 1940.

Una casa és el que un fa al casar-se. Rex Distin Martienssen es va casar amb una alumna seva de la Universitat de Witwatersrand¹, Heather Bush, el 10 de desembre de 1937. Cinc dies després van agafar el vaixell Llandoverly Castle amb destí a Europa, i en tornar del viatge de noces van començar el projecte de la casa. No era primer viatge de Rex Martienssen. Havia estat de gira europea tres vegades abans: al 1925-1926² –dos anys després de començar la carrera³-, al 1930⁴ -just a punt d'acabar la universitat-, al 1933-1934⁵ i, finalment, al 1937-1938⁶. A Martienssen li agradava a Europa, sobretot la idea de viatjar-hi a veure arquitectura. Tot i que Martienssen fos nat de pares sud-africans i hagués

1 Martienssen va començar la seva carrera com a professor universitari poc després d'acabar-la com estudiant al 1927.

2 El viatge amb els companys d'universitat -no de l'escola d'arquitectura- es va iniciar el 28 de desembre del 1925 i van arribar a Cape Town al 21 de Març de 1926. Una versió detallada del viatge la dona Herbert, Gilbert, *Martienssen and the International Style*, Bakema, Cape Town / Rotterdam 1975, pp.23-28.

3 Martienssen comença la universitat a l'escola d'arquitectura al març de 1923.

4 Aquest viatge sembla revelador. El fa acompanyat de Norman Hanson, el seu company d'estudis. Van a la Weissenhof de Stuttgart, visiten amb interès el treball de De Klerk i comencen a conèixer -tal i com demostra la correspondència- els principals noms de la modernitat europea. Compren llibres i, entre ells, un volum per a cada un de: Le Corbusier und Pierre Jeanneret, *Irhe Gesamtes Werk 1910-1929*. Zurich: Grisberger & Cie, 1930. El viatge va de gener a maig de 1930 quan tornen a punt per graduar-se. Del viatge se'n publiquen dues cartes: "Notes from an architectural student in Europe", al *South African Architectural Record*, números de març (pp.17-19) i juny (pp.66-69), quan Martienssen ja és a Johannesburg. El viatge explicat amb detall és a Herbert, cit., pp.49-54.

5 Aquest viatge és decisiu. Coneix a Le Corbusier i Léger i visita, per primera vegada, les ruïnes a Grècia i la maison La Roche, on descobreix molta de la pintura contemporània que desconeixia. D'aquest viatge, se'n desprenen, de manera directa, dos articles: "Notes on a Mediterranean Tour" al número de gener (pp.35-38) i "Contact with Le Corbusier" al número de juliol (pp.170-173) que també publicarà el *South African Architectural Record*. El viatge va de de Novembre de 1933 i no se sap amb exactitud quan va tornar, però sabem que al mes d'abril ja era a Johannesburg. El viatge explicat amb detall és a Herbert, cit., pp.99-103.

6 El viatge explicat amb detall és a Herbert, cit., pp.189-198.

viscut tota la seva vida adulta⁷ a Johannesburg, els seus referents arquitectònics i culturals són a Europa⁸. A Europa, sobretot al continent, troba les arquitectures que li interessin i coneix algun dels personatges que les fan. Martienssen té una gran capacitat per idolatrar⁹ i, en tornar dels viatges, vol emular als seus ídols: Léger, Le Corbusier, Grommaire, Terragni, etc. En els seus viatges ha vist que viuen de forma diferent a la tradicional i vol viure la *vie moderne* de la que li parla Léger. Aquesta vida conjuga amb el que ell desitja, “La vue roule à une telle allure que tout devient mobile”¹⁰. És “la vie moderne, tumultueuse et rapide, dynamique et contrastée”¹¹. Una vida:

“C’est une vie dure, sèche, précise, le microscope sur toute chose, l’objet, l’individu fouillé, examiné sous toutes ses faces, le temps, la dimension pris au sérieux, la seconde et le millimètre mesure courtante une course à la perfection telle que le génie inventif est poussé à ses extrêmes limites. (...) L’endurance humaine éprouvée et poussée au maximum”¹²

Vida moderna vol dir moviment i eines per al coneixement, dit d’una altra manera: velocitat i precisió.

De ben jove Martienssen es va sentir atret pels mitjans de transport a motor¹³,



2. Diverses fotografies de cotxes.
Foto-Àlbum n°6



3. Martienssen i dos
amics en moto.
Foto-Àlbum n°3

7 Martienssen va néixer a Queenstown al 1905. Al 1909 els Martienssen –pare, mare i cinc germans- marxen a Johannesburg. Va morir a Pretòria al 1942.

8 Martienssen només s’interessa per una arquitectura africana que és la de les cases colonials de Cape Town arrel d’un viatge que els fa fer el seu professor Pearse.

9 Això és tractar els personatges com a ídols, mancats de defectes, persones a l’alçada de divinitats. Només cal que veiem que escrivia poc després de conèixer Le Corbusier: “The genius of Le Corbusier is today the greatest single influence in contemporary architecture. It is impossible to discuss the problem of architecture *anywhere in the world* without relating them to his expositions... He is the first architect to define and rationalise the whole field of architectural responsibility. His superb projects inaugurate a truly international architecture... to visit there is an aesthetic experience of the highest order.” Publicat en francès a “Le Corbusier et P. Jeanneret”, Boulogne-Seine *editions de l’Architecture d’Aujourd’hui*, Paris. L’original es conserva al *Martienssen Archive* i ha sigut publicat també per Herbert, cit. p.101.

10 Publicat originariament al *Bulletin de l’effort moderne*, Paris, 1925. L’article porta per títol “Le spectacir, lumière, coloeur, image mobile, objet-spectacle” i està dins el llibre Léger, Fernand, *Fonctions de la peinture*, editions Gonthier, 1965. p.130.

11 Op. cit., p. 77. Fa referència a l’article “À props du corps humain considéré comme un objet” . Conferència a Montreal, 1945.

12 Op. cit., p.133.De l’article “Le spectacir, lumière, coloeur, image mobile, objet-spectacle”.

13 Tots aquests àlbums de fotografia es conserven als *Martienssen Archives*, Universitat de Witwatersrand, Johannesburg Sud-àfrica, dins la capsa: “Photo-albums”. A l’àlbum de fotografies que va de l’any 1919 a l’any 1922 podem veure moltes imatges familiars amb cotxes, motos, bicicletes, etc.; l’àlbum del viatge de Durban a Cape-Town comença i acaba amb diverses imatges de paquebots; en un altre àlbum de l’any 1923 no hi ha cap pàgina –quatre fotografies per pàgina i vint-i-vuit pàgines- que no tingui alguna imatge de cotxes o



4. MG “Popple” i Martienssen davant Rue Nungesser-et-Coli.

li agradaven especialment els cotxes¹⁴ i sembla que es va plantejar seriosament estudiar enginyeria i no arquitectura¹⁵. L’interès per la velocitat i els mitjans de transport es va mantenir tota la seva vida, com exemple el regal de noces que més va apreciar va ser un *MG Popple* que aniria a buscar a Londres¹⁶, un altre exemple va ser voler servir com a pilot a l’exèrcit de l’aire, on el tinent Martienssen va morir d’un atac de cor mentre feia unes maniobres a Pretòria¹⁷. Martienssen sabia que a la vida moderna hi jugaven un rol els mitjans de transport¹⁸ i, per tant, la velocitat.

“The almost universal adoption of the motor car for individual transportation. The gradual replacement of the railway train by commercial aircraft for long distance journeys. The reconciliation of these varying complexities is the mode of our life”¹⁹.

La mobilitat i la velocitat anaven de la mà, seguint a Léger, de la precisió dels nous instruments de medicació o de la mecànica. La precisió d’una màquina és la manera que té l’home de racionalitzar un treball: fer-lo mecànic i oblidar-se’n per repetitiu, és l’altre element clau de la *vie moderne*. La precisió de la màquina és un mite modern que el narrador intenta traslladar al seu ofici amb

paquebots.

14 Herbert, cit., p.25 “If architecture was his interest, his passion then was motor cars”.

15 Op. cit., p.25: “Rex’s choice was Architecture, but it was not inevitably so: it might well have been Engineering, for he was fascinated by motor cars and machinery”. La tria s’entén sobretot perquè el primer any d’estudis a l’escola d’arquitectura va suspendre quasi totes les matèries, especialment dramàtica va ser la qualificació de matemàtiques: 2%.

16 És un regal de noces dels sogres de Rex Martienssen, un *MG Popple*. Els Martienssens el van anar a buscar a Londres i van fer el *Tour* de noces amb el cotxe. Després el cotxe viatgaria amb ells de tornada a Sud-àfrica.

17 Martienssen, tinent voluntari de l’exèrcit sud-africà, va morir a Pretòria el 23 d’agost de 1942. Martienssen havia explicat la importància del servei dels arquitectes especialment en la defensa antiaèria ja que entenien el territori. Això ho va teoritzar en un article escrit a sis mans: N.H.(Norman Hanson), R.M.(Rex Martienssen), W.G.M. “Civil Defense”, *South African Architectural Record*, September 1940, pp.-312-321, emulant aquell llibre per a la defensa estructural de Metropolitan Borough of Finsbury, de Tecton *Planned A.R.P.*, Architectural Press, Westminster, 1939.

18 Martienssen, Rex, “Mobile Architecture”, *South African Architectural Record*, May 1937, p.192-199. A l’article Martienssen explica com són els avions; primer la confortabilitat del seu espai interior i després la forma exterior.

19 Martienssen, Rex, “Architecture in modern life”, *South African Architectural Record*, December 1929, p.130

precisió del llenguatge, l'arquitecte amb precisió en la construcció, el científic amb precisió matemàtica, l'atleta amb precisió en els seus moviments, etc. Això vol dir que el narrador, l'arquitecte, el científic, i l'atleta intenten racionalitzar un aspecte de la seva disciplina; d'aquesta manera es desprén de l'ornament que se'ls aplicava en l'antic règim i s'aconsegueixen uns oficis regits per la precisió. Pel que fa a l'arquitectura, Le Corbusier, el mestre que va buscar Martienssen a Europa²⁰, va explicar que calia desfer-se dels estils i racionalitzar la construcció cap als nous materials de l'època.

Martienssen així ho reconeix quan parla de la casa: “On the continent the house is considered a modern problem to be solved on a rational basis”²¹. En aquesta sentència podem entendre que cal sol·lucionar els problemes des de punts de vista racionals però que vol dir que la casa és un problema modern?

Robert Musil a l'inici de *der Mann ohne Eigenschaften*²² defineix una vida que, pel que s'ha escrit en aquesta introducció, podem afirmar que és moderna. El primer paràgraf de la novel·la és una descripció climàtica pròpia d'un meteoròleg: Precisió. El segon paràgraf comença amb “Els automòbils sortien disparats²³”: Moviment, mitjans de comunicació. Tercer paràgraf, explica que el lloc on passa no té importància, totes les grans ciutats són semblants tot i que l'heroi de la novel·la viu a la seva ciutat natal, Viena. És una descripció precisa de la *vie moderne* que Martienssen ha après viatjant per Europa. Si en descobrim més aspectes, potser trobarem la resposta de com la casa pot ser un problema modern. Per descobrir la casa com a problema modern s'ha de començar per quina finalitat té la casa, perquè serveix. La casa moderna és el



5. Visita de Martienssen a Le Corbusier al 1938.
Fotografia enviada per Le Corbusier a Martienssen i enganxada al primer volum de l'*Oeuvre Complète*.

²⁰ La relació entre Martienssen i Le Corbusier ha sigut tractada per Rodrigues, I.M., “Vers une promenade architecturale: Le Corbusier – Martienssen – Guedes, “O Leao que n”-Team 10.” *Massilia: anuario de estudios corbuserianos 2004*, ed. Fundació Caja de Arquitectos, Barcelona 2004. I per Roger Miralles, “Relaciones Clásicas: Rex D. Martienssen y le Corbusier”. *Massilia 2008: anuario de estudios corbuserianos: encuentro en Granada*, ed. Associació d'Idees, Sant Cugat del Vallès, 2009.

²¹ Martienssen, Rex, “Architecture in modern life”, cit., p.130.

²² Musil, Robert *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt, Neue durchgesehene und verbesserte Ausgabe 1978, März 1996, Hamburg. -1a edició 1930-1932.

²³ op. cit., p.13; en l'edició alemanya p.9: “Autos schossen aus schmalen, tiefen Strassen”

lloc on viu l'home modern. Comencem per l'habitant.

A la novel·la de Musil el protagonista és matemàtic -calcula la velocitat dels cotxes que veu a través de la seva finestra-, té problemes de compromís amb les dones -ha tingut diverses relacions anteriors i en viu més d'una dins la novel·la-, ha viscut a diversos països: és l'encarnació de la vida moderna, Ulrich. Aquest home modern, explica Musil, havia fet tres intents per ser un home important: de jove, tot idolatrant Napoleó, volia ser tirà i desmuntar la idea d'Europa que coneixien²⁴; a continuació va voler ser enginyer mecànic per la fascinació que li produïen les màquines²⁵; finalment es va decantar per una ciència pura, les matemàtiques²⁶. La seqüència és absència de lloc definit -voler reformular Europa-, passió per la velocitat -això el duu a estudiar enginyeria- i finalment la més abstracta de totes les ciències, tècnica sense aplicació directa a la realitat, la matemàtica. Ulrich és un home que no s'interessa per la realitat, li interessa la possibilitat: calcula la possibilitat de coses impossibles com la velocitat dels vianants, veu les dones com a possibles companyes però no es compromet, viu a diversos llocs, etc. L'home sense atributs de la novel·la de Musil, l'home modern, és un home que viu en un món de possibilitats i el drama d'aquest home és descartar-les per fer-ne una realitat. Musil explica la diferència entre realitat i possibilitat:

“So liesse sich der Möglichkeitssinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebensogut sein könnte, zu denken und das, wie ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist. (...) Solche Möglichkeitsmenschen leben, wie man sagt, in einem feineren Gespinnst, in einem Gespinnst von Dunst, Einbildung, Träumerei und Konjunctiven²⁷”.

²⁴ Op.cit. p.35. Capítol 9: *Erster von drei Versuchen, ein debeuter Mann zu werden.*

²⁵ Op.cit. p.36. Capítol 10: *Der zweite Versuch. Asätze zu einer Moral des Mannes ohne Eigenschaften.*

²⁶ Op.cit. p.38. Capítol 11: *Der wichtigste Versuch.*

²⁷ Op. cit. p.17.

L'home sense atributs és l'home de les possibilitats. Com ens pot ajudar això a construir una realitat com és la casa de Martienssen a Greenside? De moment, sabem com és l'home que habita aquesta casa.

Musil també explica la dificultat que té aquest home a l'hora de fer-se una casa, en aquest cas de reformar el seu palauet. La primera consideració és sobre l'aspecte que ha de tenir, o el que no ha de tenir:

“Der moderne Mensch wird in der Klinik geboren und stirbt in der Klinik: also soll er auch wie in einer Klinik wohnen?²⁸”.

A continuació l'intent –òbviamment fallit de construir una realitat- d'Ulrich de dissenyar la seva pròpia casa:

“Schliesslich dachte er sich überhaupt nur noch unausführbare Zimmer aus, Drehzimmer, kaleidoskopische Einrichtungen, Umstellvorrichtungen für die Seele, uns seine Einfälle wurden immer inhaltsloser²⁹”.

Aquesta inventiva xoca directament sobre la seva vida i no es pot viure d'aquesta manera, per tant Ulrich:

“dem Genie seiner Lieferanten, in der sicheren Überzeugung, dass sie für Überlieferung, Vorurteile und Beschränktheit schon sorgen würden³⁰”.

L'home modern deixa la casa en mans dels seus proveïdors o uns tècnics perquè, d'aquesta manera, no ha de fer una activitat que conjuga la tradició que obliga la vida en un lloc determinat i qui vol viure la *vie moderne*.. Deixa la construcció de la casa en mans d'altres perquè li és impossible fer una casa que no sigui una realitat, li és impossible fer una casa moderna.

Martienssen és un home modern, un home de les possibilitats, però no és

28 Op. cit. p.19-20.

29 Op. cit. p.20:

30 Op. cit.p. 21.

matemàtic, té un ofici³¹ que fa realitat les possibilitats³². Es pot realitzar una casa moderna? Partint d'una activitat antiga com és viure en una casa, es pot fer res modern? La resposta és que no si l'activitat és antiga. Per què donar una resposta diferent a un problema plantejat fora la modernitat? Però si l'activitat que es desenvolupa a la casa no té a veure amb el passat, una casa sí que hauria de poder ser moderna. Si les necessitats han canviat sí que es podria realitzar una casa moderna. L'habitant ja hem vist que ha canviat, no és un home de certeses com abans; les seves necessitats seran, com a mínim en part, noves. Nutrir-se, dormir, xerrar amb els habitants de la casa, són necessitats velles³³; cuinar en una cuina a gas, aparcar el cotxe, estudiar, la possibilitat de menjar en un espai que no sigui el menjador, la possibilitat de xerrar fora el lloc destinat a fer-ho, etc., són necessitats de l'home modern. La casa no pot ser completament moderna, hi ha activitats noves i velles. Amb paraules de Martienssen:

“In domestic work, to a certain extent, we are bound to be influenced by tradition³⁴.”

L'habitant de la casa, des del punt de vista perceptiu, tampoc té les mateixes necessitats que el vell habitant de la casa; els seus horitzons visuals ja no estan limitats a l'espai que els seus peus poden caminar, l'habitant modern té moltes possibilitats de veure coses noves cada dia, rebre molts estímuls. Una casa moderna ha de ser diferent que una casa antiga, com a mínim des des d'aquest punt de vista.

Als anys 30 o 40 del segle passat, per fer una casa calia estar influenciat per la tradició. Així no obstant, això no equival a fer una casa tradicional. L'home

31 Musil ja ha advertit que dins la modernitat hi ha homes que tenen oficis i que són competents en alguna matèria. Op. cit., p.135: “Als ein Mann, der in seinem Fach tüchtig war, wusste er natürlich, dass man nur dort, wo man sich wirklich sehr genau auskennt, eine Überzeugung haben kann, auf die man selbst setzen möchte”.

32 A Martienssen li costa construir, va construir més aviat poc i es va dedicar a explicar com construïen els altres. La seva faceta com a escriptor li va ocupar molt més temps que la seva com a constructor i no perquè faltés la feina, perquè el Johannesburg dels anys 30 i 40 era una ciutat en expansió urbanística i hi havia molts pocs arquitectes.

33 Martienssen, “Modern Architecture” *The South African Architectural Record*, September 1927, p. 67: “We still live under much the same conditions as we did centuries ago, our requirements are basically the same. Hence there will be a quite considerable resemblance between our modern houses and those of four hundred years ago”.

34 Op. cit., p.67.

modern, com hem vist, té algunes necessitats noves, sobretot perquè l'habitant d'aquesta casa ha canviat. Ara ja no és un home de certeses, és un home de possibilitats. La casa també podria ser una casa de les possibilitats.

Què vol dir una casa de les possibilitats? una casa que no tingui un sol ús ni una sola manera de ser apreciada en la seva arquitectura. Una casa on l'arquitectura no sigui una realitat sinó que tingui la possibilitat de que cada usuari o espectador se la construeixi. Aquesta és la casa moderna, la que es construirà Martienssen a Greenside.

Martienssen, però, al fer una casa sap que hi ha aspectes de la casa que no són moderns, són de la tradició de l'arquitectura que va dels egipcis, passant pels grecs i els renaixentistes fins arribar als nostres dies. Aquests quatre moments històrics no són triats a l'atzar, són una tria deliberada de Martienssen, són, segons el seu punt de vista, els moments històrics que han col·locat a l'home al centre del problema arquitectònic³⁵. Aquesta tendència a situar l'home al centre del problema és el que anomenem humanisme. Geoffrey Scott va teoritzar què era l'arquitectura de l'humanisme:

“This is humanism in architecture. The tendency to project the image of our functions into concrete forms is the basis, for architecture, of creative design. The tendency to recognise, in concrete forms, the image of those functions is the true basis, in its turn, of critical appreciation³⁶”.

Dissenyar vol dir fer-ho amb la regla de l'home, mentre que la crítica es dedica a reconèixer com les formes humanes estan presents dins aquesta arquitectura.

³⁵ Martienssen va ser professor d'història de l'arquitectura a la Universitat de Witwatersrand. Segons els seus apunts de classe –capsa Note books, conservada als *Martienssen Archives* de la Universitat de Witwatersrand-, el principi de curs començava les seves classes amb l'explicació dels temples de Karnak i Abusir, a Egipte, continuava amb les classes sobre Grècia, feia alguna menció a Roma, no reprenia fins al Renaixement i després hi havia una el·lipsis fins el moment actual quan explicava Le Corbusier, Asplund, Mies i –posteriorment- Terragni. No passar pel gòtic, per un arquitecte que es va decidir a estudiar arquitectura per la lectura de Ruskin, sembla una heretgia, però les classes de Martienssen no anomenaven aquest ni altres moviments que els britànics consideren propis.

³⁶ Scott, Geoffrey *The Architecture of Humanism, a study in the history of taste*. W.W. Norton & Company, New York / London, 1999, p. 159. -primera edició 1914. La present és una reimpressió de la segona edició que el propi Scott va corregir i ampliar amb un epíleg l'any 1924.

La tradició que segueix Martienssen és la d'aquesta arquitectura que col·loca a l'home com a centre del problema. El mètode d'estudi i projecte de Martienssen és col·locar a l'home al centre de l'arquitectura, com veurem.

Martienssen era arquitecte però la seva activitat no estava centrada en la construcció, era un arquitecte que es va dedicar bàsicament a la crítica³⁷. Mai no va refusar la possibilitat de construir, alguns dels edificis moderns més rellevants de Johannesburg els va signar amb Cooke i Fassler, els seus socis l'any 1933. La seva escassíssima producció construïda va fer que aquesta no fos conegut massa més enllà de Ciutat del Cap. Els seus escrits, en canvi, van fer-lo conegut fora d'Àfrica. Quan es va publicar, després de la seva mort, l'any 1956, *The Idea of Space in Greek Architecture*³⁸, va rebre una càlida benvinguda als països de parla anglesa i es va reimprimir l'any 1958, se'n va fer una segona edició –amb pròleg d'Heather Martienssen- l'any 1964 i es va reimprimir tres vegades més a les dècades dels seixanta i setanta. El llibre es va traduir ràpidament, l'any 1958, al castellà per Eduardo Loedel³⁹ a Ediciones Nueva Visión de Buenos Aires i va obtenir una recepció favorable entre el públic de llengua castellana, de tal manera que se'n van fer cinc reimpressions. És un llibre conegut en l'àmbit arquitectònic de Barcelona perquè Josep Maria Sostres, quan ensenyava història de l'arquitectura, l'usava com a llibre fonamental per conèixer l'arquitectura grega. Sostres havia llegit amb atenció les paraules de

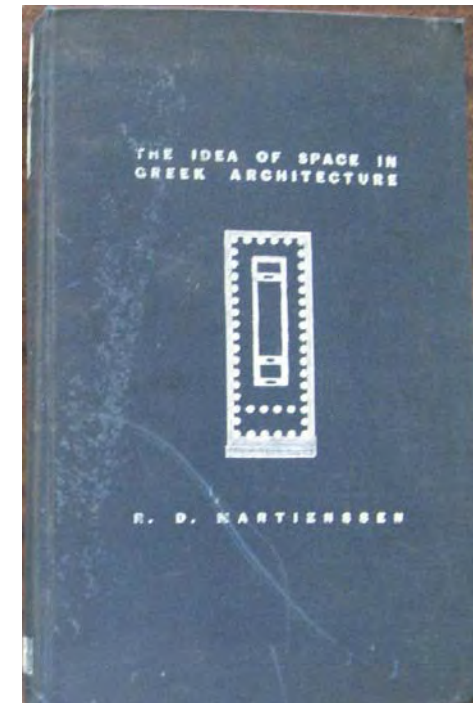
37 De Martienssen coneixem, en quinze anys de carrera com arquitecte, la casa que es va construir per viure, tres projectes més amb Fassler i Cooke, i vora quaranta articles publicats majoritàriament al *South African Architectural Record*.

38 Martienssen va llegir la seva tesi -recull de quatre articles publicats amb anterioritat al *South African Architectural Record*- al 1941. Aquesta tesi era la segona que presentava, la primera, *Constructivism*, li va donar el títol de *Master in Architecture* i aquesta segona, el *Degree of Doctor of Literature*. Tots dos títols foren expedits per la Universitat de Witwatersrand. Posteriorment, la seva dona i els seus companys de la universitat van editar aquesta tesi en forma de llibre. Rex Martienssen, *The Idea of Space in Greek Architecture*, The Witwatersrand University press, Johannesburg 1956.

39 Eduardo Loedel (1932-) va traduir al castellà el llibre de Martienssen amb el títol *La idea de espacio en la arquitectura griega*, Nueva Visión, Buenos Aires 1958, 1961, 1967, 1972, 1977, 1981. El traductor, filòleg de formació, va traduir, entre d'altres, obres com la d'Arnold Gesell: *El asolescente de diez a dieciseis años*, Paidós, Buenos Aires, 1967, o, editats per la mateixa editorial, del mateix autor i en anys successius, *El niño de siete a ocho años*, *El niño de ocho a diez años*; Paul Schlider, *Imagen y apariencia del cuerpo humano: estudio de las energías positivas de la psique*, Paidós, México, 1994; Karl R. Popper, *La sociedad abierta y sus enemigos*, Paidós, Barcelona 1982.

Martienssen, i més d'un rastre és visible en la seva arquitectura⁴⁰.

Aquesta tesi, doncs, tractarà d'esbrinar com Martienssen pot construir una casa moderna a Johannesburg. El camí per esbrinar l'arquitectura que fa Martienssen serà un camí de possibilitats on es provaran diverses maneres d'explicar aquesta casa⁴¹. El treball està estructurat com una lectura en dues fases del llibre a la casa o a la inversa. D'aquesta manera, es llegiran els quatre capítols centrals –els que es van publicar per separat al *South African Architectural Journal*- i es tractaran els mateixos temes pel que fa a la casa: la ciutat, la casa, el temple i la dupla temple-temenos.



6. Martienssen: *The Idea of Space in Grek Architecture*. Tesi presentada.

⁴⁰ No és aquest lloc per estendre's en relació de l'arquitectura de Sostres, només apuntar que l'entrada a la casa Moratiel o el pati interior projectant ombres deuen molt a la lectura –sobretot al capítol V- de la tesis de Martienssen.

⁴¹ És la manera d'operar de Martienssen. Feia diverses temptatives d'explicar el mateix edifici des de punts de vista diferents. Trobem a l'arxiu diversos esborranys amb punts de vista diferents sobre el mateix tema. Per exemple, al *Martienssen Archive* de la universitat de Witwatersrand trobem diverses versions del que va acabar essent el capítol V, *Temple and Temenos*: una primera versió és l'article titulat *The Acropolis of Athens* (mai publicada), on Martienssen explica el témenos atenenc i la construcció tècnica de l'arquitectura del temple a la vegada seguint les tesis de d'Ooge; un altre article és *Space Construction* (se'n conserven tres versions, una de les quals és per publicar tot i que mai no es va arribar a publicar), on es centra en el temenos d'Afaia i el de Súnion i explica altres temes relacionats amb els efectes espacials de l'arquitectura en relació al seu lloc; un altre article és *The Temple of Aesclepios* on explica el temple i la relació amb les construccions veïnes.

Martienssen va fer dos articles –que va donar per bons perquè els va recollir a la seva tesi- per explicar des de punts de vista diferents l'arquitectura del temple grec. El capítol IV de *The Idea of Space in Greek Architecture* sobre la materialitat del temple, i el capítol V, en què explica l'entorn.

**Lectura de: Martienssen, “The Range of
Greek Architecture - The city structure”**

La ciutat de Johannesburg.



1. Mapa de Sud-àfrica amb Johannesburg.

I.

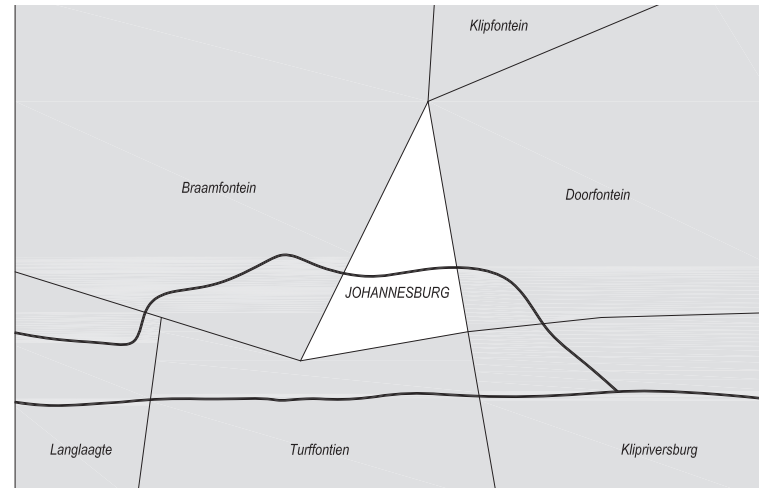
Johannesburg és una ciutat fonamentada en l'or del seu subsòl. Tradicionalment les ciutats -així s'explica a les seves històries- s'han emplaçat ja sigui pels seus recursos naturals, ja sigui per la seva posició estratègica a nivell comercial o militar. L'emplaçament de la ciutat ve determinat per una o altra raó. Les primeres són ciutats productores i les segones, ciutats comercials, com a mínim en origen¹. L'emplaçament de Johannesburg no ve determinat per cap de les dues raons. La primera condició permet la supervivència ja que és necessari el seu producte i la segona condició assegura la supervivència perquè els productes excedents d'un lloc s'han de moure necessàriament. Johannesburg no és una ciutat necessària per cap de les dues raons: està mal emplaçada a nivell comercial i no té cap riquesa natural que ajudi a la supervivència. Té or i el preu de l'or -a diferència de les matèries primeres abans d'existir els mercats de futurs- ve determinat per l'especulació del mercat. Johannesburg no té un emplaçament que entronqui amb la tradició de la ciutat europea; és, més aviat, una de les primeres ciutats fundades pel mercat global dins una economia capitalista mundial.

1. L'emplaçament de les ciutats és un tema recurrent a la literatura sobre l'arquitectura. El primer testimoni el trobem a Aristòtil que, a la *Política*, llibre quart, capítol desè, descriu la *situació de la ciutat*. Aristòtil diu que, en emplaçar una ciutat, s'han de tenir en compte tant els motius estratègics -que sigui fàcilment defensable- com que tingui unes terres fèrtils al voltant i pugui comerciar amb alguna ciutat costanera. Més endavant, autors contemporanis, com Haverfield (*Ancient Town-Planning*, Clarendon Press, Oxford, 1913) o Sargerant (*Classical studies*, Chado and Windus, Londres 1929), , especifiquen que les ciutats s'emplacen o per motius comercials o per motius productius.

Johannesburg és de les primeres ciutats que s'erigeix sobre la base d'un sol recurs. Per aquesta raó, pot créixer o enfonsar-se econòmicament en funció de factors externs, com de fet ha passat en aquests poc més de cent vint anys de història. Els atacs especuladors afecten a les ciutats basades en un sol recurs i es produeixen aquestes dificultats no es donen amb tanta freqüència a les ciutats fundades a l'antiga manera europea.

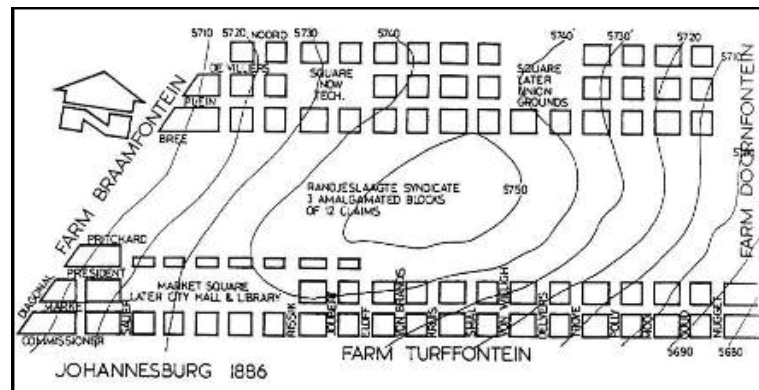
La ciutat de Johannesburg es funda oficialment al 1886 gràcies a la troballa d'or, un any abans, a la *Langlaagte farm* de la vídua Oosthuizen. Les granges de la zona estaven l'una al costat de l'altra seguint la serralada d'on sortien brolladors d'aigua clara². Al setembre del mateix any es van començar a donar els primers permisos des de Pretòria, sota el comandament Bòer de Kruger³, per fer prospeccions mineres. El governador decideix, aleshores, que la finca en forma de triangle –entre les granges de Doorfontein, Braamfontein i Truffontein- i que es troba enmig de les altres vuit granges on preveu donar permís per extreure or, sigui l'assentament per establir el campament dels miners. Aquesta finca era de titularitat pública; per tant, els beneficis que generaria havien de donar uns bons ingressos al govern de Pretòria.

La primera organització de la ciutat era una retícula a la part sud del triangle inicial de blocs petits perquè tenien més valor les finques cantoneres⁴. El centre de la ciutat era el mercat ja que no hi havia serveis, tret dels negocis de prostitució, bars al Frenchfontein⁵ i aquells que podien ajudar al negoci de



2. Plànol de les granges que es van convertir en explotacions mineres. Al centre el triangle fundacional de Johannesburg.

3. Primer plànol de Johannesburg 1886.



² El nom de la serralada és Witwatersrand, que en afrikaans vol dir “font d'aigua clara”.

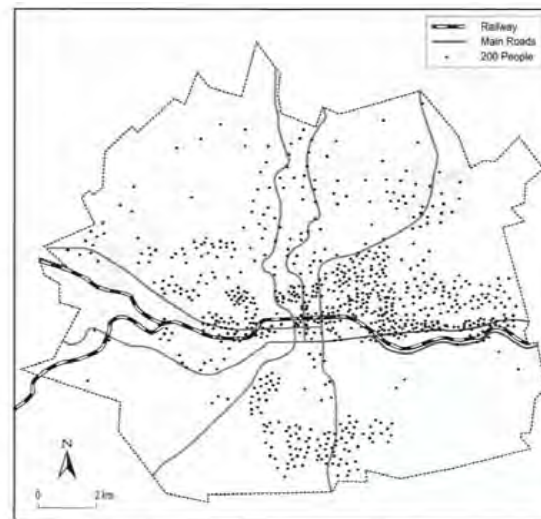
³ En aquest punt, recordar la situació política de Sud-àfrica en aquells anys segur que ajuda al lector. Des de principis del S XIX Cape Town era colònia anglesa i els antics colonitzadors holandesos –Voortrekers en el nou idioma afrikaans- havien emigrat dins el país en el Gran Trek que els va portar a dominar bona part del que avui coneixem com a Sud-àfrica (algunes parts, amb pocs recursos econòmics encara estaven dominades pels Zulus i els Xhosa). Els Bòers –d'origen Holandès- vivien bàsicament en grans granges repartides per tot el territori i dominaven algunes ciutats, la més important de les quals era Pretòria, des d'on governaven –amb Kruger al capdavant- el territori.

⁴ Beavon, Kevin, *Johannesburg: The Making and Shaping of the City*. Unisa press, University of South Africa i Brill academic publishers, Leiden 2004. p. 25 *The foundation Years*.

⁵ El Frenchfontein era una zona habitada per prostitutes provinents, en la seva majoria, de França.



4. Plànol de Johannesburg, 1937. Amb els suburbis marcats.



5. Diagrama de nuclis de població -250 habitants- al voltant de l'inicial Johannesburg.

l'or, els bancs. Només un any després de la fundació de la ciutat, al 1887, s'hi instal·la la borsa. D'aquesta manera:

“unlike most great cities that have grown from humble beginnings, Johannesburg, almost from its inception and indeed before it had much in way of commercial, cultural, and administrative trappings, had a financial core of substance focused on banks and a stock exchange that from early on attracted both local and foreign capital to underpin the mining enterprises.”⁶

Johannesburg es funda per fer diners. La raó de ser d'aquesta ciutat és l'especulació amb el preu de l'or. Tant és així que la població decreix al 1889, quan col·lapsa la borsa a Johannesburg, i que anys després una jugada especulativa en el canvi d'any -aprofitant els cinc dies festius a les principals borses mundials, entre el desembre de 1932 i gener de 1933- aconseguix la dècada de major creixement demogràfic i físic de la seva història⁷ -si no tenim en compte el cas de Soweto, al cap i a la fi una altra ciutat.

La ciutat no es queda encapsulada, però, dins el triangle de titularitat governamental. El territori va absorbint cada vegada més gent i es van fundant nous assentaments al voltant de la ciutat. Aquests assentaments, normalment lligats a una explotació minera -i per tant a una granja en origen-, no formen part de la ciutat: quan són suficientment grans es proclamen *townships*, que administrativament no són Johannesburg. Kruger, des de Pretòria l'any 1897, integra algunes de les *townships* en una sola municipalitat però l'administració de cada part és separada, de tal manera que els *townships* menys afavorits reben menys inversió que els més rics i les desigualtats entre ells s'incrementen. La

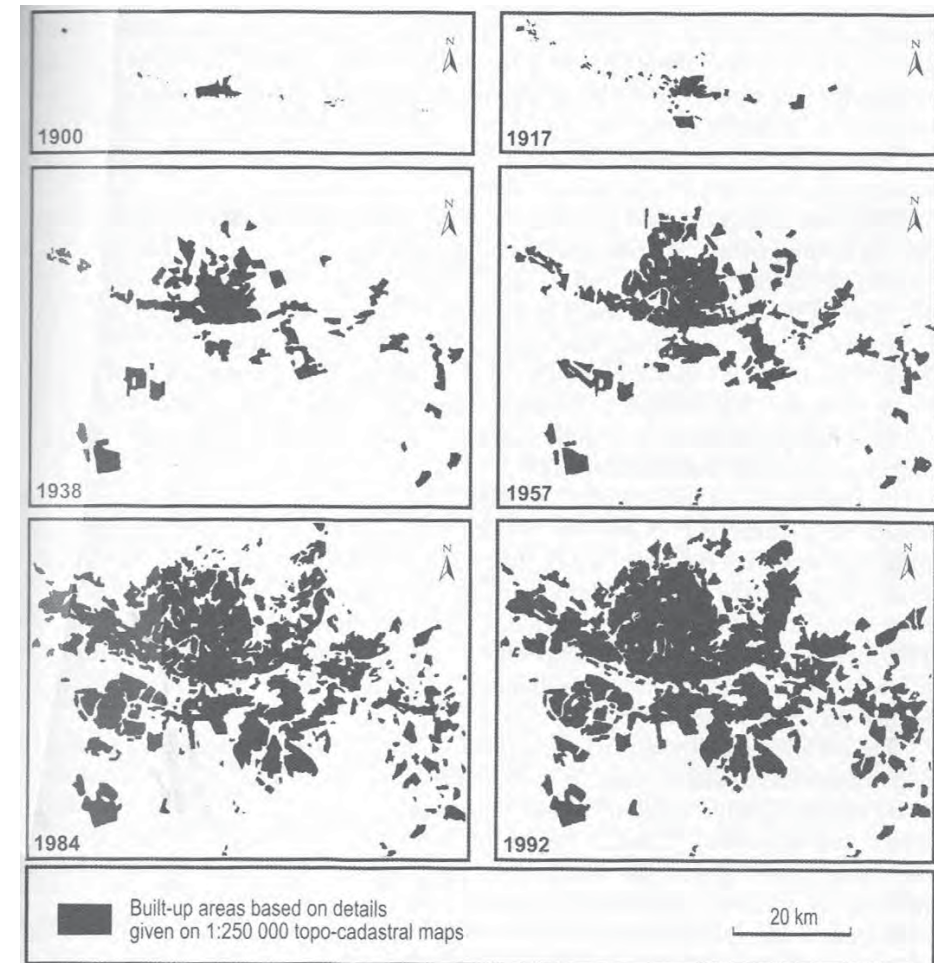
⁶ Beavon, op. cit., p.27.

⁷ La història de la borsa de Johannesburg està molt ben explicada a: AA.VV. *The history of Johannesburg Stock Exchange, 1887-1947*, ed. Johannesburg Stock Exchange committee, Johannesburg, 1951.

ciutat no tindrà una sola administració fins al domini anglès, al 1901, després de la guerra anglo-bòer. L'administració de Sud-àfrica recau en coronel Milner que anomena a Lionel Curtis com a alcalde de Johannesburg. Curtis havia redactat una constitució per a Sud-àfrica i uns drets i deures per a les ciutats prenent com a model el vigent a les illes britàniques. Segons la constitució l'ajuntament havia de ser responsable dels carrers de la ciutat, de dotar de serveis com aigua, gas i electricitat als edificis i serà, així mateix, responsable de la salut pública dels seus habitants. Curtis tenia com objectiu fer de Johannesburg:

“a place in which people [would] desire to remain, rather than a mine of wealth whence men look to rapidly accumulate fortunes for export and enjoyment elsewhere.”⁸

Per assolir aquest objectiu el govern anglès va engrandir l'àrea de Johannesburg cinc vegades més del que, amb el govern de Kruger, s'havia decidit quatre anys abans: ara havia d'ocupar un cercle de sis milles amb centre a la Market square i inclouria totes les *townships* que tenien governs autònoms fins aquell moment. Aquest és el marc en què la família Martienssen es trasllada, amb una feina del pare com a enginyer de mines, a un suburbi del nord-est de Johannesburg. És en aquella època, primera dècada del S. XX, que aquesta zona es consolida com la dels habitants blancs acomodats, dels rics i dels professionals liberals, i la construcció creix de forma exponencial: quasi 43000 llicències d'habitatges⁹ es tramiten en menys d'una dècada només en aquesta zona. Martienssen creix en una ciutat que està permanentment en obres. La ciutat dels rics creix en aquesta direcció no per una planificació determinada sinó perquè a la banda sud-est



6. Diagrames de creixement de Johannesburg durant el primer segle de vida.

⁸ Wentzel, C.A. *Report of the Johannesburg Insanitary Area Improvement Échème Comisión*. Johannesburg: Transvaal Government, 1903 p.10. Citat a Beavon, Op. cit., p.73.

⁹ Van der Waals, J.D., *From Mining Camp to Metropolis: The Buildings of Johannesburg 1886-1940*, Chris van Resenburg Publications, Johannesburg 1987. Peu de pàgina p. 35. “Between 1901 and mid-1905 a total of 17702 building plans were approved by the municipality, including apartment buildings and houses, and another 25288 plans were passed between mid-1905 and 1910”.



7. Plànol de Johannesburg, 1937. Ressaltat el barri de *Grenside*.

s'hi havia instal·lat els barris marginals de Brickfield¹⁰, Kafir location i Native location¹¹; és en aquest quadrant on més endavant es construirà Soweto -south west township-. La zona sud-oest no estava massa desenvolupada perquè era el lloc on s'estaven trobant més mines d'or i calia no ocupar el territori; el quadrant nord-oest no era una mala zona però va créixer molt ràpidament amb ciutat compacta i no com a zona adequada per a la població benestant perquè no hi havia bona comunicació amb el centre de la ciutat. Al nord-est és on es va desenvolupar la ciutat de Johannesburg com a ciutat-jardí, amb els serveis propis d'una ciutat continental: tramvia elèctric, hospitals, etc; però només en aquesta part de la ciutat¹².

Quan Martienssen decideix fer-se una casa i busca un terreny, tempteja diversos emplaçaments¹³, més o menys allunyats del centre, però tots ells en aquest quadrant nord-est de la ciutat. En aquest quadrant també hi ha el lloc de treball de la parella que es feia la casa, la universitat de Witwatersrand. Molt probablement, i tot i anava just de diners, per classe social i color de pell, no podia considerar cap altre quadrant de la ciutat¹⁴.

10 És una de les primeres barriades de Johannesburg. Deu el seu nom a que era l'assentament dels que fabricaven, amb l'argila, els maons per a la posterior construcció de les cases. Des de l'inici era un barri marginal, els que no els volien –per discapacitat o per enfrontament- per treballar a la mina anaven a Brickfield.

11 Són barris originàriament de treballadors *coloured*. No és aquest un lloc on estudiar els problemes racials a Sud-àfrica ni a la ciutat de Johannesburg però cal apuntar que els municipis, tant sota el control Bòer com sota l'administració anglesa prohibien als *coloured* tenir feines qualificades, estudiar, caminar per damunt la vorera si és que existia, casar-se amb una dona blanca, etc. Els *coloured* només servien com a mà d'obra barata per a les dures condicions de la mineria i com a servei domèstic a les cases dels blancs. Hi ha molta literatura al respecte, però cal destacar: Ginsburg, Norris, Richter, Coplan "Patterns of residential mobility amongst children in greater Johannesburg - Soweto , South Africa: observations from the Birth to Twenty Cohort" a *Urban Forum*, 10.2009.

12 Per a una explicació sociològica de com s'ha anat movent el capital pels diferents barris de Johannesburg, veure: Beavon, cit., capítol 3 *White Consolidation and 'Temporary Black Sojourners'*.

13 Martienssen es planteja fer la casa a tres emplaçaments diferents: primer en un del barri de Bryanston, després a Emmarentia i, finalment, es decidirà per Greenside. Els barris cada vegada són més a prop del centre de la ciutat. Per a més informació sobre aquest capítol, consultar Herbert, Gilbert, *Martienssen and the international style*, cit., p. 45-52.

14 Hi ha dues dades biogràfiques que expliquen que Martienssen sempre anés just de diners: A la universitat no es pagava de forma generosa als professors i era el petit de set germans en una família on el pare era un treballador, qualificat, però treballador al cap i a la fi. Per a més informació sobre aquestes dades biogràfiques veure: Herbert, op. cit.

Fins aquí s'han analitzat els diversos components sociopolítics que han anat formant el Johannesburg dels anys trenta i quaranta. Però no hem parlat de quina forma pren aquesta ciutat. A partir d'aquí es tracta d'analitzar com ha pres forma aquest quadrant nord-est que és, de fet, el Johannesburg de Martienssen.

II.

“I was lord of the whole manor; or, if pleased, I might call myself king or emperor over the whole country which I had possession of. There were no rivals: I had no competitor, none to dispute sovereignty or command with me¹⁵.”

“My island was now peopled, (...) the whole country was my own mere property, so that I had an undoubted right of dominion. Secondly, my people were perfectly subjected. I was absolute lord and lawgiver; they all owed their lives to me, and were ready to lay down their lives, if there had been occasion of it, for me. It was remarkable, too, we had but three subjects, and they were of three different religions. My man Friday was a Protestant, his father was a Pagan and a cannibal, and the Spaniard was a Papist¹⁶”.



8. Imatge de *Robinson Crusoe*
dibuix de N.C. Wyeth.

Defoe estableix el sentit de possessió de tot allò que es troba el colonitzador¹⁷,

¹⁵ Defoe, Daniel *Robinson Crusoe, illustrations by N.C. Wyeth*, David McKay Company, Philadelphia 1920 -1a edició 1719- p.170.

¹⁶ Op. cit., p. 319.

¹⁷ Aquesta idea la prenc de Joyce quan en el seu assaig sobre Defoe, la conferència a Trieste de 1912, diu: “The true symbol of the British conquest is Robinson Crusoe, who, cast away on a desert island, in his pocket a knife and a pipe, becomes an architect, a carpenter, a knife grinder, an astronomer, a baker, a shipwright, a potter, a saddler, a farmer, a tailor, an umbrella-maker, and a clergyman. He is the true prototype of the British colonist, as Friday (the trusty savage who arrives on an unlucky day) is the symbol of the subject races. The whole Anglo-Saxon spirit is in Crusoe: the manly independence; the unconscious cruelty; the persistence; the slow yet efficient intelligence; the sexual apathy; the practical, well-balanced religiousness; the calculating taciturnity. Whoever rereads this simple, moving book in the light of subsequent history cannot help but fall under its prophetic spell.” Actualment a Joyce, James *Occasional, Critical and Political Writing*, Oxford University Press, UK, 2008.

de la mateixa manera que ho va fer Lord Elgin quan va prendre els marbres del Partenó. Una vegada Crusoe ha assumit que és l'últim estament de civilització en aquell indret ignot decideix -per la superioritat que li dona ser una persona provinent de la civilització- que allò és seu. Només després d'haver satisfet aquest desig de possessió tracta de reconèixer el territori buscant-ne la possible explotació. La vida de Crusoe a la futura colònia és la d'un solitari que pensa en les riqueses que li generaria aquesta terra al vell món d'on ve, un solitari que somia amb una compensació econòmica per ser el primer que ha vist un lloc -recordar en aquest punt que Crusoe el primer que salva del vaixell naufragat són els diners.

J.M. Coetzee, té dues obsessions que recorren la seva obra: mostrar la realitat colonial -i postcolonial- sud-africana i la figura de Robinson Crusoe¹⁸. No és difícil llegir Elisabeth Costello com un arquetip més general del que és un colonitzador de tercera generació a la terra conquerida. Aquesta característica es repeteix en molts dels seus personatges, especialment en la seva trilogia biogràfica¹⁹. Aquest arquetip és semblant al que ens va ensenyar Joyce al parlar de Robinson Crusoe. No són dues obsessions, doncs, les que recorren l'obra de Coetzee sinó una de sola: mostrar la realitat colonial i postcolonial britànica. El personatge que habita i construeix aquesta realitat és, com a la novel·la de Defoe, un personatge que té afany de possessió, un personatge que només socialitza amb els que considera de la seva mateixa espècie -amb la resta té una actitud de superioritat-, un personatge que busca el seu benefici personal

18 Per citar-ne alguns exemples: el pròleg de l'actual edició de butxaca de Robinson Crusoe en llengua anglesa, el discurs d'acceptació del premi Nobel, un article al seu llibre d'assajos –que és una versió estesa del pròleg abans citat-, o la novel·la *Foe*.

19 La trilogia autobiogràfica consta de: Coetzee, J.M. *Boyhood: Scenes from Provincial Life* (1997) o *Youth: Scenes from Provincial Life II* (2002) i *Summertime* (2009), però també és molt clar en la descripció de la granja a *Diary of a Bad Year*. Aquest arquetip del que parlo és prou visible a les novel·les però l'explica amb exactitud i s'hi esplaia: Poyner, Jane *J.M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual*, Ohio University Press, Ohio, 2006.

per damunt de tot. Aquest personatge viu, com explica el propi Coetzee quan recorda la seva infantesa a l'inici de *Boyhood*:

“They live on a housing estate outside the town of Worcester, between the railway line and the National Road. The streets of the estate have tree-names but no trees yet. Their adress is No.12 Poplar Avenue. All the houses on the state are new and identical. They are set in large plots of red clay, separated by wire fences. In each back yard stands a small block consisting of a room and a lavatory. (...)

The nearest shops are a mile away along a bleak eucalyptus-lined road²⁰”. Coetzee ens porta el paisatge de l'inici dels anys quaranta a Worcester²¹, Sud-àfrica. És la descripció més precisa que tenim del que devia ser Johannesburg a l'època en què Martienssen construeix casa seva. Tanques metàl·liques, pols, absència d'arbres com a conseqüència de les presses en la construcció, etc. Tots ells, indicis de la manca de qualitat urbana de la ciutat. La ciutat dels Robinsons és una ciutat on tothom va a la seva, una ciutat on cadascú té la seva porció de terreny envoltada d'una tanca. La ciutat dels Robinsons és una ciutat on ningú no té cura de l'espai comú perquè ningú no en té la titularitat -la municipalitat tampoc se n'encarrega, perquè hi ha molt poca càrrega fiscal-; una ciutat on allò públic és absent; una ciutat que sembla haver portat a l'extrem la primera meitat de la teoria d'Adam Smith segons la qual aquell que mira pel seu benefici particular el que fa és mirar pel benefici del conjunt²². El benefici

9. Vista aèria de Worcester en l'actualitat.



²⁰ Coetzee, J.M. *Boyhood, scenes from Provincial Life*, Penguin Books, London, 1997..

²¹ Worcester és a 90 km de Cape Town en direcció est, cap a l'interior del continent. El poble es va fundar a mitjans S.XIX però el creixement important el pateix als anys trenta del S.XX, com Johannesburg.

²² Smith, Adam *The Wealth of Nations*. Methuen & Co. Ltd., London, 1776 “As every individual, therefore, endeavours as much as he can both to employ his capital in the support of domestick industry, and so to direct that industry that its produce may be of the greatest value; every individual necessarily labours to render the annual revenue of the society as great as he can. He generally, indeed, neither intends to promote the public interest, nor knows how much he is promoting it. By preferring the support of domestick to that of foreign industry, he intends only his own security; and by directing that industry in such a manner as its produce may be of the greatest value, he intends only his own gain, and he is in this,

10. Fotografies dels carrers de Johannesburg, 2005.



11. Fotografia del rètol més freqüent a les tanques de les cases de Johannesburg, 2005.



particular és tangible, de manera clara: una parcel·la limitada, impenetrable, on poder fer el que es desitgi; el benefici general difícil de trobar: òbviament, no es troba en els carrers d'aquesta ciutat d'una manera física. Aquesta ciutat és la quintaessència de la individualitat, o de l'absència de col·lectivitat. Aquesta ciutat és el Johannesburg de Martienssen. Una ciutat on els únics espais públics són els passadissos sense cap qualitat per arribar als habitatges i algun parc o centre comercial. Avui molts dels parcs i centres comercials són espais privats i l'únic espai públic és aquesta trama de carrers on només es poden veure tanques amb cartells que resen el credo de la ciutat: "armed response".

III.

Hem trobat una característica de Johannesburg que és aquesta individualitat exacerbada que es materialitza amb tanques per tots els carrers. Però no sabem, encara, quin és el traçat de la ciutat. La ciutat, com a colònia britànica, segueix un model reconeixible per tota la *Commonwealth*. Un creixement basat en la idea de ciutat que promulgava Unwin al seu *Town Planning in Practice* (1906)²³. Unwin, que havia sigut el secretari de la *Socialist League* de Morris a Manchester al 1886, escriu el seu llibre amb una clara vocació d'aplicació del socialisme. La feina de l'autor serà la de trobar la bellesa en la forma

as in many other cases, led by an invisible hand to promote an end which was no part of his intention. Nor is it always the worse for the society that it was no part of it. By pursuing his own interest he frequently promotes that of the society more effectually than when he really intends to promote it. I have never known much good done by those who affected to trade for the publick good." (1a edició 1776)

23 Unwin és, des del punt de vista anglosaxó, segurament el planificador urbà més influent. La seva cadira de president al Royal Institute of British Architects dona gran credibilitat a les teories d'Unwin fora l'illa. Ningú no pot parlar de planificació urbana als anys trenta o quaranta en l'àmbit anglosaxó sense citar a Unwin. Sobre la bibliografia i influència d'Unwin en l'àmbit anglosaxó, veure: Jackson, Frank, *Sir Raymond Unwin: architect, planner and visionary*, A. Zwemmer, London, 1985; o bé la introducció del llibre editat per Creese, Walter, *The Legacy of Raymond Unwin: a human pattern for planning*. MIT Press, Cambridge, 1967; o, encara, el capítol de *Mervyn Millar* dedicat a Unwin dins els llibre AA.VV. Gordon E. Cherry ed. *Pionners in British Planning* Architectural press, London 1981

urbana i aplicar-la en un model socialista. El model de socialització el troba en el llibre de la ciutat-jardí de Howard i la bellesa en la forma urbana en un altre llibre sobre l'art de les ciutats de Camilo Sitte. El llibre de Howard, *Garden Cities of Tomorrow*, presenta una idea de gestió del sòl²⁴ que Unwin aplicarà, amb modificacions, al seu llibre, però la idea fonamental és que el sòl és tot i -sempre- públic. Howard explica poques qüestions formals: els edificis públics han d'estar envoltats de jardí i les cases han de complir amb les mesures higièniques mínimes; ara bé, la forma només diu que han d'estar fetes al gust del client²⁵. El projectista britànic tenia un problema a l'aplicar la teoria sense una forma concreta i Unwin resol aquesta mancança prenent les formes del llibre de Camilo Sitte *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*²⁶, on l'alemany mostrava la possibilitat de bellesa en la forma -i per tant en la planificació- urbana. Unwin uneix els principis socialistes de Morris -que volia donar bellesa²⁷ al món perquè tothom en pogués gaudir- amb la bellesa que troba en la mirada pintoresca a l'espai urbà de Sitte. El resultat és un llibre amb unes fortes conviccions socialistes i un gust per allò pintoresc.



OF CENTRES AND ENCLOSED PLACES. In the actual centre of the town area, though in this case probably the central square should not be very far removed from the station, and may be associated with it by local and important thoroughfares or avenues. The space of the railway and the necessary basis of traffic would render the station place itself unsuitable to be the main square or assembly ground of the town; and square surroundings would also be better for the public buildings and Government offices. In many cases the station will be outside the town, though it is probable that this will be less true of new towns than of the old, the prejudice against railways which led to their being kept outside so many towns having to a large extent died out; and the possible reduction in the fringe of built-up areas and the roads arising from railways will tend still further to remove this prejudice. Where, however, the station does lie outside the town, probably the best arrangement will be to have again some main avenue leading from the station direct to the central place. It is certainly desirable that some view of the central buildings of the town or district should be obtainable by the stranger; and that the main framework of the plan should be decided in him as quickly as possible when he leaves the station, wherever it may be placed, so that he may easily grasp the general lie of the town, and be able to find his way about in it. The possibilities in this direction will, of course, depend very much upon individual circumstances and on the size of the town or district to be dealt with. In a large town there may be several stations; and, therefore, several such focal points to be considered; often there will be a probability of new stations being required, and if so, suitable positions should be provided for them. It should be within the power of the town to secure that any future railway kills its walk-out provision, and carries out its work in such a way as to complete the arrangement intended. In showing them, a suitable site for the main centre of one town or district, in addition to its relation to the main entrance and traffic from the main station that it is desirable that its buildings should be well placed and as widely seen as possible. This would suggest the choice of some hill-top, and undoubtedly it is often desirable to choose the summit of some rising ground; but either the height or the steepness of the ascent must be too great, as to either case the line of traffic will tend to be too much diverted from the central position. A small rising ground in the centre of a valley is a position well seen from the whole of the valley or basin. Sometimes the most prominent position will be found part way up one of the slopes of the valley. Where there exists a river front, harbour, or sea shore,

12. Pàgina de: Unwin, *Town Planning in Practice*.

²⁴ Howard, *Garden Cities of To-morrow*, S. Sonnenschein & Co., Ltd., London 1898 -l'edició amb els diagrames és la de 1902-. El llibre està dividit en tres parts, les intencions, la gestió i la formalització; la primera, les intencions és fàcil de resumir, que la població deixi de viure en les condicions deplorables que li ofereix la ciutat en aquell moment i que es repobli el camp; la segona, la gestió, és imaginativa i innovadora: comprar 6000 acres de terreny, al centre -1000 acres-, i construir una ciutat-jardí, la resta és el terreny per abastir els ciutadans; la formalització o materialització d'aquesta idea són uns esquemes de ciutats radials amb edificis públics i administratius intercalats en la trama de cases i implantats enmig d'un jardí ben regat.

²⁵ Op. cit., p.54 Trad. cast. "Aunque se hacen respetar las medidas sanitarias estrictas, se fomenta en gran escala muestras de gusto y preferencia individual".

²⁶ Sitte, Camilo *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen: ein Beitrag zur Lösung moderner Fragen der Architektur un monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien*, C.Graeser & Kie, 1901 -edició revisada per l'autor de la 1a edició en alemany 1889-. Aquesta edició és la que es tradueix a l'anglès l'any 1945 amb el títol de: *City Planning According to Artistic Principles*.

²⁷ Morris, seguint les ensenyances de Ruskin té un concepte de bellesa naturalista on la bellesa és la natura. En un cas perquè pensa que és el més meravellós que es pot observar a la terra i en l'altre perquè creu que és l'obra de Déu. Així Morris en explicar la funció de l'art deia: "hasta que tengamos un cielo claro sobre nuestras cabezas y un césped verde bajo nuestros pies, hasta que el enorme drametismo de las estaciones conmueva a nuestros trabajadores con sentimientos que no sean el sufrimiento del invierno y el cansancio del verano; hasta que todo esto no ocurra nuestros museos y escuelas de arte no serán más que diversión para ricos y pronto también dejarán de restarles útiles a ellos, a menos que decidan que lo mejor que pueden hacer es devlovernos la belleza de la tierra." (a William Morris, *Escritos sobre arte, diseño y política*, ed. Kariós, Madrid, 2003, l'article porta per títol "El porvenir de la Arquitectura en la civilización" i és una conferència dictada per Morris al 1880 a la *London Institution*).



13. Camillo Sitte,
*Der Städtebau in seinem
künstlerischen Grundsätzen.*

La recepció d'aquest llibre per part dels planificadors urbans britànics va ser la d'usar la forma i aplicar-la a la realitat individual de cada lloc deixant al marge la gestió del territori. Ja als anys trenta, Adams va escriure:

"[*Town Planning in Practice*] helped to raise the conception of town planning above the level of political discursions which centred around the problem of protecting property against alleged interference with private rights. (...) it visualized town-planning as the art of town architecture'. Unwin's homely philosophy ran through the book, calling upon his concept of community and love of the picturesque and vernacular, although he also presented more formal aspects of civic design²⁸."

El públic va rebre el llibre d'Unwin no com un llibre que ensenyara a organitzar la ciutat —perquè no n'hi havia cap altre en llengua anglesa— sinó com una eina que donava pautes formals —derivades de Sitte tot i que els lectors possiblement no ho sabien— per formalitzar la ciutat. Una ciutat que es comportava com un mecanisme capaç de regalar a l'ull racó darrera racó bell. Els lectors obviaven els primers capítols dedicats a la gestió, i es centraven en el tercer capítol, una discussió entre la bellesa d'allò regular com a contraposada a la bellesa d'allò irregular²⁹. Aquesta part va ser molt influent; en canvi, les parts que dedica a explicar com caldria organitzar aquesta ciutat³⁰, lògicament menys il·lustrades, van passar inadvertides.

La ciutat colonial britànica pren la forma de la ciutat de la idea pintoresca

²⁸ Adams és citat per Mervyn Millar a l'article *Raymond Unwin* del llibre AA.VV. Gordon E. Cherry ed. *Pionners in British Planning* Architectural press, London 1981, p.87.

²⁹ Unwin, *Town Planning in Practice*, ed. T. Fischer Unwin. London, 1909. (Reimpresió, the Princeton Architectural Press, New York 1994) p.115 "III. Of formal and informal beauty".

³⁰ Amb dos exemples n'hi ha prou per veure-ho: el capítol inicial i el pelúltim del llibre, que porten per nom: Op. cit. p.1 "I. Of civic art and the expression of civic life" i "XI. Of co-operation in site planning, and how common enjoyment benefits the individual".

d'Unwin però en descarta la idea política³¹.

Johannesburg, ciutat colonial britànica, viu entre aquesta idea de ciutat amb arrels políticament socials i la realitat colonial. El creixement de Johannesburg està basat l'esquema formal de ciutat-jardí socialista implantada amb el capital rentable -que ha de donar beneficis- dels colonitzadors. Una ciutat que no sap quina idea té al darrera, si la socialista que li dona forma o la capitalista que la construeix. Una ciutat amb una forma nascuda d'una idea de societat i implantada en la idea oposada.

IV.

Martienssen s'ocupa dues vegades de manera explícita de la ciutat en els seus escrits. Examinar aquests escrits servirà per veure com enten la ciutat -la seva planificació- i això ens hauria de servir per entendre com voldrà relacionar la seva construcció amb la ciutat.

Al gener de 1932 s'inicia una nova etapa del *South African Architectural Record* amb la codirecció de Martienssen³². El primer article que es publica és un escrit d'Unwin³³, amb una breu introducció de Martienssen en què cita a Pericles:

“Our citizens attend to both private and public duties, and do not allow

dr. raymond unwin in the spectator.

We reprint below extracts from an article in the "Spectator" for December 12th, 1931, by Dr Raymond Unwin P.R.I.B.A. on "Housing and the Slums". Dr. Unwin is naturally concerned with conditions that exist in England, and pleads for radical surgery and improvement in areas where congested and inadequate arrangements are endangering the amenities of contemporary life. These conditions are, in a smaller scale, still in the larger towns of South Africa, and it would be well for Architects, Health Experts and Town Planners to pay attention to Dr. Unwin's remarks. His statements are reliable in so far as they are based on the facts of the situation. It is usefully late for reorganisation. Let us provide for the future by pre-arranging. Surgery is costly, and at least operations. The slum is an intractable evil, and it is easier to build outside slums than to try and abolish them once they start. There are many valuable lessons also to be learnt from Le Corbusier's book "The City of Tomorrow". R.M.

The removal of the depressing and degrading environment which slum conditions create for the lives of a large proportion of the people, has become one of the most urgent tasks of the immediate future. Industrial and civil life are now so complex that the smooth working of the social structure can only continue if a high standard of intelligence and good will can be maintained throughout the population. Anyone with knowledge of domestic and social conditions imposed on those who dwell in slum areas, must regard as little short of miraculous the exercise by slum dwellers of the facilities, or their practice of the virtues, which good citizenship now requires. Fortunately there is plenty of evidence that the new environment provided by better housing conditions produces rapid response and improvement. Here, then, is a known remedy for a serious social danger. Why is it not adequately applied? One reason is that so many lack imagination, or fail to use it. Few realize the paralyzing and sordid conditions under which families in one or two rooms must live. Another reason is the impossibility of treating the slums as an isolated problem. An effective solution is dependent on the general housing position, and on the previous rehousing of the areas in which the slums lie. So long as there is an actual deficiency in the number of dwellings, the consequent crowding will press most heavily on the slum dweller; thus the difficulty of providing accommodation during rebuilding becomes almost insuperable. The first need, then, is to push forward the general supply of good dwellings suitable for the wage-earners; and to maintain it until the scarcity has been entirely removed, and a sufficient margin has been created to allow reasonable mobility among the tenants, and to provide space to house the occupants of the dwellings which must be demolished or reconstructed. In spite of the great number of dwellings erected in recent years, the deficiency due to the War has not yet been made good. Nevertheless there are signs that the speed of building is seriously slowing down. In the "Labour Gazette" there are published monthly returns of the value of plans approved for new buildings from a selection of typical local authorities throughout the country, together representing about 16,000,000 inhabitants. These indicate an alarming falling off in the value of new dwellings for which plans were approved in these areas in October as compared with September and in both months as compared with the corresponding months last year. Concurrently the numbers of unemployed workers in the building industry show substantial increases in both months. The figures for October, 1930, already indicated an increase of 2.2 per cent. over the previous month, and of 4.7 per cent. over those for October in the previous year. The figures for October, 1931, show a further increase of 3.7 per cent. over the previous month, and 7 per cent. over those for October, 1930. Unemployment in

8

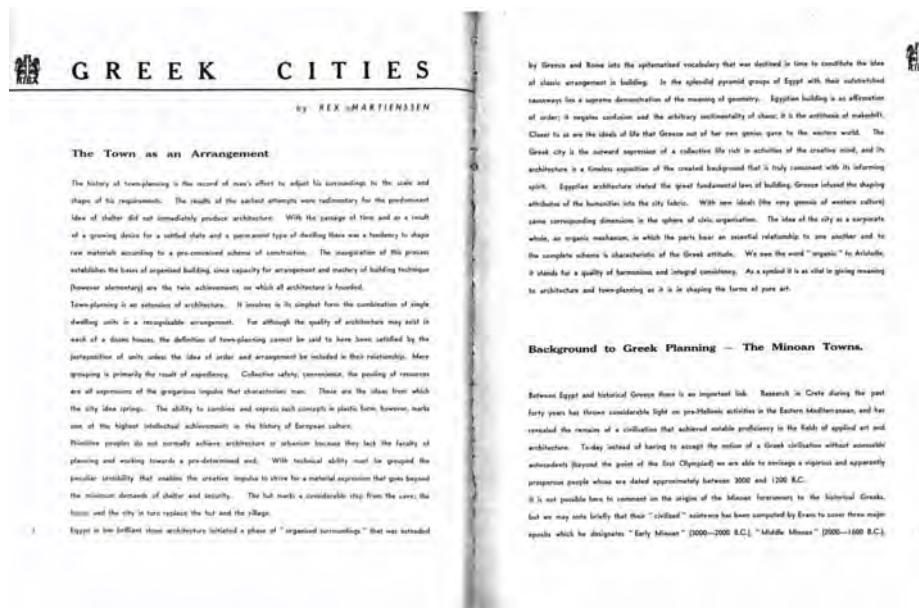
14. Martienssen, Rex, Introducció a: "Unwin in the Spectator".

South African Architectural Record, January, 1932

³¹ Jacobs, Jane *The Death and Life of Great American Cities*. Random House, Inc., New York, 1961. La tesi de Jacobs per a la ciutat americana és vàlida igualment per a Johannesburg i moltes altres ciutats que havien sigut britàniques durant el S.XIX.

³² En aquesta etapa la revista passa de ser una revista que es publicava durant una part de l'any a publicar-se durant tot l'any de manera anual. Martienssen és nomenat *joint editor* al costat del seu mestre Pearse. Martienssen va professionalitzar la tasca de la revista sabent-la dotar de continguts que divergien en el seu punt de vista, tot i que després en feia explícita la divergència. Per a un estudi més complert sobre com Martienssen arriba a la revista, veure Herbert, cit., p. 102-115, i el número especial del *South African Architectural Record*, de Novembre de 1942 titulat "Rex Martienssen in Memoriam", l'apartat titulat "The honorary editor", p. 347-350.

³³ Unwin, Raymond, "Dr. Raymon Unwin in the Spectator", *South African Architectural Record*, January 1932 p.8-9. Són uns fragments seleccionats de l'article de Raymond Unwin, "Housing and the Slums", *The Spectator*; 12 December 1931.



15. Martienssen, Rex, "Greek Cities"
South African Architectural Record, July, 1942

absorption in their own affairs to interfere with their knowledge of the city's."³⁴

El projecte de la ciutat està per damunt les preocupacions, dels dissenys, individuals. Els particulars s'han de preocupar d'allò que els és propi però sense deixar de tenir en compte la col·lectivitat, la ciutat. Aquesta visió de la ciutat o, si es vol, de la planificació urbana -presa dels mestres grecs i que Martienssen aplica a Unwin- és difícil de conjugar amb la història, prèviament explicada, de Johannesburg.

La segona vegada que Martienssen s'ocupa del tema de la ciutat és en capítol II de *The idea of space in Greek Architecture*³⁵. L'article, quan es va publicar al gener del 1941, portava per nom: *Greek Cities* mentre que quan el va recopilar per fer la tesi, al juliol del 1942, el va titular: *The Range of Greek Architecture, the City Structure*. Els títols dels altres capítols temàtics de la tesi, mostren el tema però no el delimiten en el títol: *The Greek House; the Doric Temple o Temple and Temenos*³⁶. Per quin motiu cal titular qualificant què és la ciutat si el títol amb què havia aparegut en la revista era més uniforme amb els títols de la resta de la tesi? Martienssen s'adona que, en el conjunt de la tesi, aquesta part no només explica la ciutat grega sinó que exemplifica la relació entre vida i

³⁴ Martienssen, Rex, "The new Journal", *South African Architectural Record*, January 1932 p.8, la citació és del discurs memorial de Pericles. Actualment, en llengua anglesa, es pot trobar una traducció al llibre que ha servit a Thomas Cahill per fer una revisió de la cultura nordamericana en relació als seus orígens: Cahill, Thomas *Sailing the wine-dark sea: Why the Greek matters*, Doubleday, Random House, United States, 2003.

³⁵ De l'article se'n conserven dues versions i quatre impressions. La primera, amb el nom de "Greek Cities", publicada al *South African Architectural Record* al Gener de 1941, pp. 4-59; la segona, una còpia de la primera publicada com a apunts de classe amb la mateixa maquetació -i títol- que la primera; la tercera és la revisió que Martienssen fa de l'article per a la seva tesi doctoral, on ja adopta el títol definitiu -"The range of greek architecture, the city structure"; i la quarta que és la versió en forma de llibre que es fa de la seva tesi doctoral una vegada ja mort: Martienssen, Rex, *The Idea of Space in Greek Architecture*, cit., capítol segon.

³⁶ De fet tots els capítols canvien el nom però a la tesi tendeixen a la generalització mentre que a la revista eren més concrets. Així en lloc de *The Doric Temple*, l'article de la revista es titula *Some aspects of Doric Temple Architecture* o en lloc del genèric *Greek House* del llibre a la revista portava per nom *The Hellenistic House*. L'article que es publica a la revista amb el nom concret de *Space Construction in Greek Architecture* són tres capítols: el primer i darrer del llibre, i el capítol cinquè -que és el que dona forma a tot l'article- *Temple and Temenos*.

cultura plàstica que tenien els grecs. El títol mostra l'esforç no per explicar amb exactitud la ciutat grega sinó per explicar allò que és propi de l'àmbit -range- de l'arquitectura grega. La planificació urbana, estructurar l'espai públic a través de la construcció és l'àmbit de l'arquitectura grega.

L'article *Greek Cities* s'inicia amb una explicació breu de la ciutat grega i després es divideix en tres parts diferenciades. Una primera traça una historia no sistemàtica -com la que coneix dels llibres sobre història grega- de la ciutat grega, que va de la ciutat minoica al S.V i S.IV a.C.; la segona part explica i defineix els diversos edificis o situacions urbanes de l'època hel·lenística; i la tercera és un cas d'estudi hel·lenístic, Priene.

Els articles que formen la tesi de Martienssen, sobre la casa o el temple, estan basats en estudis precedents i concrets sobre el tema; podem dir que segueixen, en part, una estructura heretada. A principis del S.XX la literatura especialitzada havia donat alguns llibres -segurament més rellevants que no els referents a la casa grega- sobre la planificació urbana grega³⁷. Martienssen no es basa en cap d'aquests llibres per escriure el seu article, pot ser que no els conegués³⁸. L'únic llibre que cita al llarg de l'article és el d'Haverfield³⁹, però no en segueix la cronologia sinó que barreja la historiografia de la ciutat amb el planejament del



37 Tots els llibres que s'ocupaven l'art grec en general, tracten -en algun punt- de la planificació urbana. A més, hi ha una sèrie de llibres que hi dediquen capítols sencers i abastament però no sabem quins coneixia Martienssen. Entre els que se n'ocupen podem destacar: Hamilton, Edith *The Greek Way*, New York 1930; von Gerkan, A., *Griechische Städteanlagen*, Berlin und Leipzig 1929; cal sumar els diversos informes que es feien de les excavacions i que sabem que, en alguns casos -com ara el de Gourina-, van arribar a mans de Martienssen. Veure: Hawes, H.B. et al., *Gourina, Vasiliki, and other Prehistoric Sites on the Isthmus of Hieraptria, Crete*, Philadelphia, 1908.

38 Afirmem que pot ser que no els conegués, però podríem dir que no s'hi va interessar. Si es mira els registres dels llibres que va adquirir entre l'any 1936 i el 1940 i els comparem amb els llibres que oferien les llibreries on comprava, ens adonarem que va tenir l'ocasió d'adquirir-los però va preferir comprar llibres sobre la casa grega o pompeiana, o sobre el temple, abans que invertir els diners els llibres citats a la nota anterior -que, per catàleg, hauria pogut fer seus.

39 Haverfield, F. *Ancient Town-Planning*, Oxford at the Clarendon Press, 1913. El llibre té els seus dos primers capítols dedicats de forma monogràfica a la historiografia de la ciutat grega.



16. Martienssen, Rex, “Greek Cities”, *South African Architectural Record*, July, 1942.

santuari⁴⁰.

Martienssen introdueix l’article explicant què vol demostrar. Per fer-ho pot començar l’article de dues maneres: fent un resum del que vindrà a continuació, per acabar enunciant la conclusió de l’article, o començar enunciant la conclusió. Martienssen fa les dues coses: en l’article de la revista comença amb un resum⁴¹ i en el capítol del llibre prescindeix del primer paràgraf i comença directament amb la conclusió: “Town planning is an extension of architecture⁴¹”.

La primera part de l’article, la repassada històrica, té com a objectiu demostrar: “the idea of the city as a corporate whole, as an organic mechanism, in which the parts bear an essential relationship to one another and to the complete scheme, is characteristic of the greek attitude⁴²”.

Una idea molt semblant a la de Pericles que Martienssen va usar en la introducció de l’article d’Unwin. La repassada va dels egipcis fins a l’època hel·lenística. El segon punt de l’article és una descripció dels diversos elements de la ciutat grega a l’època hel·lenística; per aquest ordre: l’estoa, el carrer porticat, l’àgora, el boeuteri o l’ecclesteri, el gimnàs i la palestra i, per últim, el teatre. En aquesta llista trobem a faltar les cases, els temples, etc.⁴³, per a l’autor, els elements de

⁴⁰ Martienssen ha d’introduir moltes modificacions en aquest text quan l’adapta per la tesi perquè repeteix coses que es diran, més extensament, en el capítol V *Temple and Temenos*.
⁴¹ Martienssen, Rex “Greek Cities”, *South African Architectural Record*, January 1941 p.4 “The history of town-planning is the record of man’s effort to adjust his surroundings to the scale and shape of his requirements. The results of the earliest attempts were rudimentary for the predominant idea of shelter did not immediately produce architecture. With the passage of time and as a result of a growing desire for a settled state and a permanent type of dwelling there was a tendency to shape raw materials according to a pre-concieved scheme of construction. The inauguration of this process establishes the bases of organized building, since capacity for arrangement and mastery of building technique (however elementary) are the twin achievements on which architecture is founded”.
⁴² Op. cit. p.12.
⁴³ De fet, aquest punt és més explícit en l’article de la revista, on diu : “The elements will be considered in the following order: (1) The Stoa and the Colonnade Street; (2) The Agora; (3) The Bouleterion and Ecclesiasterion; (4) The Gymnasium and Palestra; (5) The Theatre, and (6) The Temple. The house I have dealt with in some detail in a previous paper in this journal, so this element will not be specifically considered in the present survey.” La casa l’havia tractada de resquitllada en un article sobre la casa pompeiana l’any 1933: Martienssen, “The Pompeian House” *South African Architectural Record*, July 1933 p.160-173; I, encara, en un article monogràfic, “The Hellenistic House”, *South African Architectural Record*, November 1939, p.455-475.

la ciutat grega són edificis públics i espais públics d'ús quotidià. Martienssen per parlar de la ciutat grega, per fer-ne l'anàlisi concret que iniciarà al següent punt del seu estudi, dissectiona tot l'espai públic que qualssevol habitant d'una polis grega pot trepitjar cada dia. Els elements a dissectionar són:

“The established standards -products of centuries of research- of building and co-ordination on a civic scale are gathered up in the single fabrics of these cities⁴⁴”.

Construccions que no són fruit de la invenció d'un dissenyador ocurrent, són elements que han anat depurant la seva forma al llarg de l'experiència col·lectiva, polint-ne els defectes, adaptant-se a la perfecció al seu ús i serveixen al conjunt⁴⁵.

El tercer punt que tracta l'article és l'anàlisi de la ciutat de Priene. Martienssen descriu la ciutat per exemplificar la tesi que ha enunciat al principi del capítol: la ciutat és una unitat i no una suma de parts desconnectades. La ciutat no està feta de trossos o de visions pintoresques que, juntes, fan un conjunt:

“The uniform texture is of the same order as that which underlies all that we deem characteristically Greek⁴⁶”.

La sentència deixa dues idees rellevants: la textura de la ciutat és uniforme i això passa en tot allò que és propi dels grecs. Les obres gregues, com la ciutat, cerquen la idea d'unitat defugint allò individual, aquella visió pintoresca del carrer, aquell verset ocurrent, sinó que ho fan produint una estructura que estigui per damunt de l'anècdota individual, generant una estructura de versos

44 Martienssen, Rex “Greek Cities”, cit., *The range of greek architecture, the city structure*, cit., p.24.

45 Aquesta idea del disseny com una depuració de la història es tractarà amb més detall més endavant.

46 Martienssen, Rex “Greek Cities”, cit., p.41.

alexandrins, de carrers, que està per damunt de l'ocurrència individual⁴⁷. Martienssen defensa, a través de les obres gregues, la regularitat per aconseguir un projecte unitari de ciutat, per contra,

"The subjective imposition of standards of 'taste' which have no basic reference to the concepts that made the building of Priene possible must lead to chaos"⁴⁸.

Aquesta imposició subjectiva del projectista de la ciutat, aquesta imposició del gust del planificador urbà, és una referència a com s'està fent la ciutat que ell coneix, la ciutat que, com s'ha dit, a partir d'Unwin es va popularitzar a les colònies britàniques. Basar el traçat de la ciutat en visions pintoresques no conforma cap idea de ciutat, ans al contrari: condueix al caos⁴⁹.

Martienssen continua explicant Priene amb una descripció física de la ciutat -on apareixien els diversos elements que formen la ciutat i que ja havia definit anteriorment-, la geometria que s'imposa a un territori amb pendent, com es diferenciaven els carrers principals, les seves seccions, on són els edificis importants per a la col·lectivitat, etc. L'article descriu amb precisió l'àgora, explica com s'hi entra i com, una vegada dins, un es troba envoltat d'una columnata -la stoa-. Aquesta descripció, la repeteix, quasi fil per randa, quan descriu la casa tipus de Priene. Una vegada n'ha fet la descripció diu:

"the court House XXIII measuring about 30 ft x 30 ft is a minute replica of the agora, and was no doubt treated as such by the occupants."⁵⁰

⁴⁷ Per més informació sobre la importància de l'estructura dels versos alexandrins, sobretot a la Ilíada i la Odissea veure, Vernant, J.P. *Les Origines de la pensée grecque*, CNRS collection « Mythes et religions », Paris 1962.

⁴⁸ Martienssen, Rex "Greek Cities" cit., p.40.

⁴⁹ En aquest punt potser és interessant fer notar el diferent significat etimològic del mot idea i del mot caos. El primer, *idea*, vol dir forma o formació, per tant estructura que genera una forma i el segon, *caos*, vol dir abisme, espai immens i tenebrós que existia abans de la formació del món -no cal dir que aquesta formació del món es fa sota una *idea* determinada segons la creença de cadascú-. *Caos* és previ a *idea*. *Caos* no és civilitzat, mentre que *idea* és una cosa raonada.

⁵⁰ Martienssen, Rex "Greek Cities" cit., p.44.

Trobar dues estructures espacialment iguals però que funcionen a diferents escales en una ciutat confirma aquesta idea d'unitat. La seqüència espacial que porta d'un espai estret cap a un espai exterior formalitzat amb una columnata que envolta el límit -i n'amaga les diferents funcions, uniformant-lo- és una seqüència que a escala urbana passa a l'àgora i a escala domèstica passa a la casa. Aquests canvis d'escala copiant l'estructura espacial fan que la ciutat sigui:

“not merely an aggregate of units each with a specific purpose, it is a new organism with a new character that arises out of a simultaneous manifestation of unity in all its parts”⁵¹.

En l'anàlisi de Priene, Martienssen es pregunta sobre la necessitat de tanta formalització, de tanta voluntat representativa, a determinats punts de la ciutat. La resposta torna a ser la mateixa que en la necessitat de repetir un esquema a diferents escales:

“The aesthetic achievement lies in the employment of an established notation of architectural forms to produce a background commensurate with the collective nature of the activities to be undertaken within the setting. The scale of the construction is thus proportioned to the accentuated and shared demands of the group rather than to the requirements of the individual; the group spirit is provided with a psychologically expanded background”⁵².

La formalització, l'arquitectura, serveix per marcar punts, reconèixer-los enmig de tanta uniformitat, i poder-los relacionar.

⁵¹ Op. cit., p.45.

⁵² Op. cit., p.47.

17. Comparativa de la mida de Johannesburg al 1937 i Priene al 100 a.C.





La ciutat grega representa, per a Martienssen, la capacitat dels grecs per transformar la seva manera de pensar en forma urbana. La col·lectivitat per damunt de la individualitat: la ciutat ho reflecteix; l'estandardització, la depuració formal preferible a la invenció genial: la ciutat ho ensenya; la representativitat formal pels llocs importants i no en qualssevol lloc on hi hagi algú que ho pugui pagar: la ciutat ho demostra. Aquestes qüestions són les que fan que la ciutat doni la mesura del que els grecs varen aconseguir.

V.

La ciutat grega és un projecte unitari. Una entitat amb uns límits precisos on hi ha una sèrie d'edificis on es fan unes activitats reglades. Sabem que quan els grecs fundaven les seves colònies ho feien pensant en un número de ciutadans determinat⁵³, les ciutats es projectaven amb aquesta finalitat i s'anaven omplint, i s'acomplia un projecte. Era molt difícil que la ciutat cresqués, no hi havia prou recursos. Quan una ciutat es feia petita, uns quants habitants emigraven, s'ajuntaven amb altres habitants sobrats d'altres ciutats i fundaven una nova ciutat. El projecte de la ciutat, per als grecs, era un projecte unitari i finit.

En anglès la paraula comuna per anomenar la ciutat és *town*, tot i que també usen el mot *city* -etimològicament del llatí *civitas*, traducció de la paraula *polis* grega-. La paraula *town*, tal i com ha assenyalat Chueca Goitia:

“es una palabra que deriva del viejo inglés *tun* y del viejo teutónico *túniz* y que significa recinto cerrado, parte del campo que corresponde a una casa o una granja⁵⁴”.



18. *Commisinoer street*, carrer central de Johannesburg, 1900.

19. Fotografia del quadrant SE de Johannesburg, 1920.

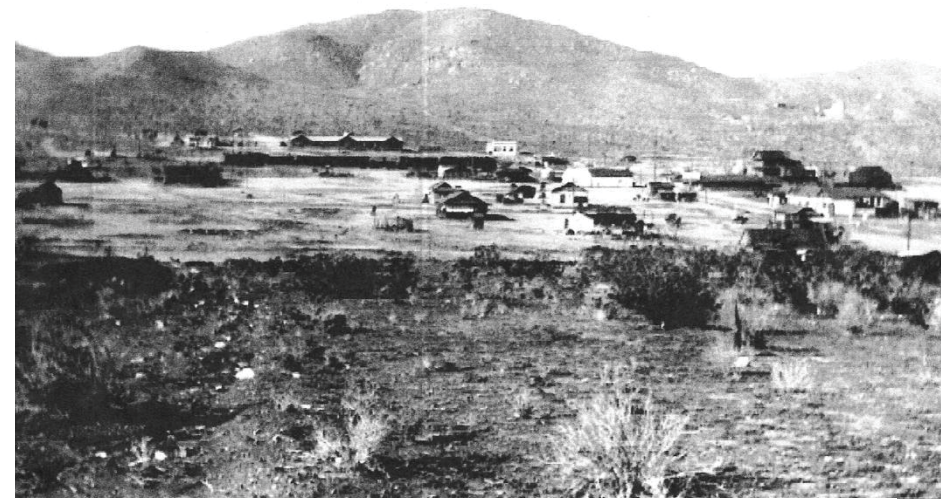


⁵³ Aristoteles, *Política*, Editora Nacional, Madrid 1977, traducción Carlos García Gual y Aurelio Pérez Gimeno.

⁵⁴ Chueca Gotilla, Fernando *Breve historia del urbanismo*, El libro de bolsillo de Alianza Editorial, Salamanca 2002, p.11 -1ª edición 1968.

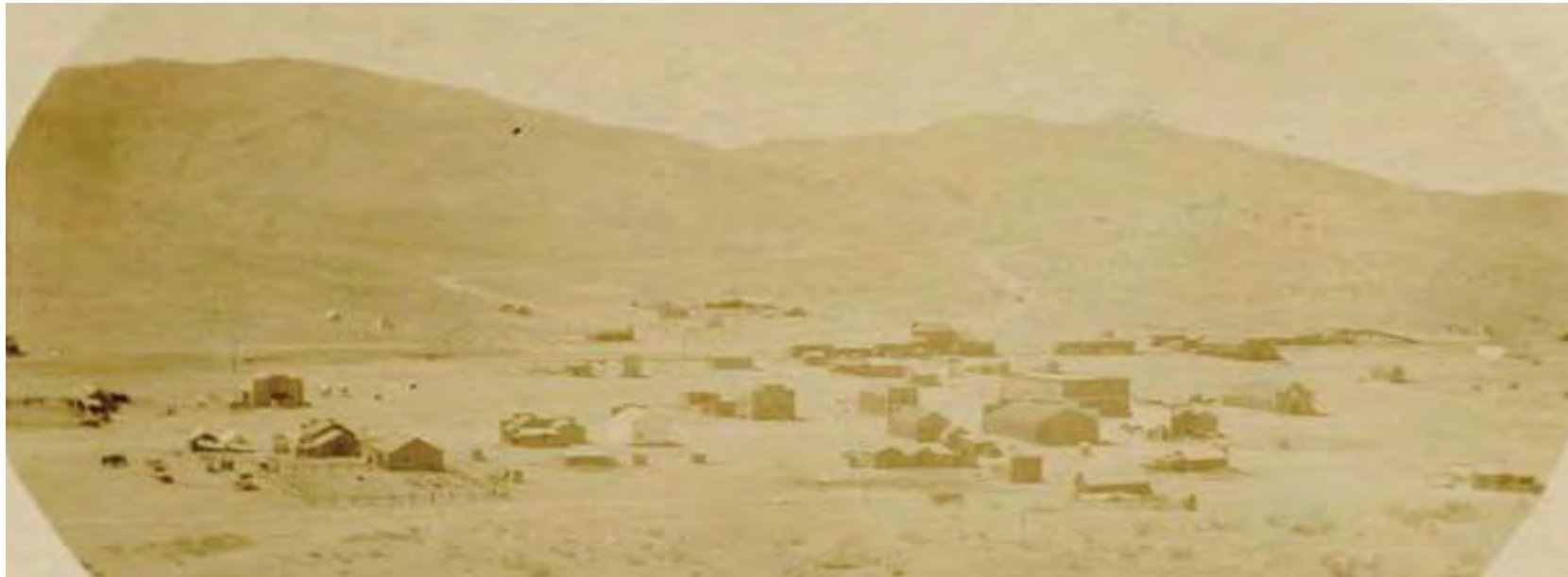


20. Fotografia del quadrant NE de Johannesburg, zona de *Greenside*, 1898.



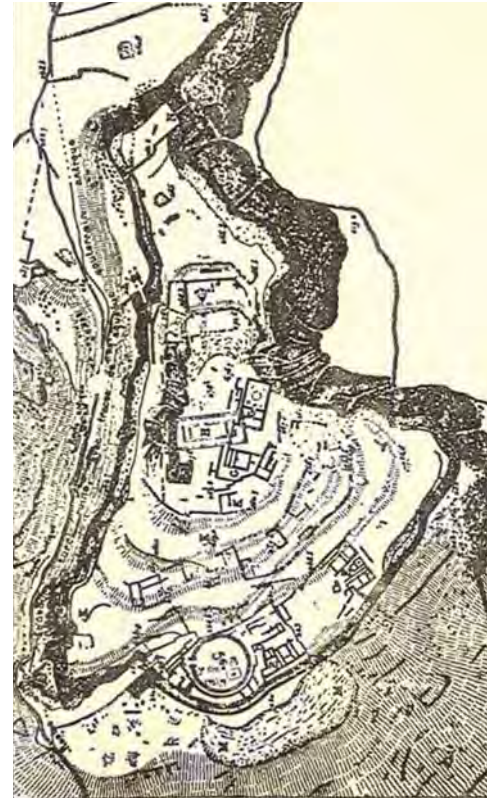
21. Fotografia de la zona de l'actual *Hospital Hill*, Johannesburg, 1889.

22. Fotografia de la perifèria de *Greenside*, 1900.



Chueca Goitia fa notar la diferència política del terme pel que fa a l'etimologia llatina però cal assenyalar una diferència física. Mentre que la *civitas* acaba essent un atribut de les persones -no hi ha una forma-, l'etimologia anglosaxona formalitza. La *town* és, etimològicament, una forma tancada. La idea de recinte és inherent a la concepció de la ciutat anglosaxona mentre que, paradoxalment, no ho és a la llatina.

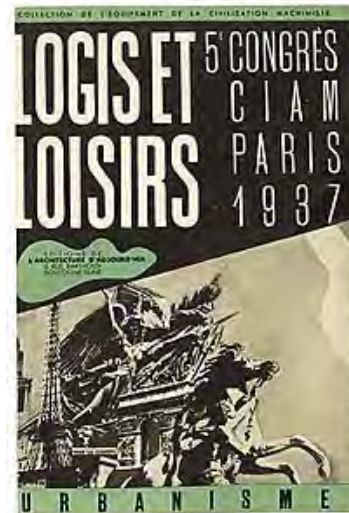
Johannesburg no és una *town* tancada, finita, ni tan sols és un projecte. És la ciutat dels trossos, dels pedassos, el pol oposat d'un recinte, d'una cosa tancada. Johannesburg és el contrari de la ciutat grega. Les imatges mostrades fins ara ho demostren, però també es pot dir verbalment: a la ciutat grega el centre era una plaça on es decidien qüestions d'intercanvi de mercaderies; el centre econòmic de la ciutat de Martienssen són les oficines de borsa i el centre cívic és difícil de determinar si no és policèntric. A la ciutat grega els edificis públics troben la representativitat depurant un llenguatge formal derivat de l'experiència dels seus artesans i aquesta representativitat es copia, en menor mesura, a la part representativa de la casa, al pati. A la ciutat colonial britànica representativitat vol dir copiar elements del passat i adaptar-los a casetes, vil·les, edificis públics, sense tenir en compte ni l'origen d'aquestes formes ni buscar les formes pròpies de l'època. En la ciutat grega la mida permetia moure's a peu, a la ciutat sud-africana la mida aconsella el transport privat. A la ciutat grega l'espai públic era la finalitat del projecte urbà, a la ciutat colonial britànica l'espai públic és el residual.



23. Ciudadela de Micenas



24. Portada de: Le Corbusier, *The City of Tomorrow*. Traducció de F. Etchells de *Vers une architecture*.



25. Portada de: AA.VV., *Logis et Loisirs*. 5^e congrès CIAM Paris, 1937.

VI.

La ciutat grega és un ideal per a Martienssen. Una ciutat que respon a la idea social de Grècia al S. V a.C. Però Martienssen no és grec ni viu a l'Atenes de Pericles. Com s'hauria d'adaptar aquesta idea de ciutat a la societat que li toca viure a Martienssen? El referent d'aquesta societat en la que viu, com ha de ser?

Martienssen, com els seus companys de les avantguardes europees, no accepta la realitat que viu sinó que pensa en com transformar-la. Martienssen té un referent del que pot ser la ciutat actual i és una ciutat contemporània, la ciutat propugnada des del CIAM⁵⁵ i especialment les primeres ciutats que va projectar Le Corbusier. Tenim constància que coneixia el llibre *Urbanisme* -llibre que sabem que en la seva traducció a l'anglès d'Etchells i amb el nom de *The City of Tomorrow* era present a la universitat de Witwatersrand d'ençà que Martienssen hi va ingressar⁵⁶- i que quan Martienssen visita Le Corbusier, poc després del congrés dels CIAM, l'any 1937, aquest li regala el llibre *Logis et Loisirs*⁵⁷. El primer llibre és un volum divulgatiu de la *Cité Contemporaine*, un llibre per a la promoció d'aquest projecte. El segon, en canvi, és un llibre sense il·lustracions i que, tot i no apostar per un projecte concret, dona una idea clara

⁵⁵ Martienssen passa a ser membre del *Congres International d'Architecture Moderne* per invitació de Le Corbusier. De fet, quatre cartes de Le Corbusier a Martienssen fan referència al seu ingrés com a membre del congrés i la seva contribució en la difusió de l'arquitectura moderna entre els membres del seu país. Le Corbusier pensa que la millor difusió es podria fer aconseguint que molts sudafricans comprassin el llibre *Logis et Loisirs*. D'altra banda Giedion abans de marxar a Harvard a ocupar la *Charles Eliot Norton Chair of Poetry* a dictar les conferències del *Space, Time and Architecture*, invita a Martienssen a fer part del CIAM.

⁵⁶ Sabem de l'existència d'aquest volum gràcies, d'una banda, a l'existència del llibre de Le Corbusier en la traducció d'Etchells en la seva primera edició de 1931 donada per Pearse -amb una nota on posa que el va donar el mateix any 1931- i perquè així ho explica Herbert al seu llibre *Martienssen and the international Style*, cit.

⁵⁷ AA.VV. *Logis et Loisirs*. 5^e congrès CIAM Paris, 1937. Editions de l'Architecture d'Aujourd'hui (dins la *collection de l'équipement de la civilisation machiniste*), Paris 1937. El llibre que no té il·lustracions llevat d'algunes caricatures, és un recull de les conferències del congrés i les comunicacions. Les conferències són el gruix del volum i van ser les de Le Corbusier : « Premier rapport de base : 'solutions de principe' », J-Ll. Sert : « Deuxième rapport de base : 'cas d'application : Villes' » ; S. Syrkus : « Troisième rapport de base : 'Proposition permettant d'aborder le problème des Campagnes' » ; N. Bézard : « Rapport annexe 'urbanisme rural' ».

de ciutat a través de diversos exemples fets sota la mateixa doctrina i aplicats a diferents llocs. Els dos llibres serveixen a Martienssen per aprendre la doctrina moderna de la ciutat; una ciutat que respon a una única idea gràcies a la seva base geomètrica, una ciutat que jerarquitzava i agrupa les funcions, una ciutat que respon als condicionants tècnics i socials que l'època demanda, una ciutat que posa els seus edificis al servei del conjunt i no deixa destacar la singularitat individual per damunt el conjunt. Un projecte unitari que no permet extensions -ni al desig del capital ni al desig del gust- ni en horitzontal ni en alçada. La ciutat moderna, com van demostrar als congressos del CIAM⁵⁸, és una ciutat feta sobre unes bases científiques i el resultat formal és concret amb variacions dependent del lloc.

Gilbert Herbert, al seu *Rex Martienssen and the International Style*, explica l'admiració de Martienssen per *la Ville Contemporaine* a través del llibre *Urbanisme*. En aquest llibre Le Corbusier no només explica la ciutat sinó que, com sol passar en els llibres de Le Corbusier, ataca les formes més comunes de la forma urbana vigent en aquell moment. Un dels atacs va dirigit a la ciutat insalubre habitual a les grans aglomeracions del moment. D'aquest últim deriva l'atac a les formes pintoresques⁵⁹ que aquestes ciutats han generat en el passat. Le Corbusier critica la forma de la ciutat que es basa en visions parcials i no en projecta una idea de conjunt. Le Corbusier fa una crítica a la visió parcial,



26. Àgora de Priene.

⁵⁸ Aquest tema ha estat tractat per Mumford, Eric *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, the MIT Press, Cambridge and London, 2000. p. 110: “the 1935 “Functional City” exhibition organized by Van Eesteren in Amsterdam, which had emphasized the analytical rigor of CIAM methods and the scientific inevitability of its solutions, CIAM 5 instead stressed the importance of town planning in producing a well-rounded society”.

⁵⁹ Es pot veure amb claredat l'atac quan Le Corbusier explica la història d'aquest moviment: « Le mouvement est parti d'Allemagne, conséquence d'un ouvrage de Camillo Sitte sur l'urbanisme, ouvrage plein d'arbitraire : glorification de la ligne courbe et démonstration spécieuse de ses beautés inconcurrençables. Preuve en était donnée par toutes les villes d'art du moyen âge; l'auteur confondait le pittoresque pictural avec les règles de vitalité d'une ville. L'Allemagne a construit récemment de grands quartiers de ville sur cette esthétique (car il n'était question que d'esthétique). » Le Corbusier, *Urbanisme*, Les Editions de Crés, Paris, 1930 p.9-10.



27. Fotografia de la borsa, 1929.

a l'anècdota⁶⁰. Si no tenim en compte, per projectar la ciutat, aquestes formes pintoresques, hi ha d'haver una altra manera de determinar la formalització de la ciutat. Aquesta altra manera és la mateixa que la de l'arquitectura: per formalitzar una ciutat el projectista ha de fer el mateix que per projectar una construcció arquitectònica.

El títol d'una conferència recollida a *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* és: "Architecture en tout, urbanisme en tout"⁶¹. La planificació urbana, disciplina que s'estava separant, de mica en mica, de l'arquitectura⁶², sobretot en els països de parla anglesa, recupera la seva unitat amb aquesta sentència. Per a un arquitecte anglosaxó -sobretot per un deixeble d'un professor de l'escola de Liverpool⁶³- la planificació urbana era una cosa separada de l'arquitectura. Per formació Martienssen havia de pensar que eren qüestions diferenciades, però el seu admirat Le Corbusier es manifestava en contra. Le Corbusier, amb aquesta afirmació, aconsegueix que no es miri l'arquitectura com una disciplina concreta sinó més aviat com una activitat que permet ara fer cases, ara fer tasses de cafè, ara fer urbanisme. Aquesta actitud, a la mateixa conferència Le Corbusier explica quina ha de ser:

⁶⁰ Le Corbusier fa una crítica a la línia corba en els carrers: Le Corbusier, *Urbanisme*, cit. p.11: "La rue courbe est l'effet du bon plaisir, de la nonchalance, du relâchement, de la décontraction, de l'animalité./ La droite est une réaction, une action, un agissement, l'effet d'une domination sur soi. Elle est saine et noble. /Une ville est un centre de vie et de travail intenses. /Un peuple, une société, une ville nonchalants, qui se relâchent et se décontractent, sont vite dissipés, vainclis, absorbés par un peuple, une société qui agissent et se dominant./ C'est ainsi que meurent des villes et que les hégémonies se déplacent".

⁶¹ Le Corbusier, *Precisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Les Éditions de Crès, Paris, 1930, p.70.

⁶² Aquesta diferenciació ja hi era a la pràctica acadèmica, sobretot pel que fa als anglesos. Al 1909 es va crear el primer *Department of Civic Design* com una escisió de l'escola de Liverpool. Una vegada feta la fisura va seguir el The Town Planning Institute de Londres (una iniciativa del Royal Institute of British Architects i la Institution of Civil Engineers associats amb la Royal Institution of Chartered Surveyors) al 1914. A les escoles de les colònies -sobretot les que van portar professors de l'escola d'arquitectura de Liverpool com era el cas de la universitat de Witwatersrand- hi havia assignatures dedicades específicament a l'ensenyança de l'urbanisme dins la facultat de Architecture and Quantity Surveyors. Per més informació sobre l'ensenyament reglat i diplomatura separada de l'escola d'arquitectura respecte la de planificació urbana, veure el Capítol 10 "The City of Theory" del llibre; Hall, Peter, *Cities of Tomorrow, an intellectual history of Urban Planning and Design in the Twentieth Century*, Basil Blackwell, Oxford 1988.

⁶³ Pearse, l'arquitecte que funda l'escola, ve directament de l'escola de Liverpool a través de la RIBA. Per més informació sobre aquest capítol de la història de la universitat de Witwatersrand es pot mirar el tercer capítol del llibre de Herbert, cit., o bé AA.VV., *History of Witwatersrand University*, Witwatersrand University Press., Johannesburg, 1999, p. 23 al capítol "the school of architecture".

“Dès lors je confonds solidariement, en une seule notion, architecture et urbanisme. Architecture en tout, urbanisme en tout”⁶⁴.

Però aquesta única disciplina arquitectònica, a què es dedica ? Le Corbusier ha definit unes línies abans aquesta disciplina única, tot i que alguns l'anomenin de diferent manera:

“Je vais peser très exactement mes mots et choisir des éléments de discussion qui soient comme les pierres angulaires de la perception architecturale. (...) Aujourd'hui, l'organisme plastique”

En parlar d'aquest organisme plàstic Le Corbusier explica que:

“Architecturer, *c'est mettre en ordre*”⁶⁵.

Què es posa en ordre quan arquitecturem? Les diferents peces d'una casa, però també dels carrers, dels edificis, d'una tassa de cafè, etc. Primer cal tenir ben definides les peces i després col·locar-les –com en la descripció que Martienssen fa de la ciutat grega-. Arquitecturar és ordenar les peces, arquitecturar és saber col·locar els edificis de la ciutat, saber-los col·locar als llocs singulars, saber-los col·locar en el paisatge, etc.

Le Corbusier iguala arquitectura i urbanisme, ambdues disciplines es fan arquitecturant, però Martienssen ha explicat, al principi de l'article⁶⁶, la planificació urbana com una extensió de l'arquitectura. Martienssen no iguala arquitectura i planificació urbana, no diu exactament el mateix que Le Corbusier. Sembla com si el terreny de l'arquitectura fos limitat i s'acabés estenent damunt la planificació urbana, però continuen essent disciplines diferents: d'una banda planificar la ciutat genèrica és una cosa i, de l'altra,

⁶⁴ Le Corbusier, *Precisions*, cit., p.71.

⁶⁵ Op. cit., p.70.

⁶⁶ Martienssen, Rex, *The idea of space in Greek Architecture*, cit., p.11: “Town-planning is an extension of architecture”.

planificar l'objecte construït i el seu entorn –o la seva extensió- en sigui una altra. D'una banda la ciutat no perceptible per l'home i de l'altre el conjunt construït perceptible d'un cop. D'una banda la ciutat i d'altra banda allò construït i els seu entorn. D'una banda el capítol II i sortint d'aquest, el capítol V. Dos capítols diferents, el primer clarament de planificació urbana i el segon, extensió de l'arquitectura, com es relacionen els volums i les formes entre elles i amb l'entorn. Martienssen s'adona, a l'escriure *Greek Cities*, d'aquesta diferència, i per això, un any després, dedica un article a l'estudi de l'extensió de l'arquitectura en la planificació dels temenos.

VII.

El Johannesburg de Martienssen no s'acosta a la idea de ciutat que tenia Martienssen: ni a les propostes del CIAM, ni a les de Le Corbusier, ni a tot allò que va aprendre estudiant arquitectura grega. La idea d'unitat s'escapa en el moment que la ciutat es divideix en quadrants ocupats per diverses classes socials, la idea d'unitat desapareix quan es projecta un barri i després un altre sense tenir cap connexió, o quan el gust del projectista col·loca un carrer corbat; la idea de recinte desapareix quan cada barri creix en funció de la ubicació d'una nova explotació minera que esdevé una nova *township*; la idea de ciutat no pot existir si no hi ha projecte de ciutat. Johannesburg no té projecte de ciutat. Com relacionar-se amb una ciutat que no ha sigut pensada? Com fer planificació urbana si no hi ha urbanisme?

La paraula urbanisme deriva del mot llatí *urbs* que vol dir ciutat. *Urbs* deriva de *urbanus*, traducció del grec *àsty*, que vol dir ciutadella o acròpolis. Aquest

mot grec té la seva arrel en el mot grec *asteîos* que significa ben educat -segons Aristòfanes-. *Asteîos* acaba essent el nom de l'Acròpolis perquè d'aquesta manera s'assenyala el terreny refinat, el terreny educat per l'home que, amb el mot, diferencia aquest terreny de la resta: del bosc, del camp i de la gent que allà viu, els pagesos sense educació ni refinament. Per tant *Asteîos* assenyala allò educat, diferenciant-ho d'allò no educat. La ciutat és el lloc educat, el que els llatins traduiran per *urbs*, mentre que el camp, és el lloc no urbanitzat, no educat.

Martienssen sap que viu en una societat individualista, només cal que miri l'entorn on ha crescut o l'entorn on es construirà la casa i vegi les tanques dels seus veïns; Martienssen sap que la ciutat on viu s'ha fet des de l'anècdota d'allò pintoresc sense una idea general, només cal que miri el carrer curvilini on construirà casa seva davant un parc; Martienssen sap que la ciutat com a unitat és una utopia de difícil aplicació al seu Johannesburg natal. Però pot actuar de la manera que actuen els individus a la ciutat unitària, pot actuar de manera educada al moment de construir casa seva. Martienssen és urbà, educat, quan construeix la seva casa a Johannesburg.

Les edificacions construeixen la forma urbana a través de la seva posició i la imatge que se'n percep des de l'espai públic, la façana. La manera que té Martienssen per fer urbanisme, per actuar a la seva ciutat serà la posició del volum respecte al carrer i la façana. Veurem com Martienssen tracta aquest tema en el capítol dedicat a la façana⁶⁷.

⁶⁷ Aquest tema es tracta al punt 4 de la present tesi.: "La casa vista des del carrer".

Lectura de: Martienssen, “The Greek House”
La primera descripció de la casa Martienssen a través de les dades.



1. Els articles de Martienssen sobre la casa al *South African Architectural Record*: "Mediterranean Houses", "Cigliano a House of the Quattrocento", "Pompeian House".

0.

Martienssen havia escrit sobre la casa abans i després de la construcció de la seva vivenda a Greenside: l'any 1933 va publicar un article sobre les cases pompeianes¹; al 1934, un sobre la casa contemporània²; al 1939, un altre sobre la casa grega³; al 1941, un article sobre Cigliano⁴ i un altre a propòsit de les cases mediterrànies⁵; i, finalment, al 1942, un article dedicat a les cases d'arquitectes⁶ en el monogràfic que el *South African Architectural Record* va dedicar a la seva pròpia casa.

No és el lloc per fer un repàs exhaustiu dels articles dedicats a la casa. Quan es descriu una obra d'arquitectura s'expliquen aspectes particulars de l'obra i d'altres, més generals, sobre la tipologia. Llegir, de forma intencionada, aquests articles farà entendre la mirada de Martienssen a la tipologia de la casa.

La conseqüència lògica és que llegir els textos sobre la casa ens donarà una idea aproximada de com Martienssen entén la casa. Tant *The Architect's House* com *Contemporary House* són dos escrits de caràcter propagandístic per animar a construir cases modernes. *The Architect's House* serveix a Martienssen

1 Martienssen, Rex, "The Pompeian House", *South African Architectural Record*, July 1933, p.160-172.

2 Martienssen, Rex, "The Contemporary House", *South African Architectural Record*, October 1934, p.267-270.

3 Martienssen, Rex, "The Hellenistic House", *South African Architectural Record*, November 1939, p. 454-474.

4 Martienssen, Rex, "Cigliano: a House of the Quattrocento", *South African Architectural Record*, May 1941, p.171-178.

5 Martienssen, Rex, "Mediterranean Houses", *South African Architectural Record*, October 1941, p.338-358.

6 Martienssen, Rex, "Evolution of an Architect's House", *South African Architectural Record*, February 1942, p.19-44.

per situar la seva casa en la nova tradició de cases d'arquitectes moderns. *Contemporary House*, en canvi, és una exaltació de l'arquitectura moderna on Martienssen proposa la Vil·la Savoye com a model de casa moderna a construir a Johannesburg.

Són articles més preocupats per les intencions que no pas per les solucions concretes. En aquest darrer article, Martienssen, tot exaltant la casa de Le Corbusier, explica l'actitud que cal per enfrontar-se al problema de l'habitatge:

“Our architect must have a full understanding of the problems involved in the present social and economic structures. His function is to correlate and unity new scientific processes with the scale of human requirements. This is the traditional approach to the problems of architecture; it was in this spirit that the great buildings of Egypt and Greece were conceived, symbols of intense aspiration expressed with superb artistic economy.”⁷

Martienssen defineix l'ofici de l'arquitecte. No importa si es tracta d'un arquitecte del S.V a.C. o d'un de contemporani. L'aproximació, que Martienssen anomena tradicional⁸ a l'arquitectura, és la mateixa si parlem d'arquitectura grega que si ens ocupem d'arquitectura moderna: per fer una casa cal construir a l'escala dels requeriments humans. Fer que les demandes dels homes s'adaptin als homes és el que fa l'arquitecte -l'aproximació tradicional- i ho ha de fer d'acord amb el seu temps perquè així s'estableixi la unitat entorn cultural - obra que Martienssen ha reclamat en més d'una ocasió⁹. L'aproximació tradicional a l'arquitectura és la que fa que puguem reconèixer l'arquitectura en diferents èpoques històriques, les contingències temporals és el que fan que puguem reconèixer el temps en què fou feta una construcció o una altra.

⁷ Martienssen, Rex “The Contemporary House”, cit., p.268.

⁸ Aquesta aproximació tradicional Martienssen la deu haver après de Le Corbusier. Le Corbusier a *Vers une Architecture*, Les Éditions de Crès, París 1923, divideix el llibre en tres parts i un exemple. La primera part és el que Martienssen anomena aproximació tradicional a l'arquitectura i Le Corbusier ni explica quina és la disciplina de l'arquitecte i la diferencia amb la de l'acadèmia. Són els: *Trois rappels a mm. les architectes*.

⁹ Veure l'Annex II.

L'ofici de l'arquitecte no ens resol com mira Martienssen la casa. Si fixem la nostra atenció en com ha descrit Martienssen les cases del passat potser ens sigui més senzill entendre com les mira. Mirar els edificis del passat serveix, per a Martienssen, per establir unes característiques constants en l'arquitectura separant-les d'unes de temporals, pròpies de cada moment històric. Llegir què ha escrit Martienssen dels edificis del passat serveix per descobrir l'aproximació tradicional als problemes de les tipologies.

I.

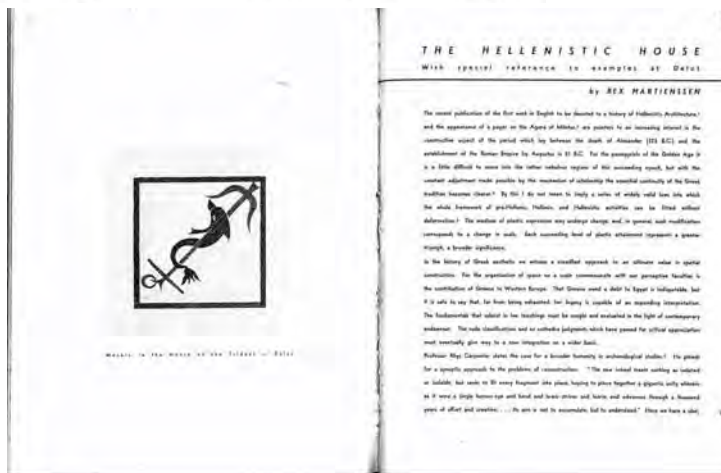
L'article *The Hellenistic House* es va publicar per primera vegada al *South African Architectural Record* al setembre de 1939 i, amb no poques modificacions¹⁰, va ser el segon capítol de la tesi de Martienssen amb el títol *Greek House*¹¹.

La lectura d'aquest capítol ens hauria de fer entendre l'aproximació tradicional a la casa per, d'aquesta manera, tenir un instrument útil per poder analitzar la casa que Martienssen es va construir a Johannesburg.

The Hellenistic House és una defensa de la qualitat arquitectònica de la casa grega contra el menysteniment de la crítica¹² fins aquell moment. La literatura sobre arquitectura grega havia centrat l'atenció en el temple i no s'havia fixat massa en l'arquitectura domèstica relegant-la a una posició, podríem dir, marginal.

L'article comença amb l'assumpció que la casa grega ha estat mal estudiada. La documentació a l'abast és, doncs, escassa i poc fiable, però en l'estudi que Robinson¹³ havia fet de Delos, Martienssen troba les dades necessàries per

2. Martienssen, Rex, "The Hellenistic house"
South African Architectural Record, November, 1939.



¹⁰ Martienssen, Rex, *The Idea of Space in Greek Architecture*, The Witwatersrand University Press, Johannesburg 1956. pp. 45-61.

¹¹ Op. cit. p.45 :“The Hellenistic house has long been relegated to a position of architectural inferiority, but it is reasonable to suppose that men who were capable of working in the exacting medium of the architecture of civic enterprise must have directed at least a degree of conscious effort toward the more immediate problem of the house”.

¹² Robinson. D.S., “The residential districts and the cemeteries at Olynthos”, *American Journal of Archaeology*, 36, p.132.

¹³ Martienssen, Rex, *The Idea of Space in Greek Architecture*, cit., p. 48.

poder construir la seva teoria sobre la casa grega.

L'article que ara ens ocupa comença amb una definició de la casa:

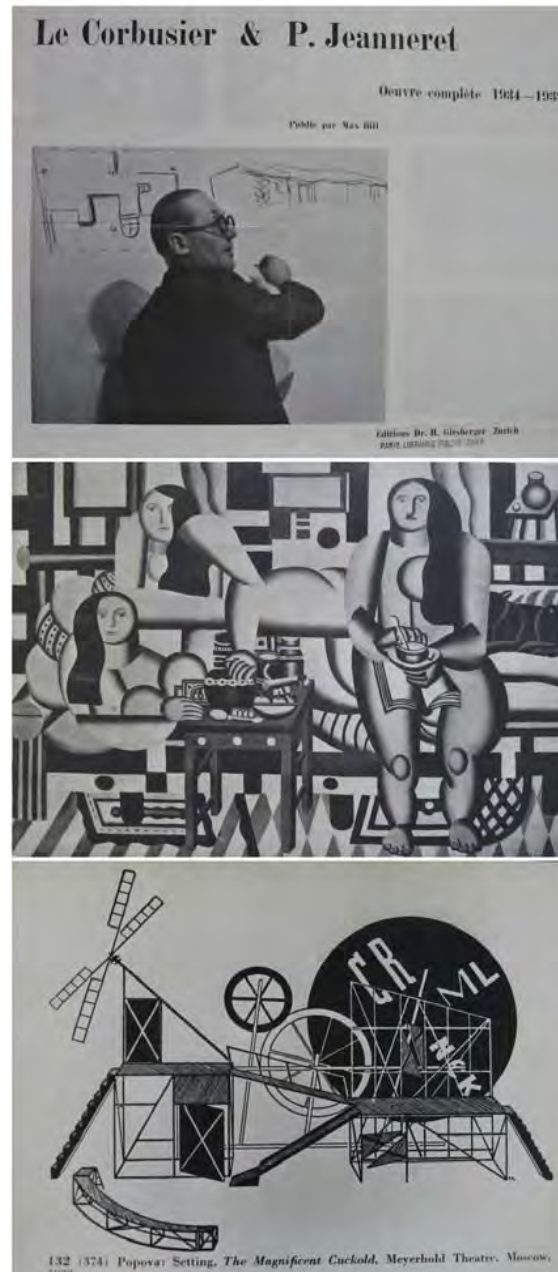
“The house is one unit in the structure, but its organization reflects the greater complex which enfolded it. The city was the measure of the Greek spirit, but the house records for us in tactile form the aspirations of the individual, his mode of life and the dimensions of his physical existence¹⁴”.

Martienssen parla de la casa grega, però també de l'actual. La primera frase fa referència, tenint en compte el subjecte, no a la casa grega sinó a la tipologia casa. D'acord amb el subjecte podríem dir que en un article sobre la casa grega quan es parla de la casa l'adjectiu es sobreentén, però la gramàtica reforça el significat: el capítol està escrit en diverses formes de passat quan es refereix a la casa grega, mentre que quan fa referència a la tipologia de la casa escriu en present. La tipologia de la casa és una unitat dins una estructura general, la ciutat.

En temps grecs, diu Martienssen, la ciutat era la mesura del seu esperit de l'època. També a la Sud-àfrica de Martienssen? La casa com a unitat dins una estructura es pot establir com un valor dels que hem anomenat constants en la història de l'arquitectura, però que la ciutat grega sigui l'esperit de l'època és un valor temporal. Hem de trobar quin és el valor propi de la ciutat de principis del S.XX a Sud-àfrica. Potser canviant l'adjectiu a *spirit* trobarem el present d'aquesta frase. Podríem canviar 'grec' per 'sud-africà' però seria, com a mínim, agosarat ja que en aquell moment Sud-àfrica tenia una dependència molt forta de l'imperi britànic i una definició molt dèbil com a territori; podríem canviar el 'grec' pel 'britànic' però l'estructura colonial britànica de l'època no era massa comparable a la grega¹⁵; podríem no referir l'adjectiu

14 No és aquest el lloc per explicar la diferència entre una organització comercial com la que tenien els grecs i una imperial com la que tenien els britànics. La diferència es veu clara en una lectura creuada de Home, Robert K., *Of planting and planning: the making of British colonial cities*. E & FN Spon, London, 1997 i Cerchai, Luca, *The Greek cities of Magna Graecia and Sicily*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2004.

15 La relació de la ciutat amb la casa s'ha estudiat, amb deteniment al punt 2 del present treball.



3. Cultura contemporània per Martienssen:
 A. Le Corbusier, *Oeuvre Complete. 1934-1938*.
 B. Léger, "Le Grand Déjeuner" (1921)
 C. Meyerhold, El cornut magnific, (1922)

a un territori, el podríem referir a una cultura i a una organització social, i aleshores l'adjectiu no seria 'grec' sinó 'contemporani'. Quan parlem del món grec no ens referim a un territori estrictament -seria molt difícil per la seva contínua expansió i reducció-, ens referim al món dominat per una cultura que parlava en llengua grega. Si parlem de cultura grega l'esquema físic varia en funció dels segles; si, canvi, parlem de cultura contemporània als anys trenta sabem que parlem de la cultura des de principis de segle fins aquell moment. Però aquesta cultura no està referida a un territori, perquè es pot parlar de cultura contemporània a París o Vladivostock, a Stockholm o Nova York. Per a Martienssen la cultura contemporània és alguna cosa a mig camí entre els llibres d'arquitectura que li arriben de Londres, els quadres de Léger i les representacions teatrals de Meyerhold. A Martienssen li interessa formar part d'aquesta cultura contemporània i d'ella n'extreu una sèrie d'arguments que li serviran per construir la seva arquitectura. Fer comparable l'esperit grec amb el contemporani sembla una possibilitat, el que probablement no sigui del tot cert és l'afirmació de que "la ciutat és la mesura de l'esperit modern". Això és cert en al cas grec, però no en el modern si ens centrem -com s'explica en el capítol segon d'aquest treball- en el cas de Johannesburg.

Tornant a l'article de Martienssen, aquest comença amb una defensa de la qualitat de la casa grega i en raona el menysteniment de la crítica especialitzada. El text continua amb una segona part que porta per títol *The Hellenistic Houses at Délos* i es divideix en quatre apartats:

- (a) The Maison de la Colline Analysed.
- (b) The Problem of the Roof
- (c) Colour in the Interior
- (d) The Significance of the Peristylar Courtyard.

És el moment d'explicar què diu Martienssen d'aquests punts en les cinc cases, però l'exercici seria de poc profit perquè tractar de destriar què son contingències

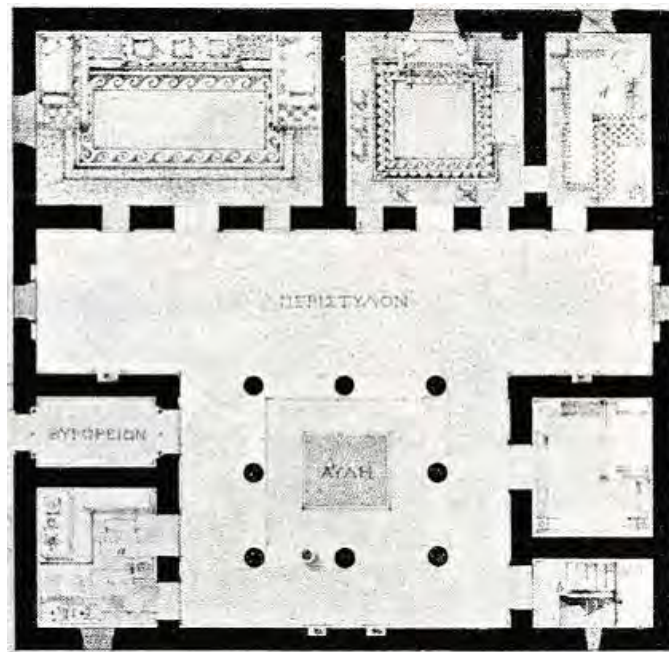
del temps de què és l'aproximació tradicional ens condueix a moure'ns entre hipòtesis. Martienssen ha deixat de banda la distinció que establia en base a l'ús del present i del passat, i ara no hi ha un camí clar. Cal canviar d'estratègia de lectura. El nostre objectiu és llegir el llibre de Martienssen i mirar la casa: perquè no mirar la casa des del llibre de Martienssen? Perquè no descriure la casa com Martienssen descriu la casa grega? Aquesta serà l'estratègia a partir d'aquest punt. Ara bé, no es poden seguir fil per randa els punts de la casa grega perquè els problemes són uns altres i és per aquesta raó que es canviaràn els quatre punts que Martienssen proposava per descriure la *Maison de la Colline* per aquests altres:

3.1 Anàlisi de la casa Martienssen a Greendale.

3.2 El problema de la construcció.

Notarà el lector que el punt (c) i (d) de l'explicació de Martienssen queden sense paral·lel aquí, però es tractaran més endavant en aquest treball.

Anàlisi de la casa Martiensen a Greenside.



1. Planta de la *Maison de la Colline*, Delos.

Martienssen comença la descripció de la *Maison de la Colline* fent una arqueologia històrica de la casa: mostra la situació econòmica i social de l'època, la posició urbana i el seu estat de conservació. La descripció de la casa es fa seguint un recorregut en planta, descrivint els diferents usos de les estances. Martienssen intenta ser el més precís possible i detalla les mesures tant d'estances com de finestres i columnes.

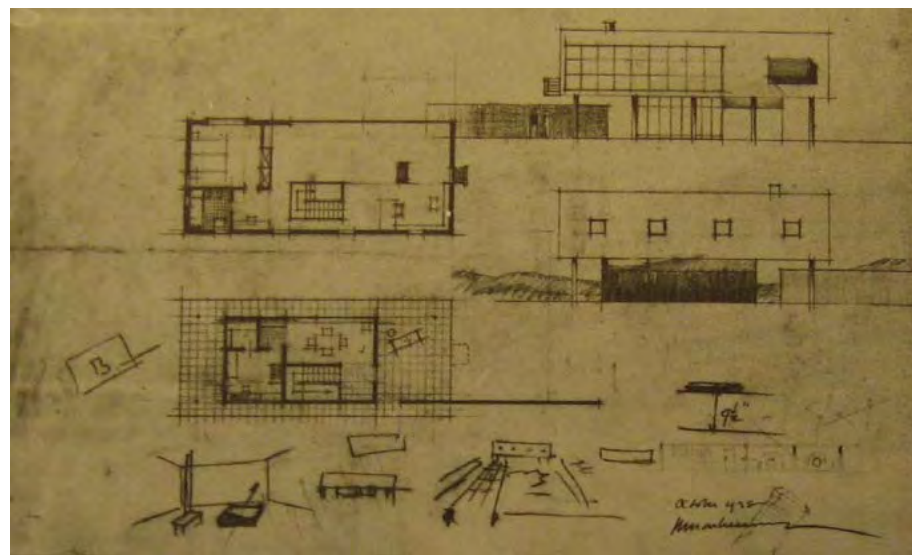
La casa a Greenside es comença a construir al 1940 al barri de Greenside, un suburbi tipus ciutat jardí a pocs quilòmetres del centre de Johannesburg. L'arqueologia del projecte d'una casa moderna consisteix en explicar com s'ha anat forjant el projecte, quines van ser les diverses vicissituds que van portar Martienssen a fer la casa tal i com la coneixem avui. Aquesta tasca no és possible ja que les fonts primàries, els dibuixos originals, que es devien anar fent en el desenvolupament del projecte, es troben en un lloc desconegut¹. L'única font que ens informa sobre com va poder anar el procés de projecte és la publicació de la tesi de Gilbert Herbert, *Martienssen & the*

¹ Segons Jani Johnston, bibliotecària i arxivera en cap de l'escola d'arquitectura de la Universitat de Witwatersrand, hi havia tres carpetes amb els plànols de Martienssen però es van enviar a la *South African National Gallery*, a Cape Town, al 1995, per ordre del director de l'escola aleshores, Alan Mabin. A Cape Town asseguren que mai no van rebre cap carpeta de dibuixos fets per Martienssen.

*International Style*². Segons aquest autor, que va poder veure els documents originals de la casa abans que s'extraviessin, hi va haver tres localitzacions per a la casa: una primera en el *suburb* de Bryanston, de la qual en reproduïx dues propostes; una segona a Emmarentia, de la qual en reproduïx una proposta; i, finalment, una tercera a Greenside. D'aquesta última se'n conserva, al *Martienssen Archive* a la Universitat de Witwatersrand, algun document més que Herbert no va publicar. Fer una anàlisi crítica del que va escriure Herbert és una tasca impossible perquè no es disposa de nova informació. Les dades a per aquesta arqueologia del projecte de la casa les aportarà bàsicament Herbert i els documents que ell publica.

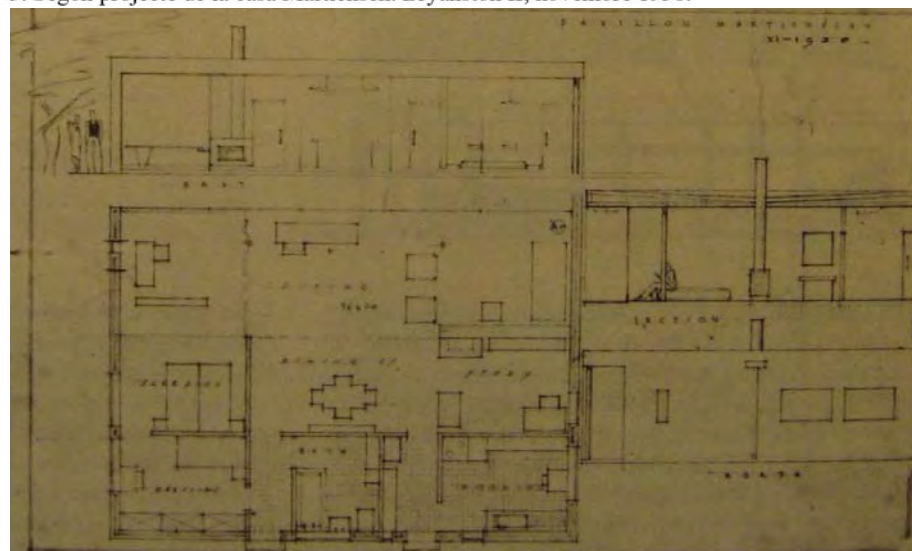
El primer projecte a Bryanston està datat -amb lletra de Martienssen- a l'octubre de 1938. El document consta de dues plantes, dos alçats i alguns dibuixos de petites dimensions. Són per a una casa de dues plantes.

La planta primera és un rectangle en planta -de proporcions dos és a un-. La planta baixa també és un rectangle, de menors mesures i que no comparteix cap pla amb la planta superior. El rectangle de la planta baixa, respecte al de la planta superior, està centrat en l'eix curt i desplaçat en el llarg. El rectangle útil de la planta baixa es compon d'un quadrat -que agafa la seva dimensió de l'ample del rectangle- i d'un rectangle -que agafa el llarg de l'ample del rectangle-; el quadrat, quan s'entra a la casa, està compost per dos rectangles -de proporcions dos és a un-: un d'ells conté el menjador i l'altre el rebedor i l'escala; el rectangle de la planta baixa està compost per un quadrat, que conté la cuina, i per dos quadrats més que són l'office i la sala de màquines. A la primera planta el rectangle també està subdividit en dos rectangles, l'un en el sentit de l'eix curt del rectangle i l'altre en l'oposat. El rectangle que segueix l'eix curt està dividit, a la vegada, en dues peces, una quadrada, l'habitació, i

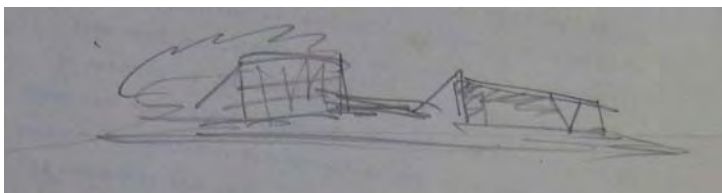


2. Primer projecte de la casa Martienssen. Bryanston I, octubre 1938.

3. Segon projecte de la casa Martienssen. Bryanston II, novembre 1938.



² Herbert, Gilbert *Martienssen and the International Style*, A.A.Balkema, Cape Town and Rotterdam, 1975. Dedicava un breu capítol a la casa de Martienssen i fa un recorregut pels diversos emplaçaments que va passar; p. 218: "Martienssen and the architect's house". És en aquest capítol d'on provenen bona part de les dades per fer l'arqueologia de la casa.



4. Diverses visions de la façana del segon projecte per la casa Martienssen.

una altra rectangular -ahora subdividida en dos quadrats- que conté el lavabo i el vestidor. El rectangle de major dimensió està subdividit en dos rectangles -de proporció u és a dos- que serveixen, l'un la sala d'estar i l'altre, l'escala i l'estudi. Les façanes d'aquest volum del primer pis estan orientades segons el sol. L'ús interior ve determinat per la seva orientació exterior, habitació i sala d'estar -amb un gran finestral- s'orienten a nord -sol tot el dia-, mentre que l'estudi està protegit de la llum solar directa i té una façana a nord. El projecte no té habitacions de servei.

La parcel·la havia de ser molt gran i el cotxe -imprescindible en una ciutat-jardí llunyana del centre- no hi tenia cabuda, ja que la casa no té garatge.

El segon projecte de Bryanston, datat al novembre de 1938 segons conjectura d'Herbert pel mateix solar, és una casa d'una sola planta i l'arquitecte la bateja com a *Pavillion Martienssen*. Herbert ha establert la hipòtesi que Martienssen fa valorar el primer projecte però no té prou recursos per tirar-lo endavant³ i, com a solució econòmica, proposa un edifici d'una sola planta. Al segon document que mostra Herbert al llibre cal sumar-hi una fotografia de maqueta i dos croquis que es troben entre els papers de l'arxiu Martienssen; uns i altres ajudaran en la nostra descripció. L'anàlisi de la planta ens indica que el programa pràcticament no ha canviat. Aquí tampoc hi ha lloc pel cotxe ni habitacions de servei. Al centre de la casa hi ha el menjador de forma rectangular; a l'est del menjador, en un rectangle de la mateixa proporció, l'estudi; al sud d'aquest, en una peça d'iguals dimensions, la cuina; a l'oest del menjador, en una altra peça d'iguals dimensions, l'habitació; al sud d'aquesta, i amb les mateixes mides que l'habitació, el vestidor; al sud del menjador, el lavabo i, a banda i banda d'aquest, dos passadissos que uneixen el menjador amb les entrades

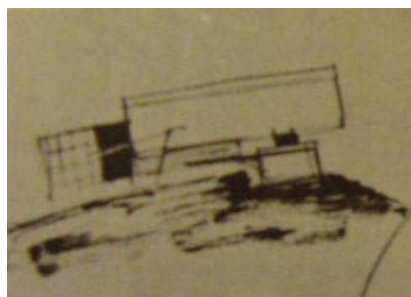
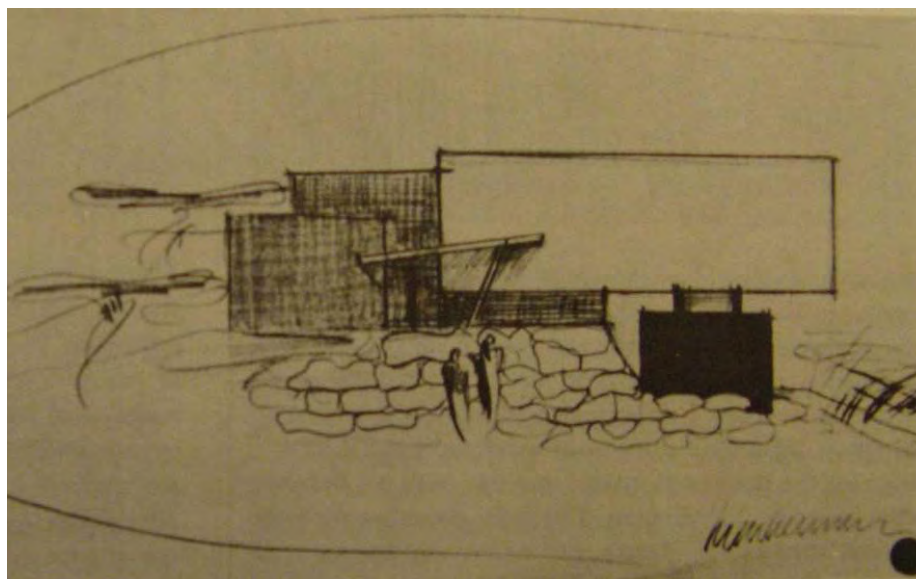
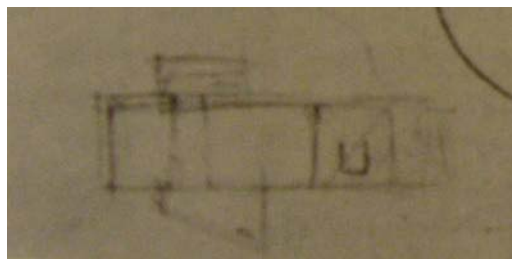
³ La conjectura que fa Herbert és poc argumentada i no aporta cap document que la recolzi. Bé podria ser que fos en un altre solar i que Martienssen decidís fer una planta d'un sol pis. Als arxius no hi ha documentació sobre valoracions econòmiques de les diverses propostes, ni Herbert en parla en cap moment. Les carpetes de dibuixos perdudes de Martienssen, segons Guedes, només contenien dibuixos i no documents que valoressin econòmicament el projecte.

sense passar pel lavabo; al nord del menjador, en un rectangle que ocupa tota l'amplada de la casa, la sala d'estar. La sala d'estar té un gran finestral, que ocupa tota l'amplada de la planta i està sustentat per un pilar en forma de V. Al costat est d'aquest finestral, un mur perpendicular que no sabem, pels dibuixos, on acaba.

El tercer projecte per a la casa és, segons Herbert, a un altre barri, Emmarentia. Martienssen no el data però segons Herbert és posterior als dos primers; res no fa pensar, com veurem, que hagi de ser així. El document que conservem és un alçat, el croquis de alçat -de menor tamany- i un esquema en planta. La planta principal de la casa és un rectangle allargat subdividit per altres rectangles que comparteixen l'eix longitudinal. La casa té un pis inferior que, gràcies al desnivell del terreny, queda sota la part més extrema del rectangle de la planta principal. És l'únic emplaçament amb desnivell de tots els que Martienssen assaja com a possibilitat. És l'únic esquema, cal suposar que per la irregularitat del terreny, que no es planteja com un sol volum sinó que és una reunió de diversos volums ajuntats per la marquesina de l'entrada.

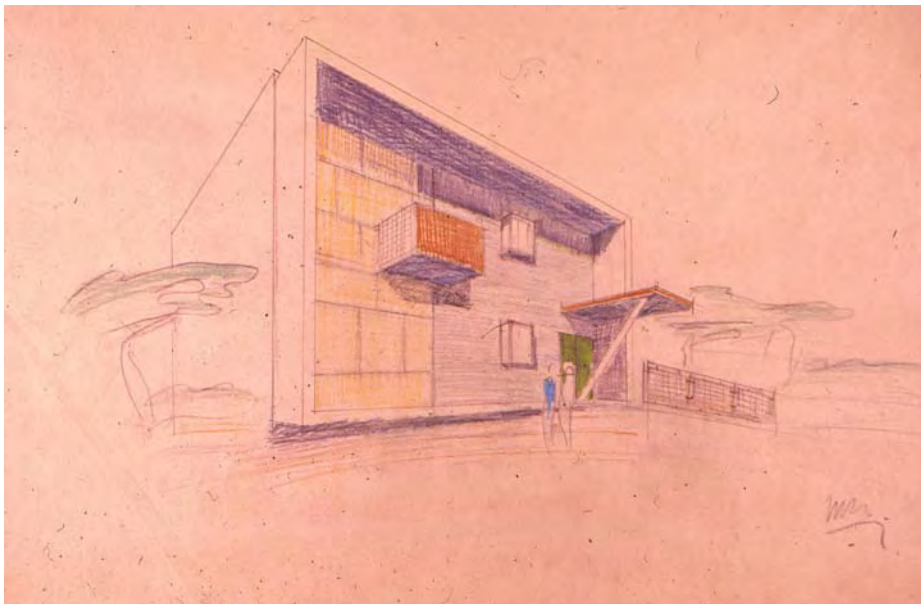
Si aquest projecte és verdaderament el tercer és difícil acceptar la conjectura d'Herbert de descartar el primer esquema per raons econòmiques. És possible que l'economia jugués un paper en l'elecció de determinats elements -quan Martienssen torna d'Europa al 1939 té seriosos problemes econòmics⁴- però no que tingués un paper determinant en l'evolució del projecte. Si fos així, l'ordre dels projectes que determina Herbert no seria correcta.

El quart projecte és el construït. La casa de Martienssen a Greenside. L'obra es va iniciar el mes de juny de 1939 i es va acabar al desembre de 1940. Una vegada acabada l'obra els Martienssen, Heather i Rex, s'hi instal·len



5. Croquis per al tercer projecte de la casa Martienssen, Emmarentia, planta i dues versions de l'alçat.

⁴ Hi ha una agra correspondència al *Martienssen Archive*, carpeta *Correspondence*, entre Martienssen i la Universitat de Witwatersrand. Martienssen reclama uns diners que li deuen perquè ha portat una sèrie de fotografies d'Europa. En una de les cartes, Martienssen explica a la Universitat que està passant per dificultats econòmiques i necessita aquests diners.



6. Perspectiva de la quarta versió de la casa Martienssen a Greenside. Aquesta versió es la que es construeix.

fins a la mort en accident d'avió -mentre es preparava per entrar en combat a la gran guerra europea- de Rex Distin Martienssen, l'agost de 1942. No sabem els motius que van empènyer Heather a abandonar la casa quatre o cinc anys després de la mort del seu marit. Segons Pancho Guedes, que va visitar la casa un parell d'anys després de la mort Rex Martienssen de la mà de la seva professora, Heather Martienssen, aquesta va deixar la casa per motius econòmics i personals⁵. La casa va passar a mans d'un matrimoni jove amb dos fills que van modificar una mica la distribució de les habitacions convertint l'estudi en l'habitació principal. Aquest matrimoni als anys setanta va deixar Johannesburg i es va vendre la casa a uns familiars. El canvi d'habitants va portar moltes modificacions. L'any 2006 una corporació financera va comprar la casa i és la primera vegada que deixa de tenir inquilins. La casa va ser declarada be d'interès nacional l'any 2002 pel govern de la regió de Pretòria i, quan es va posar a la venda l'any 2006, tant el govern com la Universitat de Witwatersrand la van intentar comprar sense èxit⁶. En aquell moment uns quants professors de la citada universitat van muntar un moviment de defensa de la casa -amb una carta signada per prop de 1200 persones d'arreu del món- per evitar que l'enderroquessin⁷.

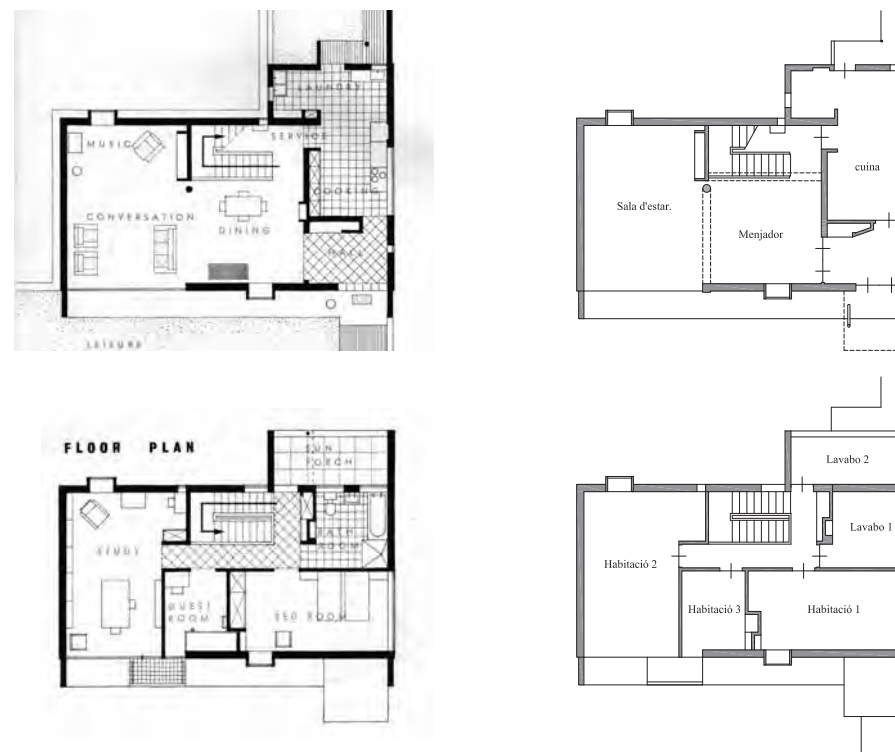
⁵ Entrevista mantinguda amb Pancho Guedes el 20 de novembre de 2008 a Lisboa -transcrita a l'Annex 6-, i informació corroborada en una trobada al 2009 a Girona, en el marc del curs que va impartir a la Universitat de Girona.

⁶ L'intent de compra va ser fallit perquè volien pagar un 50% del preu que en demanava la propietària. Argumentaven, tant la universitat com l'organisme estatal, que no podien pagar més. Universitat i govern de Pretòria tenien, respectivament, la meitat dels diners, però no es van voler unir per comprar la casa. La propietària volia que la casa quedés a mans d'algun organisme oficial i els va oferir rebaixes que no van acceptar. Va arribar una corporació financera i, de manera eficaç, va pagar més del que demanaven a les institucions. Abans de la compra de la casa per part de l'entitat financera una professora de la Universitat de Witswatersrand, Hannah Le Roux, va organitzar un moviment de defensa de la casa però, sense recursos econòmics, poca cosa hi havia a fer.

⁷ El moviment de defensa de la casa s'organitza perquè la casa queda en mans d'una entitat financera l'activitat principal de la qual és especular, i es va calcular que faria el mateix amb la casa. La casa està situada en un barri de blancs força ben considerat -actualment- de la ciutat on el m2 construït té un preu elevat. En el terreny la normativa permetria construir tres vegades més. La por dels universitaris és que els propietaris diguin que van tenir un problema, els va caure la casa (aquest és un raonament que es fa servir força en casos de patrimoni a Sud-àfrica: la casa cau i ja no s'hi pot fer res i, després és possible edificar sense problemes d'acord amb la normativa del lloc) i edifiquen una casa el més gran possible i per tant, en vendre-la, en poden obtenir un rendiment considerable.

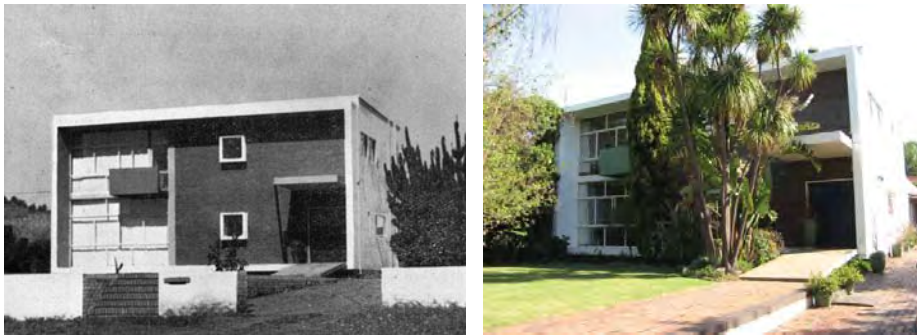
Des de l'any 2006 la casa no està habitada. En una visita al 2005 es van registrar les modificacions que ha sofert la casa al llarg dels anys. Al marge de les modificacions habituals, no menors, en les cases pel que fa a mobiliari, objectes i els quadres penjats a les parets, també hi ha hagut altres modificacions: canvis en el volum total de la casa, en algun revestiment, en l'ús i en la pintura.

La modificació més important pel que fa a volum és la desaparició de la terrassa de la planta pis en favor d'un bany. Al primer pis hi havia l'habitació principal, una habitació d'invitats i un estudi; així, amb un bany n'hi havia prou. La introducció d'aquest nou bany és conseqüència del canvi d'ús d'un a tres dormitoris, i ha implicat la modificació de les obertures del bany original. El projecte del nou bany al lloc de la terrassa el va dur a terme Renier Smit l'any 1972, antic alumne de Martienssen, que va argumentar a l'Ajuntament i als propietaris que el projecte era com Martienssen l'hagués fet⁸. La terrassa del projecte original era una peça més del segon pis, tenia un tancament vertical de la mateixa altura que els murs del primer pis interromputs per una finestra allargada. El mur de tancament de la casa en la part de la terrassa tenia una porta i dues finestres -dos quadrats quasi perfectes que quedaven a costat i costat del mirall quadrat de la cambra de bany- en la part que donava a la cambra de bany i no tenia sostre. La modificació va tancar les finestres de la cambra de bany existent, va tapar el sostre de la terrassa i va col·locar una finestra amb fusteries on hi havia una obertura allargada. Les conseqüències són, d'una banda que la cambra de bany original es queda sense la ventilació, transparència i privacitat que li proporcionava el parapet de la terrassa, i de l'altra que la terrassa, lloc aparentment inútil però que servia per contemplar el que hi havia enllà, possiblement el lloc més privilegiat de la casa per mirar cap



7. Planta comparativa dels usos de la casa a Greenside. Usos segons els que es va construir / usos al 2005.

⁸ El projecte de Reiner Smit es troba a l'Ajuntament i en la memòria diu que si Martienssen fos viu ell hauria actuat de la mateixa manera davant la nova necessitat.



8. Imatge en escorç de la casa a Greenside; comparativa de 1942 i 2005.



9. Imatge des del menjador cap a la sala d'estar de la casa a Greenside; comparativa de 1942 i 2005.

al sud des d'un punt elevat, desapareix⁹. Suprimir un lloc per a la contemplació de l'entorn i privar al bany d'un dels plaers de què l'havia dotat Martienssen són les dues conseqüències més notables de tancar aquesta terrassa.

Hi ha hagut diverses modificacions d'ús: la més visible és la transformació de la terrassa en bany, però també la transformació de l'estudi en habitació de matrimoni -amb la inclusió d'un armari- i la transformació del vestidor obert de l'habitació principal en armari tancat. De fet, el canvi d'ús més important és el de la dècada dels quaranta, el pas d'una casa per a una parella a una casa per a un matrimoni amb dos fills -i que va continuar als anys seixanta amb la nova parella que també tenien dos fills.

Pel què fa als materials la modificació més important és la coberta del pàrquing. La que Martienssen va construir era una coberta plana que era contínua a tot el *back building*. Actualment la coberta del pàrquing és de fibrociment. Segons l'entrevista mantinguda amb la propietària de la casa l'any 2005, tot el *back building* tenia problemes de goteres des dels anys cinquanta, i la seva germana -anterior propietària de la casa- va decidir impermeabilitzar tota la coberta del *back building*. El pàrquing, a més, tenia un problema de volum: el seu cotxe era massa alt per entrar-hi; així doncs, va impermeabilitzar la coberta del *back building* amb una tela asfàltica i rajoles damunt les existents i va substituir la coberta del pàrquing per una altra de més alçada interior, que és la que avui veiem de fibrociment.

Hi ha hagut moltes modificacions pel que fa al mobiliari. Actualment no resta mobiliari original de la casa, s'ha canviat tot, fins i tot les cortines. Als anys cinquanta es va canviar pràcticament tots els mobles de cuina i s'han anat actualitzant als canvis tecnològics. Els quadres i els mobles -segons Guedes- se'ls va endur Heather Martienssen a casa els seus pares quan es va vendre la

⁹ Fer un bany que permeti gaudir dels plaers físics és, segurament, un dels requisits que demanava Martienssen a un bany, seguint les ensenyances de Le Corbusier. Tant per a Le Corbusier com per Martienssen un bany és un lloc per al plaer sensorial. Tenir una visió llunyana des del bany -sense ser vist- serà una condició. Això succeeix a la casa de Greenside i a la casa Stern en l'arquitectura de Martienssen; en la de Le Corbusier podem citar els exemples de la Vil·la Savoye, o la Vil·la a Garches.

casa. Hi ha hagut altres modificacions que tenen un caràcter de manteniment de l'habitatge en condicions. S'han substituït sanitaris, la caldera, etc.

Al pati davant de la construcció hi ha hagut dos canvis molt visibles. Ha aparegut una tanca de barrots verticals de ferro al límit de la parcel·la on només hi havia el canvi de nivell construït per un mur blanc; la tanca és al damunt del mur existent. L'altre canvi substancial és que hi ha molt més volum de vegetació. Amb Martienssen, la vegetació era molt menys ufanosa. Les fotografies mostren una superfície de gespa davant de la casa; en canvi, en la visita de 2005 es va poder apreciar com la zona no pavimentada es trobava coberta d'una vegetació molt frondosa; al límit de la parcel·la també havien crescut els arbres i arbusts impeding la visió llunyana que, del límit de la casa estant, es tenia del carrer i viceversa.

En aquest pati no es va arribar mai a construir una plataforma davant el gran finestral que Martienssen dibuixa a alguns plànols.

Al pati posterior de la construcció hi han encastat una piscina.

D'altra banda, també hi ha hagut canvis significatius en la pintura a l'interior de la casa. Tot l'interior de la casa és blanc. Les fotografies que va ordenar fer Martienssen o les que va fer ell mateix, tot i ser en blanc i negre, mostren que a l'interior de la casa hi havia parets pintades de colors; els amidaments i l'article de Cooke sobre la casa ho corroboren. Als amidaments s'expliciten els colors: blau, verd, groc i vermell, malgrat que no s'especifica ni la tonalitat exacta ni com estaven distribuïts exactament¹⁰. L'article de Cooke, a més, ens informa la distribució dels colors a l'interior de la casa¹¹.

Una vegada explicada l'arqueologia de la casa, Martienssen continua la descripció de la casa de Delos afirmant:



10. Imatge de l'escala de la casa a Greenside; comparativa de 1942 i 2005.



11. Imatge de l'espai de l'estudi; comparativa entre 1942 -estudi- i 2005 -habitació.

¹⁰ Apèndix 4.3 d'aquesta tesi.

¹¹ Cooke, Bernard, "Impressions of the Greenside House" *South African Architectural Journal*, February 1942. p.48.

“A general description of the plan will provide a background for discussion¹²”.

La casa Martienssen es distribueix en dues plantes, pràctica habitual en el Johannesburg suburbà des del primer desenvolupament de Johannesburg a la darrera dècada del S.XIX¹³”.

La parcel·la és un rectangle de 82' x 164'¹⁴. S'hi accedeix pel costat nord-est, un dels costats curts. El límit amb el carrer té dos tractaments diferenciats, d'una banda un mur de 5 ½' d'alt i, de l'altra, una rampa que dona accés als cotxes. La rampa, de 15' d'ample, recorre el límit nord-oest de la parcel·la i està separada d'aquest límit per una franja verda de 3' d'ampla. La rampa no és completament accessible des del carrer ja que hi ha una part, els 6' més orientals, parapetats pel mur de 5 ½' d'alçada que construeix la resta del límit nord-est. Aquest límit és un muret de maons pintats de color blanc i es troba interromput per una escala de 6' d'ampla a l'alçada de la rampa. El mur baix no només separa la propietat de l'espai públic, és el mur de contenció d'una plataforma: el pla horitzontal sobre el que s'assenta la casa. El mur perimetral diferencia clarament el carrer de la casa, en construeix el límit i indica al visitant l'entrada al recinte de la casa. En veure el mur perimetral sabem que hi ha un dins i un fora, el recinte de la casa comença en travessar aquest límit¹⁵. La plataforma entre la construcció i el carrer és una horitzontal perfecta de 53' x 72'. Aquesta horitzontal és una plataforma verda davant la construcció que té una franja pavimentada que va de l'entrada al recinte fins a la porta d'accés a la casa. La franja està pavimentada amb maons posats de cantell formant línies

¹² Martienssen, Rex, *The Idea of Space in Greek Architecture*, cit., p.52.

¹³ Ho podem veure a Chipkin, Clive M., *Johannesburg Style. Architecture & Society 1880s-1960s* ed. David Philip, Cape Town 1993. També ho confirma el propi Martienssen en més d'una ocasió, per exemple en un comentari, escrit entre parèntesi a *Contemporary house* cit.: “In our own double-storied houses the bed-rooms...”. Si el fet de ser de dos pisos no fos normal al Johannesburg dels anys 30 l'ús de la paraula *own* estaria de més.

¹⁴ La casa va ser dibuixada seguint el sistema mètric britànic, emprant peus (‘) i polsades (”). En aquesta descripció es seguirà aquest sistema perquè és el que dona millor les mesures de la casa.

¹⁵ De construir el límit, de la importància de la entrada i de la plataforma on s'assenta la casa, se'n parlarà en el capítol 6 de la present tesi.

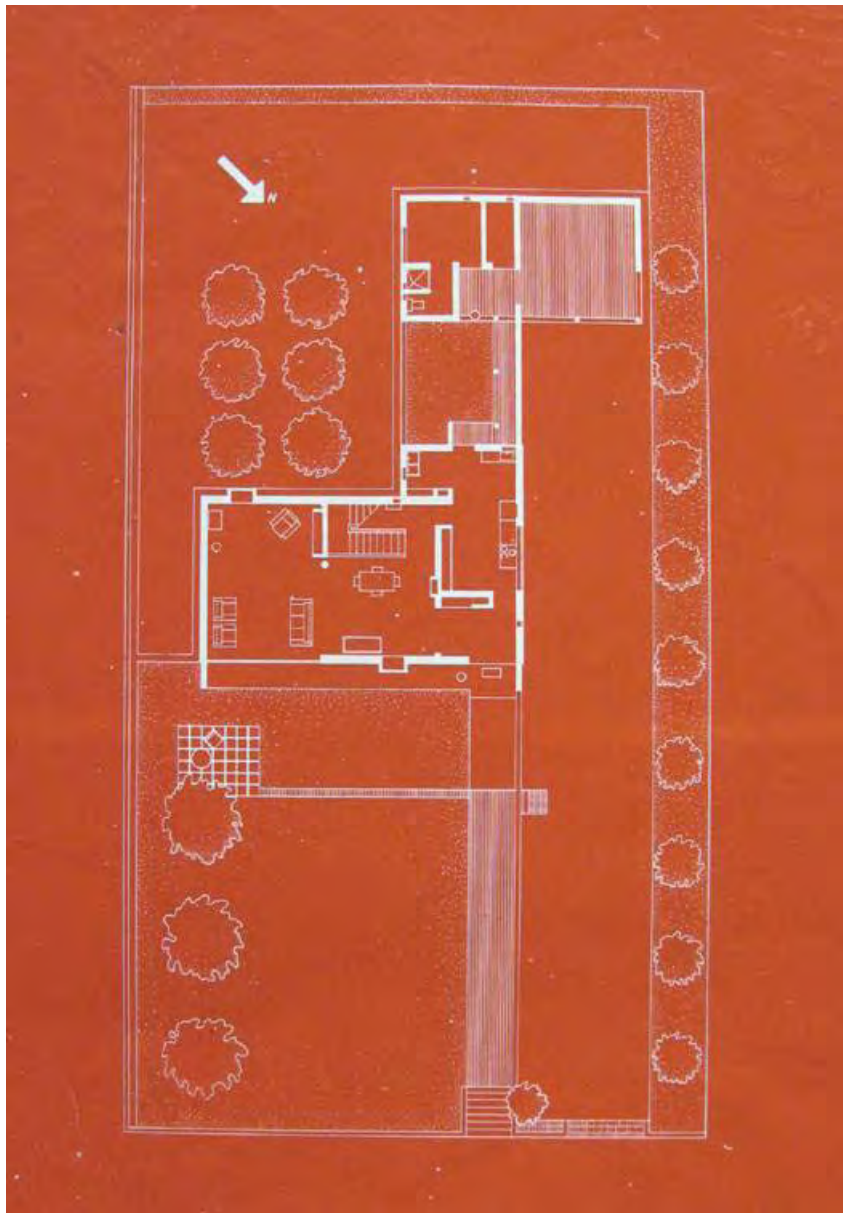
paral·leles al límit llarg, indicant la direcció de l'espectador. La darrera filada de maons, però, està col·locada de cantell però en perpendicular a la resta: és la filada que fa límit amb la rampa, fora de l'ample de l'escala. Els dibuixos que conservem de la casa de Martienssen són els constructius, no n'hi ha del recinte. Només conservem un dibuix, el que va preparar per a la publicació, on es dibuixa el recinte complet. Aquest dibuix, sobre fons vermell, incorpora una part més pavimentada davant el gran finestral a la zona sud-est, molt proper a la façana de la casa¹⁶.

Una vegada superats els graons i els 35' de la franja pavimentada, el visitant es troba amb una rampa, una marquesina, un ràfec lateral, un pilar en V i una porta que construeixen el nínxol d'entrada. La rampa, de formigó encofrat en la mateixa direcció que marquen els maons, està col·locada damunt la franja de paviment, de maons de cantell, i és una peça del mateix ample que l'escala i de 12' de llarg. La marquesina, situada en la mateixa tangent que el paviment i a 11' 4" del terra també és de formigó pintat de blanc i té unes dimensions de 9' x 9'; el ràfec lateral tanca per la banda dreta de qui entra l'entrada, forma part del marc de formigó blanc que emmarca tota la façana, i surt 3' 6" del pla de façana; el pilar en V de ferro tanca l'altre lateral de l'entrada; la porta és la part frontal d'aquest nínxol d'entrada i és de fusta pintada de color blau, té dues batents que cobreixen un forat de 7' x 6'.

En obrir la porta de la casa, el visitant troba un rebedor de 10' 4" x 7' 8" que té, a la seva part sud-est, la porta que dóna al menjador-sala d'estar i, a la seva part sud-oest, un armari encastat i una porta que obre a la cuina. Les portes, com les estances a les que permeten l'accés, tenen amplades diferents. La porta de la

12. Planta baixa i urbanització de la parcel·la de la casa a Grenside.

¹⁶ Als amidaments de la casa no apareix en cap moment aquest paviment, i és precisament per aquesta raó que podem suposar que Martienssen el va eliminar d'entrada o bé, al construir la casa, va pensar que seria adequat construir aquest paviment com una terrassa davant la casa. La primera opció vol dir que el dibuix va ser fet abans de la construcció de la casa, però la casa no es publica fins bastant després d'acabar-ne la construcció, i això ens indica que aquesta idea cau pel seu propi pes. La segona opció, cronològicament més fiable, revela una continuació del projecte per part de Martienssen.



cuina fa 3' d'ampla i la de la sala d'estar, com la de l'entrada, de dues batents, 6'. La cuina és, en planta, un rectangle de proporció dos és a u: 20' 8" x 10' 4" amb un afegit de 6' x 10' 4" -fora el rectangle general de la casa- on hi ha la sala de màquines i l'entrada des del *back building*. La cuina té tres portes: una des del rebedor, una altra des del *back building*, i una altra que obre directament a la sala, davant les escales. La finestra de la cuina dóna a la rampa d'accés del cotxe, al mur nord-oest de la casa.

La sala, de 20' x 30', té diverses divisions d'ús. El rectangle total està dividit, per la seva part llarga, en dos: una meitat conté la sala d'estar i l'altra meitat està dividida, a la vegada, per la seva part llarga, i en una meitat conté el menjador i en l'altra, l'escala. Les divisions de l'espai queden suggerides per diversos elements: el finestral, una dupla biga-pilar i un moble-estanteria de formigó -*casier*- en el mateix pla d'aquesta biga construeixen la sala d'estar. Perpendicular a aquesta biga una altra biga juntament amb la barana de l'escala limiten l'espai del menjador. El tercer espai és el desenvolupament de l'escala. El gran finestral, de 15' x 11' 4" és de fusteria metàl·lica molt fina i amb uns detalls molt acurats: usa bisagres d'eix que fan que la fusteria no s'hagi d'eixamplar a la part practicable. El mur que continua el gran finestral i l'oposat tenen, centrats en altura, una finestra encastada de formigó¹⁷ de 3' x 3' d'ampla i 2' de profunditat. La finestra està enrasada per la part interior del mur i és per la part exterior que sobresurt; aproximadament a un terç de la profunditat hi ha la diminuta fusteria de ferro, amb un vidre gravat que fa impossible la visió a través, que també és pivotant per l'eix vertical situat a un terç de la dimensió horitzontal. Hi ha una altra obertura a la sala-menjador, al costat de l'escala, a la façana sud-oest, una petita finestra que il·lumina la zona on l'escala faria ombra per la llum que ve del gran finestral. Les bigues, l'escala i el moble -*casier*- són de formigó i combinen diversos colors, com es pot veure en els estudis de color que es troben als quaderns de Martienssen.

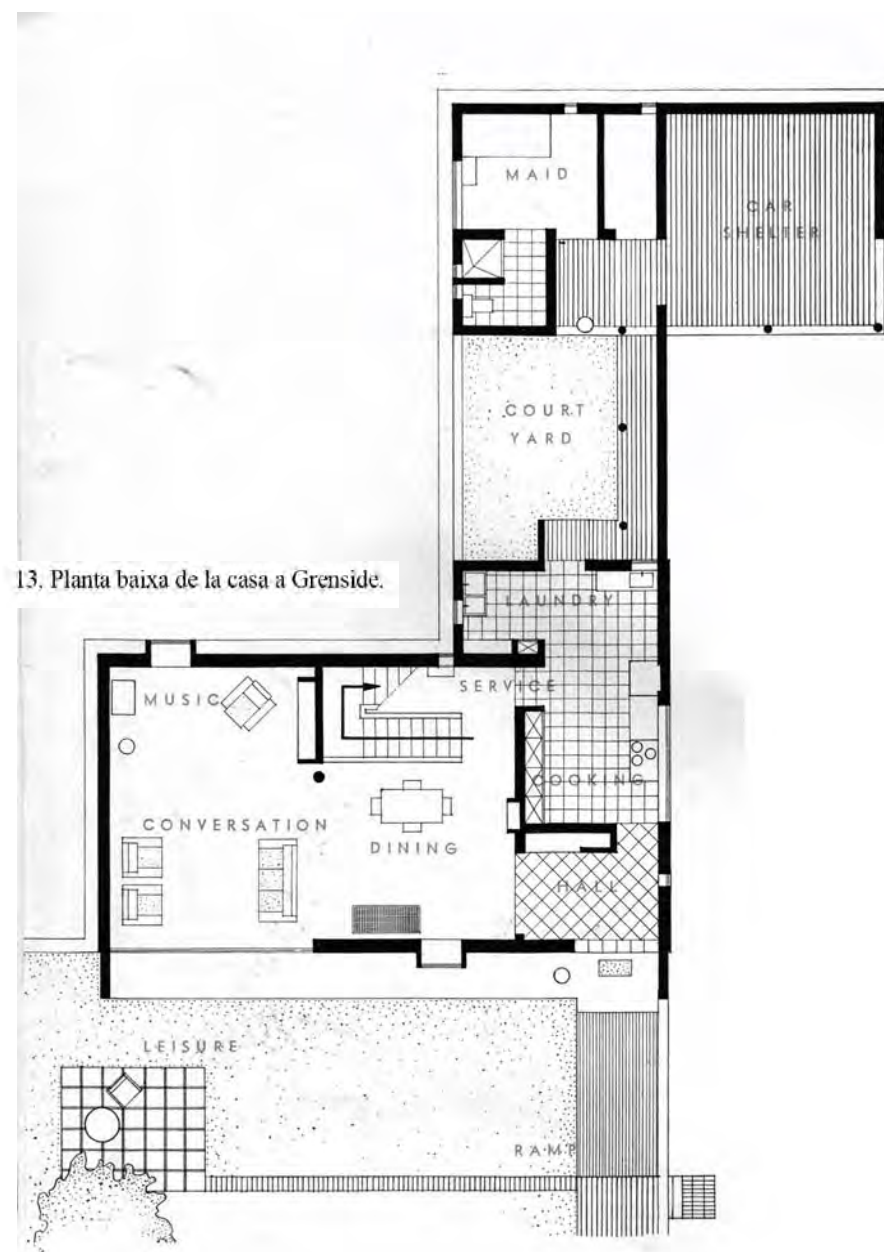
¹⁷ Aquest tipus de finestra es repeteix a tota la casa. A partir d'ara l'anomenarem "finestra encastada".

L'escala és de formigó, consta de dos trams de nou graons cadascun que salven una altura total de 10' 6"; 9' 6" entre forjats. El graó té una petjada de 11" i una contrapetjada de 7", l'ample del graó és de 2'9"; la barana té 2'9" d'alçada, el replà té unes dimensions totals de 6' 4 1/2" x 3', ja que la barana fa 3" i el forat de l'escala 4 1/2" d'ampla.

El segon pis té un balcó, una terrassa, un bany i tres estances comunicades per un passadís. El passadís envolta l'escala per dos dels seus costats i dona entrada a totes les habitacions, el lavabo i la terrassa. Passadís i escala són il·luminats per una finestra a 3' del forjat i amb una àrea de 3' x 3', alineada en un dels costats amb la finestra petita de la façana sud-oest del pis inferior. L'escala desemboca en un tram rectangular de passadís perpendicular a seva direcció; en cada un dels costats curts d'aquest rectangle hi ha una porta -l'una dona a l'habitació i l'altra a la terrassa- i, en diagonal, a la desembocadura del rectangle, o en perpendicular, a l'entrada de l'habitació, una altra porta que tanca el bany. La terrassa és a la façana sud-oest: és un espai descobert, de 6' x 12' -rectangle de proporció u és a dos-, que té construït el seu perímetre amb un parapet que té l'alçada de la casa i una finestra allargada de 3' d'alçada a 3' del forjat.

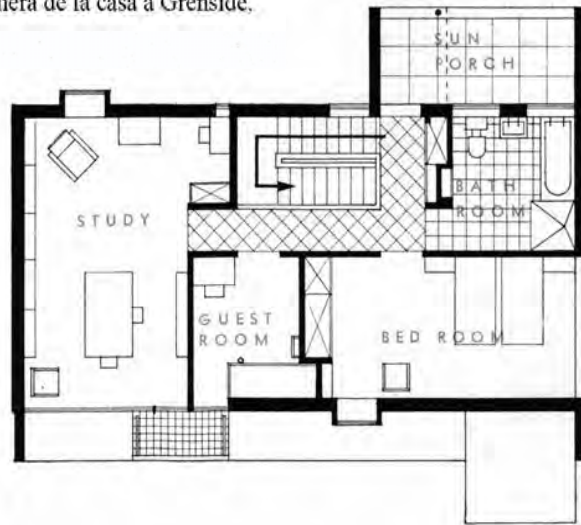
El límit entre el lavabo i el passadís és un armari accessible per ambdós costats i la porta que permet l'entrada. L'àrea en planta del lavabo és de 9' x 9' 7 1/2". La façana sud-oest que dona a la terrassa és un *cavity wall* amb dues obertures, de 3' x 3' a 3' del forjat separades 3'; la separació, d'acord amb les explicacions de la senyora de la casa i les especificacions tècniques, estava revestida amb un vidre de 3' x 3' a 3' del forjat; és sobre aquest mur límit amb la terrassa que descansen les tres peces que formen el bany: sota la primera finestra hi ha el vàter, sota el mirall hi ha el rentamans i sota l'altra finestra hi ha la banyera. A l'habitació principal s'accedeix per la porta que ja esmentada del passadís, en front de la porta que obre a la terrassa.

L'habitació, vestidor inclòs, ocupa en planta un rectangle de 18' x 10' i s'hi entra per la part llarga que dona tant al passadís com a la cambra de bany; la paret



13. Planta baixa de la casa a Grenside.

14. Planta primera de la casa a Greenside.



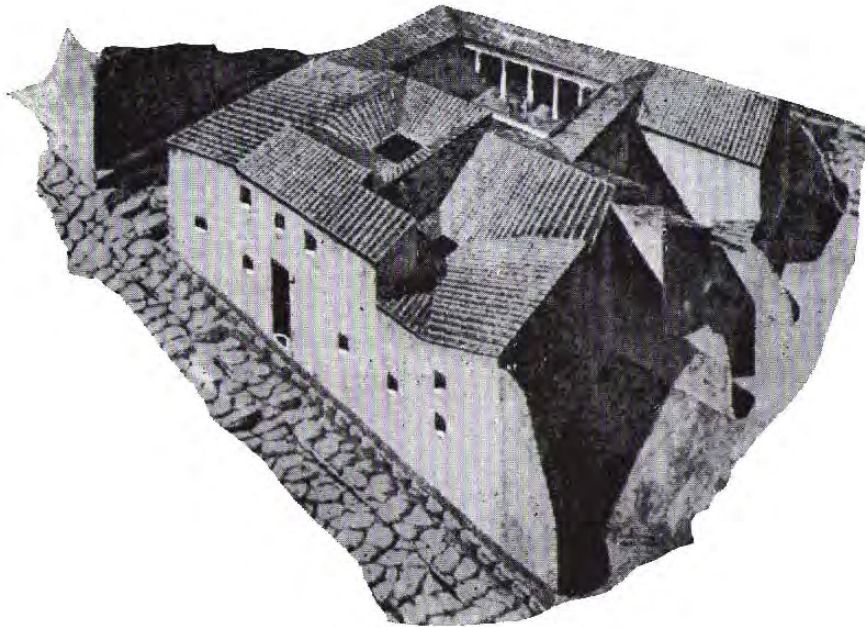
perpendicular que obra a façana lateral, al nord-oest, té una finestra allargada en tota la seva longitud, a 3' del forjat i de 3' d'ampla; la paret paral·lela a la que s'entra, la paret llarga que dona a la façana principal, és un *cavity wall* que té una finestra encastada situada tangent a l'eix lateral de la porta. És una finestra que, de fet, no il·lumina l'habitació sinó que il·lumina el *boudoir*, davant el vestidor. La darrera paret de l'habitació principal és la que limita amb la *work room* del costat; com en el cas del bany i el passadís és un límit revirat que genera uns racons que s'aprofiten com armaris. El vestidor es tanca, per l'altra banda, amb un parapet d'uns 6' d'alçada tangent al límit de la finestra encastada i de la porta d'entrada.

La *work room* és una petita habitació de 8' x 10' a la que s'accedeix per una porta que hi ha al passadís, limita amb l'habitació principal, que -com s'ha dit anteriorment- conté armaris, limita també amb una paret de 4 1/2" amb l'estudi i amb la façana principal participa, en 3' en planta, del gran finestral i del balcó. El balcó, de 7' x 3'6" -un rectangle de proporció dos és a u-, és una estructura de formigó en L que està tancada pels costats amb una barana de tub metàl·lic. L'estudi, al que s'entra per una porta que dona al final del passadís, és l'única estança del segon pis que ocupa tota l'amplada de la casa. En planta ocupa un rectangle de 20' x 12' i un afegit, sobre el límit pel que s'entra, de 6'3" x 2'9", que genera ventilació a l'estança. Hi ha una diferència a tota la casa entre finestres que donen llum -situades quasi totes elles a la façana nord-est- i finestres per ventilació, situades quasi totes elles a la façana sud-oest, que incorporen una tela perquè no entrin els insectes. La façana sud-oest de l'estudi és un *cavity-wall* que té, a més d'una petita finestra practicable en aquest nínxol, una finestra encastada situada a 3' del forjat, a 3' del límit sud-est i, amb les mesures, conegudes per les finestres encastades, de 3' x 3'. Els 20' del límit sud-est no tenen cap obertura però, pel que es pot veure a les fotografies, estan revestits d'una llibreria que ocupa, pràcticament, tot l'amplada de la casa.

La descripció de la *Maison de la Coline* no acaba amb la descripció mesurada i col·locada de les seves peces. Martiensen conclou: “This basic proportion finds a constant echo in the internal treatment¹⁸”. La proporció quadrada es pot veure a la casa de Delos en el seu centre, el pati i peristil i en la proporció de moltes de les seves estances que tendeixen a aquesta proporció. La proporció de dos és a un és visible a la casa de Martiensen: en moltes estances la tendència és a guardar aquesta proporció, però també en l'alçat, el marc de la façana guarda aquestes proporcions i les mides general de la planta també tendeixen a construir un rectangle de dos és a un.

¹⁸ Martiensen, Rex, *The Idea of Space in Greek Architecture*, cit., p.54.

El problema de la construcció



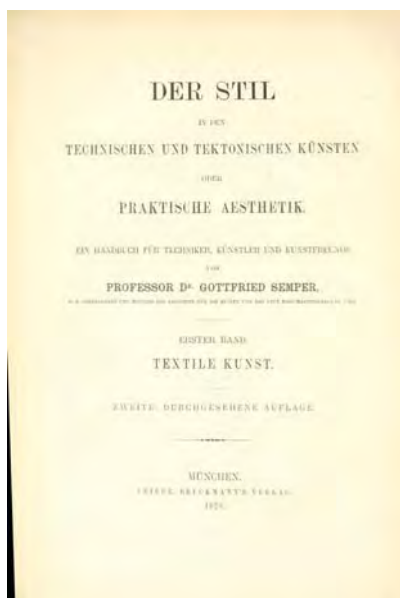
1. Casa del Vettii a Pompeia. Reconstrucció de la coberta.

Acabada la descripció de *la Maison de la Colline* el text de Martienssen continua amb un apartat dedicat a *The Problem of the Roof*. Tracta un problema habitual que es planteja en arqueologia a l'hora de parlar d'elements desapareguts. En la literatura sobre el tema imaginar com són elements desapareguts, implica formular una hipòtesi sobre una base el més científica possible, fent-la irrefutable. Les hipòtesis es solen basar en elements físics, constructius; es decideix com eren les cases antigues per elements purament racionals. En la literatura, quan falta una part -com la coberta de la casa- es busquen dades objectives que la puguin reconstruir des d'una perspectiva purament racional, no s'intenta, amb la informació cultural disponible, projectar-la -que és el que hauria de fer un arquitecte. Pel tema de la coberta, per exemple: si hi ha restes de teules ceràmiques properes a la casa es suposa que la coberta havia de ser inclinada. La hipòtesi es formula a partir de la dada de la teula aràbiga trobada propera a la casa, i no, en canvi, a partir del clima, l'emplaçament i altres condicionants que fan el projecte d'arquitectura. Només la dada dota l'estudiós de la raó; qui estudia no tracta d'imaginar com s'hauria fet el projecte. Per exemple, l'estudiós diu: com que s'han trobat restes ceràmiques en forma de teula prop d'una casa del S.V a.C., les cobertes d'aquella època eren inclinades. Si una casa a desenes de quilòmetres de la primera és datada a la mateixa època -tot i no tenir restes de teules ceràmiques properes- l'estudiós explicarà que, com que s'han trobat restes de teules en un altre lloc i la tecnologia és semblant,

aquella casa havia de tenir teulada inclinada. Aquesta afirmació racional ens porta a imaginar situacions absurdes: si d'aquí un parell de mil·lennis troben la ruïna de la Vil·la Savoye, per la situació geogràfica i època en què es va construir podran decidir -amb criteris científics- que la seva coberta és a dues aigües -o potser per la seva forma quasi quadrada, a quatre aigües-; i és molt possible que ningú no es pugui imaginar la terrassa del primer pis, etc. La dada, la historiografia basada en les dades, porta a aquests equívocs, però és aquesta literatura la que diu com eren les arquitectures del passat.

Martienssen empra la raó, les dades objectives, a l'hora de projectar i de criticar -dues activitats fetes amb una sola actitud en el seu cas-; però també usa una altra raó, no objectiva, a l'hora de criticar. Per reconstruir un espai no n'hi ha prou en saber com es construïa, cal saber quin ús tenia, com es vivia, quin era l'espai previ, etc. En aquest cas de *The Problem of the Roof*, Martienssen usa la raó constructiva per construir el seu argument. El problema de la coberta de la casa hel·lenística considera que és bàsicament una qüestió tècnica. La coberta, en el cas de la casa de Martienssen, no és una incògnita. Sabem que és una coberta plana constatant-ho amb les fotografies. El problema de la coberta és la tècnica constructiva. Si fem l'analogia entre l'article de Martienssen i la seva casa cal passar de *The Problem of the Roof* al problema de la construcció.

Els manuals d'història de l'època de Martienssen es divideixen en dos grans grups, els acadèmics¹ i els antiacadèmics. Els primers funden la seva cronologia en una evolució de les formes estilístiques i els segons troben la cronologia en l'evolució de la construcció. Els antiacadèmics, amb Semper al capdavant, tenen els materials de construcció i les tècniques derivades com a principals



2. Semper, Gottfried, *Der Stil*.



3. Erich Mendelsohn *Gesamtschaffen*.

¹ Entenc per arquitectura acadèmica aquella basada en el dibuix sistemàtic de l'arquitectura; és a dir, la basada en la composició en planta i alçat ja sigui a partir del dibuix sistemàtic dels ordres arquitectònics (École des Beaux-Arts) ja sigui des de la sistemàtica aplicació d'un programa (École Polytechnique-Durand). Sobre l'École des Beaux-Arts, vegeu Middleton, R, ed. *The Beaux Art and the nineteenth-century french architecture*, Thames and Hudson, Londres 1982, o Drexler, A. ed. *The architecture of the École des Beaux-Arts*, Secker & Warburg, London 1977, i per a l'École Polytechnique, amb pròleg de R. Moneo, Durand, J.N.L., *Compendio de lecciones de arquitectura*, Naos, Madrid, 1982.

dades que els serveixen per definir les diverses etapes de la història. Els acadèmics tracten igual una mètopa que un frontó, per a ells tots són motius estilístics; només cal mirar les làmines de l'*Ecole des Beaux-Arts* per adonar-se'n. Semper, i la nova corrent que encapçala, mira l'arquitectura per parts, on cada element arquitectònic -llar, mur, terrassa i coberta²- es pot aïllar i trobar com ha anat canviant d'un punt de vista objectiu, a partir de l'evolució dels materials. Semper explica l'evolució de les tècniques per la necessitat que té el dissenyador³ i com aquestes són les que fan canviar la pràctica. Aquesta idea de que la forma es produeix a partir dels canvis tecnològics -per necessitat del dissenyador- és la que recolliran els arquitectes moderns que interessaven a Martienssen. Coneixia bé els postulats de Mendelsohn⁴, de Le Corbusier⁵ i, podem suposar -tot i que no en tenim constància- que també coneixia els escrits

2 Semper va proposar aquesta divisió de matèries com a base per reformular l'exposició de 1851 a Londres. Semper, Gottfried, *Wissenschaft, Industrie und Kunst.*, Braunschweig, Friedrich Vieweg und Sohn, 1852.

3 Al mateix escrit, Semper, op. cit., explica l'evolució de la pintura a l'oli i acaba dient: “el gradual progreso de la ciencia marchó de la mano con la maestría y con la conciencia de cómo y hasta dónde la invención podía ser aplicada. / La necesidad fue la madre de la ciencia”. Traducció castellana a Hernández de León, Juan, *La casa de un solo muro*, Nerea, Madrid, 1992; en els annexos tradueix el text de Semper “Ciencia, industria y arte”, p.149.

4 Sabem que Martienssen, a l'inici de la seva carrera estava molt influït per Mendelsohn. D'estudiant, quan viatja, visita els seus edificis -en tenim constància pels seus diaris conservats al *Martienssen Archive*- i el cita en els seus primers escrits al *South African Architectural Record*. Martienssen cita Mendelsohn tant a “Architecture and Modern Life”, *South African Architectural Record*, December 1929, p.123-133, com a “Notes from an Architectural Student in Europe”, *South African Architectural Record*, June 1930, p.66-69 o, encara, a “Commentary”, *South African Architectural Record*, June 1931, p.57-59.

No sabem amb precisió què havia llegit Martienssen de Mendelsohn però sabem que tenia dos llibres d'ell: *Erich Mendelsohn Gesamtshaffen*, Rudolf Mosse Busherverlag, Berlin, 1930, i *Erich Mendelsohn* by Arnold Whittick, Leonard Hill Ltd, London, 1940. Martienssen no llegia alemany, de manera que caldrà trobar una altre font com a possible lectura. A la darrera dècada dels anys vint i primera dels trenta qualsevol anglosaxó que s'interessés per Mendelsohn el podria seguir en llengua anglesa a una revista que Martienssen rebia a Sud-àfrica: *l'Architects Journal*. Poc abans d'aquests articles Martienssen havia pogut llegir en aquesta revista, un text ressenyant una conferència que havia dictat Mendelsohn a l'*Architectural Association*, on es podia llegir: “Modern architecture was not, he considered, merely a matter of fashion, a further development of mere form. Its creative impulse was born with the appearance of the new building materials –iron, steel and reinforced concrete.” *Architectural Journal*, p. 823, volum 70.

5 Martienssen no comença a parlar de Le Corbusier en els seus articles amb certa reiteració fins als darrers anys de la dècada dels 30s quan hi entra personalment en contacte. Le Corbusier fa referència constant a l'evolució de la tècnica com a motor del canvi formal. Així, en un llibre que Martienssen coneixia bé, *Towards a New Architecture*, -la traducció del *Vers une architecture* que havia fet Etchells-, en el darrer capítol “Arquitectura o Revolució”, Le Corbusier sentència: “Durant molts segles, la història de l'arquitectura ha estat la d'una evolució lenta de l'estructura i la decoració. Però en els últims cinquanta anys el ferro i el ciment han aportat avenços que es tradueixen en una gran potència de construcció i en el capgirament del codi de l'arquitectura”.

de Giedion⁶. Els materials de construcció i les seves tècniques constructives són la clau per entendre la literatura crítica arquitectònica de la modernitat. Martienssen, en els seus escrits, va canviant la seva posició crítica sobre si és la tècnica la que produeix les noves formes de l'arquitectura moderna. Al principi de la seva carrera, sota la influència de Mendelsohn, pensa que ser modern és ser raonable a nivell constructiu:

“there are signs, however, that a reasonable architecture is emerging from the comparative chaos of the past” (...) “if we are to be successful in our modern architecture, we must be reasonable, we must be logical⁷”.

Aquest ser raonable o lògic és la clau per a la construcció moderna. La raó aplicada a la construcció és la base de la teoria de Semper i de tots els que l'han seguit com a reacció a l'arquitectura acadèmica, aquest caos de formes que surten del passat. Martienssen no abandonarà, en cap moment, la idea que l'arquitectura moderna ve determinada per les formes dels nous materials. Quan construeix, però, usará les noves formes que han permès els nous materials amb construcció tradicional com a conseqüència de l'escassetat de ferro que hi ha a Sud-àfrica al primer quart del S.XX. La idea de modernitat de Martienssen no es basarà, però, únicament en l'ús de nous materials, com anirem veient més endavant.



4. Giedion, Sigfried, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*.

⁶ No en tenim constància perquè no hi ha notícia de Giedion ni entre els llibres que Martienssen compra per correu a Europa ni en fa referència a cap article. Giedion cita a Martienssen a: Giedion, S., *Architecture and the Phenomenon of Transition, The Three Space Conception in Architecture*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1971. Coneixem de la seva relació personal perquè va ser Giedion qui va invitar, a petició de Le Corbusier, a Martienssen al CIAM; ho testimonien una carta als seus arxius i una altra a la *Foundation Le Corbusier* indexada: D2-10-300-001.

En Giedion és en qui més es reconeix aquesta teoria que l'arquitectura moderna va lligada a un canvi en els sistemes constructius. Aquesta màxima, que hom aprèn llegint històries de l'arquitectura, Giedion l'aplica en relació a l'arquitectura moderna. No és el primer a dir-ho però possiblement sigui el més reconegut en aquest aspecte. En un llibre seu de 1927 ja s'observa aquesta teoria evolucionista de l'arquitectura i la proposta d'una nova plàstica lligada al nou material. El llibre, Giedion, S., *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen Bauen in Eisenbeton*, Klinkhardt & Biermann, Berlin, 1928, explica com la construcció i el material generen noves formes. Giedion, seguint a Choisy, lliga construcció i material de construcció amb innovació i progrés. Al principi fa referència a la història del ferro en la construcció; i després passa a parlar de l'arquitectura que, a partir del S. XIX, es fa amb ferro; es tanca explicant com el ferro, combinat amb el formigó, poden aconseguir una nova forma.

⁷ Martienssen, Rex, “Modern architecture, in special reference to shop design”, *South African Architectural Record*, September 1927, p.67.

El problema dels materials de construcció i els seus sistemes.

Greek House comença explicant que la casa ha de ser una obra unitària que pertanyi a la ciutat i, de seguida s'endinsa en l'explicació d'una qüestió constructiva:

“The basic structure of Atheneian society would have harboured a major contradiction if we were to accept the idea that the Greek house was a crude affair without aesthetic attributes. (...) The fact that private houses represent individual enterprise means that more perishable materials would be employed than those used in civic architecture⁸.”

De la construcció Martienssen n'extreu dues conseqüències: d'una banda, explica la falta de restes materials de les cases i, de l'altra, mostra els valors socials dels grecs a partir dels materials usats. Les cases tenien qualitat arquitectònica però com que eren empreses individuals i no col·lectives -com els recintes sagrats- disposaven de menys recursos i per això no s'han conservat. D'aquesta manera Martienssen tanca, d'una vegada per totes, el malentès propagat per la literatura arquitectònica de casa grega que la defineix com una construcció sense interès arquitectònic. Per demostrar-ho cita un informe, en aquell moment recent, de D.M. Robinson⁹ sobre les cases hel·lèniques -anterior al 323 a.C.- en el què demostra, d'una banda la qualitat espacial de les cases i, de l'altra, la qualitat en el detall. De la qualitat espacial Robinson destaca que les habitacions estaven abocades al peristil; Martienssen hi afegeix l'orientació de les cambres i les seves obertures. Robinson destaca el detall arquitectònic de l'edifici, en destaca els colors, i Martienssen afegeix:

“The stucco was smooth and of fine quality¹⁰”

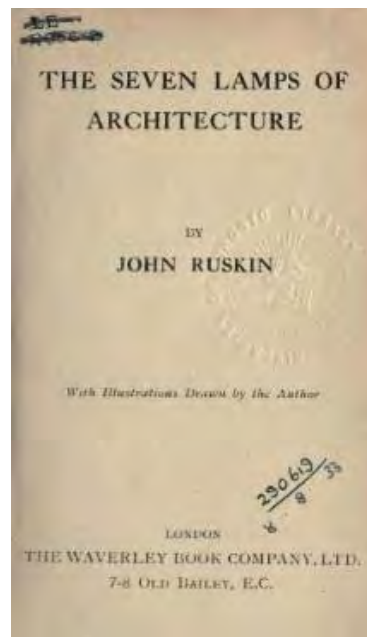
⁸ Martienssen, Rex, *The Idea of Space in Greek Architecture*, cit. p.49.

⁹ L'article de Robinson (cit.) es va publicar al Novembre de 1934 i l'article de Martienssen apareix només cinc anys després, al novembre de 1939.

¹⁰ Martienssen, Rex, *The Idea of Space in Greek Architecture*, cit., p.51.

L'informe de Robinson no parla de la qualitat dels materials¹¹. Martienssen forma part d'una cultura on la qualitat del material és determinant per a l'arquitectura. Per destacar la importància d'un edifici cal assegurar que la qualitat dels materials -tot i la seva humilitat- és excel·lent. No és que Martienssen s'ho inventi, qualsevol que s'hagués format llegint Ruskin¹² faria el mateix si volgués que el lector apreciés l'arquitectura que descriu. Ruskin, a *The Lamp of Sacrifice*¹³ explica que, en construir, s'ha d'oferir el millor i més ben fet possible. Si el millor material a la ciutat grega s'emprava en la construcció del temple, la casa grega estava executada de la millor manera possible. La influència de Ruskin en la cultura arquitectònica britànica de l'època és molt gran, és la pedra de toc de la bona arquitectura. Així, a les pàgines del *Architectural Review* o del *Architectural Journal* de la dècada dels trenta i quaranta, qui vol expressar una opinió sobre arquitectura, tant en contra com a favor, es remet moltes vegades a les paraules de Ruskin.

Architecture and Modern Life va ser una conferència on Martienssen explicava als assistents com s'haurien de construir les cases d'acord amb l'època. La conferència comença explicant la necessitat d'unitat de l'obra i continua amb un atac a Ruskin que, en opinió de Martienssen, volia imposar una imatge -un estil- als edificis. Un edifici -diu Martienssen- necessita estar regit per una idea central i aquesta no pot ser un estil sobreposat -malgrat les connotacions ètiques que li atribueixi Ruskin-, ha de ser la funció. La materialització de la funció no s'ha de fer en base a un estil sinó en base a una altra cosa que sigui pròpia de l'època. L'aposta de Martienssen és que el que determina l'època en



5. Ruskin, John,
The Seven Lamps of Architecture.

¹¹ A l'article de Robinson (cit.) no es citen en cap moment les qualitats de l'estuc, més enllà del seu color. No sabem que Martienssen tingués cap altra font -ni ell la revela- per a aquesta casa i, en l'escrit de Robinson no es parla en cap moment de l'estuc com a llis i d'excel·lent qualitat.

¹² Herbert a la seva tesi (cit.) explica que Martienssen, després d'un primer any desastrós com a estudiant d'arquitectura, va confessar al director de l'escola que ell havia estudiat arquitectura perquè havia llegit les *Seven Lamps of Architecture* de Ruskin. El que es llegeix als anys de formació marca, de manera irremeiable, el lector. Ruskin, podem afirmar -i ho veurem en algun altre punt- determina la mirada a l'arquitectura de Martienssen.

¹³ Ruskin, John, *The Seven Lamps of Architecture*, Wiley, New York, 1865; *The Lamp of Sacrifice*, pp.7-24.

l'arquitectura és el material:

“Stone is the material of the Greek system, of the Roman system, and the Gothic. Steel and concrete are our materials¹⁴”.

Martienssen substitueix l'estil pel material de construcció. L'arquitectura moderna passarà, doncs, per les noves formes que es poden fer gràcies al formigó i al ferro. La casa de Greenside no és, des d'aquest punt de vista, una casa moderna. L'arquitectura moderna s'ha de construir estructuralment amb aquests materials:

“Today we have almost unlimited possibilities in structure. We see the liberation of modern architecture in a trinity of the three materials – steel, concrete, glass¹⁵”

La trinitat de materials moderns no es compleix a la casa a Greenside. Els materials són el que ha permès a l'arquitectura deixar enrere l'estil que demanava Ruskin i l'acadèmia, entre d'altres. D'aquests materials se'n deriva una estètica que és la que usará Martienssen, amb altres materials, per construir la seva casa. Martienssen canvia la trinitat moderna pel maó, vidre i formigó.

La casa té una estructura mixta de formigó armat i mur de càrrega de maó. L'estructura horitzontal són unes lloses de formigó armat i l'estructura portant vertical són els típics *cavity walls* perimetrals llevat de dos pilars -un d'ells vistos- de formigó. L'estructura vertical és la de la tradició britànica, amb tota la càrrega portant al perímetre però alliberant l'espai central amb una subestructura de formigó. Martienssen ha explicat que l'arquitectura només crea noves formes seguint noves necessitats. *A Modern Architecture. With*

¹⁴ Martienssen, Rex, “Architecture and Modern Life”, cit., p.125.

¹⁵ Op. cit., p.125. Just abans d'aquesta afirmació podem llegir: “Let us consider now the purely structural aspect of the best buildings of the greatest periods. That is the structural form as dictated by the available materials and the prevailing knowledge of statics.

The Greek architect knew only the use of beam and column.

The Roman developed his architecture on the basis of the newly-discovered use of the arch. This discovery was the keynote of the new style, and later the Gothic church builder used his increased knowledge of statics to construct the typical slender forms of the mediaeval cathedral”.

particular reference to Shop Design diu que la societat de consum ha portat una nova necessitat que és exhibir els productes que es venen. Aquesta necessitat troba resposta arquitectònica en la possibilitat de fer grans llums a la planta baixa per deixar lloc a l'exhibició des del carrer; per aconseguir aquest propòsit és imprescindible l'ús de formigó o ferro estructural¹⁶. La nova tecnologia al servei de les noves necessitats produeix noves formes. L'estructura de la casa no sembla moderna perquè l'habitatge no és cap necessitat nova. A la casa hi deu haver alguna necessitat nova perquè trobem que s'han substituït els massius murs de càrrega que delimitaven l'interior de les cases al S XIX per fines bigues de formigó i pilars que defineixen els diferents espais. Les funcions que es realitzen a l'estança on hi ha la novetat estructural són les del menjador, de la sala d'estar i les escales. A l'arquitectura culta britànica només cal mirar les cases de Luthyens, la sala d'estar és un lloc separat del menjador i de les escales són: dues estances diferents i l'escala està en una caixa estructural; un polígon construït en totes les seves cares. La nova funció és aconseguir tenir un menjador, amb la mesura adequada, però que visualment sigui molt més gran; la nova funció és tenir una sala d'estar, amb les mides que dona el solar i l'economia, però espacialment molt més gran, etc. La nova funció és:

“Crudely stated, my aim in designing my own house was to obtain an effect of greatest possible space within the economic possibilities of a scheme¹⁷”.

Martienssen, a la seva societat amb Fassler i Cooke, ja havia fet la casa Stern¹⁸

16 Martienssen, Rex, “Modern Architecture. With particular reference to shop design” *South African Architectural Record*, September 1927, p. 67: “...our architect realises that his client's goods require a special system of exhibition, and starts as usual to work backward adapting old types to fit new requirements. Immediately he finds himself trapped. It is essential for the exhibits to have large sheets of glass -he therefore stops his classic treatment with a jerk, and inserts his slabs of glass, probably in plain concrete frames. The result is a complete lack of sympathy between the two treatments- the unity of the building is completely destroyed. Had the architect not limited himself, in the first place, to inflexible classical motives this difficulty would never have arisen. Unfortunately Corinthian columns are called upon to support spans which they never knew in their youth. They were designed to support spans limited by stone, not reinforced concrete; the result is distortion. Modern and Classic will not mix.”

17 Martienssen, Rex, “Evolution of an Architect's House 1940”, *South African Architectural Record*, February 1942, p.26.

18 A la casa Stern Martienssen havia assajat la utilització d'una estructura de formigó armat tant verticalment com horitzontal. En aquella ocasió Martienssen havia pogut explorar al màxim les qualitats de l'estructura de formigó armat gràcies a l'amplitud de l'emplaçament. La situació de la seva casa, menys suburbana, no li permet exprimir les possibilitats plàstiques d'una estructura de formigó armat exteriorment.



6. Yorke, F.R.S.,
The Modern House in England.

amb formigó armat perquè li ho permetia l'economia del client i ho recomanava l'extensió del territori. Però Martienssen, amb problemes econòmics en el moment de la construcció de la que serà la seva casa, no es pot fer un habitatge amb estructura de formigó¹⁹. La idea de fer una casa moderna sense usar la trinitat de materials moderns abans citats, però, no li és estranya. Hem vist que la doctrina moderna provinent del nord d'Europa, dels països de tradició protestant, promulga i fa bona la creença que l'arquitectura moderna va indefectiblement vinculada als materials. La doctrina moderna provinent de les illes britàniques i la que es desprèn de la figura més important de l'arquitectura moderna per Martienssen, Le Corbusier, no basa la modernitat en el material. El llibre de Yorke, *The Modern House in England*²⁰, serveix per entendre com els anglesos veien l'arquitectura moderna. El llibre, hereu d'un monogràfic publicat per l'*Architectural Review*²¹, divideix les cases modernes construïdes a les illes britàniques en tres categories segons el material amb què estan construïdes: *Brick and Stone, Frame, Concrete*. La modernitat d'aquestes cases no rau, doncs, en el material amb que estaven construïdes:

“The essence of the modern house is the plan, and this must be studied in great detail; it must be made to suit the individual need, as well as the site, the general conditions imposed by the modern mode of living, and normally most important -economy^{22*}”.

La modernitat de les cases no cal buscar-la en la perfecta execució de treball de l'arquitecte ni en la utilització de nous materials. La modernitat rau en l'economia del disseny de la planta.

¹⁹ Yorke, F.R.S., *The Modern House in England*, The architectural press, London, 1937. Tenim constància que Martienssen en tenia un exemplar perquè en la seva correspondència amb la llibreria Barnes and Bowls hi ha una factura on el concepte és la compra d'aquest llibre. D'altra banda, l'any 2008, la llibreria *Collectors Trasury*, de Johannesburg, en venia un exemplar signat pel propi Martienssen.

²⁰ *Architectural Review*, December 1928, Selecció de cases modernes a càrrec de Yorke, F.R.S.

²¹ Yorke, F.R.S., *The Modern House in England*, cit., p.14.

²² Le Corbusier und Pierre Jeanneret, *Oeuvre Complète 1910-1929*. H. R. (Zürich: Grisberger & Cie, 1937) edició de O. Stonorov y W. Boesiger, p.23-26. L'estructura Dom-Ino aconsegueix, segons Le Corbusier, que “La technique permettait de manifester un sentiment neuf de l'esthétique architecturale”.

Le Corbusier, al primer tom de l'*Oeuvre Complète*, presenta el sistema Dom-Ino com la solució que permet crear una estètica nova²³. Le Corbusier atribueix al nou material un nou sentiment, una nova estètica arquitectònica i és amb aquesta amb la que es queda. La major part de les cases del primer volum de l'*Oeuvre Complète* no estan pensades per a l'estructura Dom-Ino²⁴ però si que n'agafen la nova estètica.

Martienssen usa la nova estètica derivada dels nous materials però no usa la trinitat moderna, com hem dit, sinó que usa una altra trinitat. La casa de Greenside està feta amb maó, vidre i formigó.

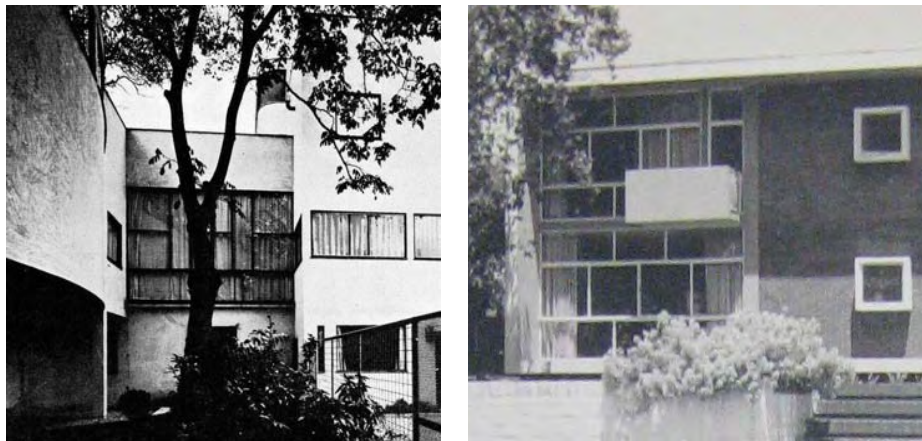
Martienssen usa el maó per construir l'estructura portant de la casa. L'estructura vertical de la casa és de *cavity wall* de maó. El maó era un material tradicional a l'arquitectura britànica, especialment per construir cases. A Johannesburg hi ha un barri, anomenat *bricksfield*, on es feien els maons per les primeres cases que es van construir; el material tradicional per a la construcció de cases a Johannesburg és el maó²⁵. La literatura arquitectònica britànica de l'època

23 Aquest llibre, op.cit., comprat a Roma, és el primer que Martienssen va adquirir de Le Corbusier. Ho explica una carta que va escriure a Fassler. Al llibre hi ha una sèrie de cases que no estan fetes amb estructura Dom-Ino: *Les maisons Manol* (p.30), *La maison "Cirtrohan"* (p.31), (p.44-47), *la villa a Vaucresson* (p.48-52), *la Maison d'artiste 1922* (p.53), *Les Maisons en serie pour artisans* (p.54), *La maison du peintre Ozenfant* (p.55-57), *Le projet d'une villa a Auteil* (p.55), *Petite villa au bord du lac Léman*, Pessac (murs de càrrega i apèndix de formigó armat), *Petit Maison d'Artistes a Boulogne*, *Maison "Minimum"*, *Maison Guiette*, *Maison Locheur*, *Maison de M.X. à Bruxelles*. Le Corbusier presenta altres cases que estan fetes amb el nou material però que amaguen els pilars dins els murs, o que tenen una estructura mixta entre paret de càrrega i estructura de formigó (com la casa de Martienssen), exemples d'aquesta tipologia son: la *Maison La Roche-Jeanneret*, la *Maison Lipchitz-Miestshanimoff*, la *Maison Cooke, Garches*, *Weissenhof, Plainex*, *Villa d'Avray*, i només podríem dir que son plenament amb estructura Dom-Ino la *Villa a Carthage* i la *Villa Savoye*.

24 Això és especialment visible al llibre: Chipkin, Clive M., *The Johannesburg Style. Architecture & Society 1880s-1960s* ed. David Philip, Cape Town 1993.

25 Només cal mirar la discussió, tant tècnica com estètica, que es produeix sobre els maons a les revistes que edita la RIBA en aquells anys. Per posar un exemple, la revista setmanal l'*Architects Journal* va mantenir un debat molt intens, al tombant de la dècada dels trenta, sobre els maons; la seva qualitat i les seves possibilitats plàstiques. Tot va començar amb un article al setembre del 1927 "The Standard Brick", va continuar amb un altre article editorial l'1 de febrer de 1930, "Towards a better Brick", on es posava en qüestió algunes de les afirmacions fetes al primer article i, en el mateix número, un altre article de Nathaniel Lloyd, "At the parting of the ways", lloava la qualitat dels maons holandesos. La resposta va arribar en forma d'un article de Karshish el 30 de juliol de 1930, "The battle of the Bricks". Mesos més endavant, el 12 de novembre del mateix any, una editorial tornava a posar el maó damunt la taula: "English-made bricks". Pocs dies després, l'editorial de la mateixa revista al 10 de desembre, "A nobleman's brick", feia incidència sobre la possibilitat de construir edificis nobles emprant el maó. L'any acabava amb un editorial que també feia referència als maons, del 31 de desembre de 1930, "The gilt-edged bricks and mortar". A partir d'aquí el debat es va anar diluint, però trobem articles que en parlen i expliquen com fer diversos espejaments com ara el de Harold Tomlinson, "Brick and Terracota", l'1 de juny de 1932, o sobre quina és la correcta col·locació dels maons a l'editorial, "Dropping bricks and mortar", del 14 de setembre del mateix any. No és una llista exhaustiva ni ho pretén,

donava gran importància al maó²⁶ perquè era el material més emprat i explicava els diversos tipus i usos que se'n podia fer. En aquest context, Martienssen usa dos tipus de maó diferents per a la seva casa: un serveix per tancar el perímetre de la casa, llevat de la façana principal, i és un maó comú; un altre tipus de maó, aquest més car, que es deixa vist a la façana principal. Aquest maó ha de ser: “To be 9” x 4 ½” x 3” Anglo-Vaal facings of dark blue colour approved by Architect, and all matching²⁷”. Tot i no ser un material modern, Martienssen dóna molta importància a l'aspecte que tindrà aquest maó a la façana. La modernitat de la casa no depèn del material de la façana.



7. Comparativa entre el finestral de l'entrada a la Maison La Roche i la casa a Greenside.

Martienssen usa una gran pantalla de vidre que comprèn els dos pisos a la façana de la seva casa. L'ús del vidre, un material modern, assegura la imatge moderna de la casa. En les seves visites a obres de Le Corbusier, Martienssen ha vist l'ús intensiu que aquest fa del material. Sabem que en el seu viatge de 1939, Martienssen va visitar la casa La Roche-Jeanneret i la Cité de Refuge el mateix dia, un dia després de la seva visita a Le Corbusier²⁸. En aquestes obres l'ús del vidre sense entrebancs és molt important. Tant la casa com l'alberg tenen grans superfícies de vidre amb unes fusteries molt fines.

Martienssen usa el formigó en diversos elements de la casa, no només en els portants. El formigó armat estructural és, d'acord amb les especificacions de la casa, el següent: la columna de la sala i la de la cuina, la llosa de la planta pis -amb la projecció del balcó- i la de la planta coberta, la marquesina de l'entrada principal, el *casier*, l'escala, la rampa de l'entrada principal, la llosa que fa de coberta del *back building* i del passadís que l'uneix amb la casa, la

només es vol donar un toc d'atenció sobre la importància que tenia aquest material de construcció que, a més, es considerava un element de la tradició britànica.

²⁶ Amidaments, a l'annex 4.3. Martienssen no només detalla el tipus exacte i color del maó sinó que també explica, amb precisió, com hauran de ser les seves juntes -cosa que no explica per l'altre maó, *stock brick*.

²⁷ Segons la documentació dels *Martienssen Archives*, Martienssen i Le Corbusier es van veure el 29 de desembre de 1938.

²⁸ Aquesta relació, detallada amb els rodons que cal per cada estructura es troba a l'Annex 4.3.

biga damunt la porta del garatge i les llindes de totes les portes i finestres. El formigó armat apareix en altres punts que no podem considerar estructurals: al mur de separació de l'habitació, als armaris de l'entrada, del lavabo i de la cuina, a la taula de l'estudi -no tenim constància que es construís-, al mur del balcó de l'estudi, al mur que fa de barana de l'escala i al marc que envolta la façana de la casa. En la construcció de la casa s'usa molt el formigó armat però no sempre per formar l'estructura portant de la casa. Martienssen és membre del CIAM i, com a tal, té l'obligació de fer arquitectura moderna, raó per la qual la utilització dels nous materials sembla un requisit. L'ús del formigó armat es limita als elements que no podria construir de cap altra manera i que són molt notoris: la projecció del marc de la façana, l'escala, el *casier* de la sala d'estar, el pilar i les dues bigues, etc. Tot allò que diferencia la casa de Martienssen de la casa del veí és de formigó armat, aquest material dota la casa d'una estètica moderna.

La casa vista des del carrer

La segona descripció de la casa Martienssen des de la façana

Prèvia.

La primera vegada que es veu la casa de Martienssen a Johannesburg hi ha una cosa que crida l'atenció: la façana.

La façana semblava oblidada pels seus antecessors moderns però se'ns mostra, orgullosa, des del carrer. Podem veure'n la importància en les fotografies que publica el propi autor, amb l'èmfasi retòric que la descriu¹ i en la lloa que en fan els seus col·legues quan l'arquitecte mor². La façana és el primer que veiem de la casa.

Entendre les raons de fer una façana i com està composada és l'objectiu d'aquest capítol.

En aquest capítol es tracta el tema de les generacions d'arquitectes moderns. Prenc la denominació de Peter Smithson, en l'article "Three generations"³. L'escrit, una radiografia exacta del que ha passat a l'arquitectura de la modernitat, dibuixa un paral·lel entre tres generacions d'arquitectes renaixentistes i tres de moderns. Les tres generacions d'arquitectes moderns són les que ens ara ens interessin. Smithson diferencia una primera generació encapçalada pels que van néixer a la dècada de 1880 i que van començar a deixar constància de la seva arquitectura a la dècada de 1920: Walter Gropius,

¹ Martienssen, Rex, "The Architect's House", *South African Architectural Record*, February 1942.

² AA.VV. "Rex Distin Martienssen : In Memoriam", *South African Architectural Record*, November 1942.

³ Peter Smithson, "Three generations", al llibre: Smithson, Alison and Peter, *Italian Thoughts*, IL&UD, Sweden 1993. p.9. Publicat originariament al *Annual Report 1980 IL&UD*, setembre 1981.

Mies van der Rohe, Le Corbusier; una segona generació que és la nascuda a la dècada de 1900, amb Jean Prouvé (1901) i Charles Eames (1907), als que podríem afegir Giuseppe Terragni (1904) o Berthold Lubetkin (1901) així com al propi Rex Martienssen (1905); la tercera generació, la seva, és la nascuda a finals dels anys 1910 o als anys 1920, en que s'inclouen ell mateix, Peter Smithson (1923), Alison Smithson (1928), Aldo van Eyck (1918), Giancarlo di Carlo (1919), Jaap Bakema (1914), Shadrac Woods (1923) o Amancio Guedes (1925).

En l'article, Smithson traça una evolució de la primera a la tercera generació tant renaixentista com moderna. Els pioners –primera generació-, els que la desenvolupen lliurement –segona generació-, i els que n'aconsegueixen un primer perfeccionament –tercera generació. Smithson, però, no explica per quina raó hi ha tres generacions i no una de sola que s'allarga en tres estadis temporals.

Aquest capítol ens ocuparem de les diferències entre la primera i la segona generació d'acord amb la classificació de Smithson i no explicarem les diferències entre les tres generacions.



1. "Pygmalion"
 Eliza 5' després de començar.
 Eliza 5' abans d'acabar.

Façana.

*"It was just like... learning to dance to in a fashionable way.
 Nothing more than that in it".*

Aquest podria ser un retret de Loos, Mies o Le Corbusier davant la façana de l'Òpera de Garnier, o de qualssevol altra arquitectura de les que sortien de les acadèmies de *Beaux-Arts*. És, però, un dels darrers retrets que Eliza fa a Higgins al Pigmalió⁴. Parlar amb precisió fonètica és com ballar a la moda, res més que això. Els mots enerven Higgins, que ha dedicat la seva vida a la fonètica i els darrers sis mesos a convertir Eliza -una jove *cockney* bruta i malparlada- en una autèntica dama, elegantíssima i amb una precisió fonètica impecable. La trama consisteix en crear una façana per a la jove amb voluntat d'introduir-la a la societat victoriana. La façana és una impostura: a Higgins només li interessa tractar les formes, aconseguir que la noia semblés una princesa. Aquest treballar les formes, aquest estar atent a què pensaran de l'altre, aquest excés d'urbanitat, aquesta impostura, són propis de la societat victoriana. Els literats són els primers que ho denuncien⁵, després els cineastes⁶, els arquitectes, etc. L'aparença de la noia, els seus modals, la seva manera de parlar, li proporcionen una façana per poder entrar en una societat a la que no pertany. Ella és una noia de barriada. La transformació fa que Eliza deixi de parlar de qüestions personals, deixi les emocions al marge i aconsegueix allò que la mare de

⁴ Pigmalió és una obra teatral de Bernhard Shaw estrenada a Londres al 1913. Va ser portada al cinema al 1938 de la mà de Athony Asquith i Leslie Howard que interpretava el rol de Higgins. El rol de Eliza l'interpretava Wendy Millar. Hi ha alguns indicis que ens porten a pensar que Martienssen va veure aquesta pel·lícula, no sabem si havia llegit el llibre o si n'havia vist la producció teatral. Ben segur que en el seu primer viatge a Londres al 1925-1926 –es van estar un mes sencera a la ciutat- podria haver anat a veure l'obra teatral interpretada, encara, per Mrs. Patrick Campbell –l'actriu que va estrenar l'obra i la va estar representant fins l'any 1931-. El que sabem és que en el seu viatges de noces van anar dos vespres al cinema (segons la correspondència de Heather amb la seva mare) i, les dues velades van veure 'films that confirm that there is no future for the ancient manners'

⁵ La dicotomia entre la façana del personatge i el conflicte interior es pot veure molt bé a tota la literatura d'Oscar Wilde, particularment en *The Portrait of Dorian Gray*.

⁶ Les cinema britànic dels anys trenta –sobretot de la segona meitat- solen mostrar la impostura de la societat victoriana. Les pel·lícules de Korda en són un bon exemple. L'inici d'*An Ideal Husband* (1935) n'és una mostra. A Korda li agradava –o potser era norma de London Films- començar les seves produccions amb una imatge de *the Houses of Parliament*. La pel·lícula s'inicia amb un moviment circular de càmera que mostra *the Houses of Parliament* i *Westminster Abbey* des de la plaça lateral i no des d'on les havia pensat l'arquitecte, la plaça davant de Westminster. Mostra el darrera: en cap moment podem veure la façana, el mateix passarà amb els personatges.

Higgins anomena: *fine manners*; és a dir, impostura, educació en la manera de comportar-se envers els altres, urbanitat. El mot, no cal dir-ho, ve d'urbs. Saber-se comportar, en la ciutat victoriana, és tenir una aparença, una façana, adequada.

En aquesta ciutat d'aparences -no era diferent, en aquest sentit, el Londres victorià de la Viena de Loos, el Berlin de Mies o el París de Le Corbusier- és en la que creix la primera generació d'arquitectes moderns. Contra l'aparença⁷ és contra el que apunten les crítiques d'aquesta primera generació: volen renunciar a l'aparença. Per fer efectiva aquesta renúncia, renuncien a bona part dels recursos establerts per la tradició arquitectònica de l'acadèmia de les *Beaux-Arts*: Renuncien a la façana, renuncien a la decoració, renuncien a la coberta, renuncien al sòcol, etc. Aquesta arquitectura -que bé podríem anomenar de la renúncia- l'anomenem moderna, i sobretot pel que fa a la primera generació, renuncia a aparentar ser una cosa que no és i mostra les seves interioritats, exhibeix -per continuar el paral·lelisme amb el Pigmalió- la seva falta d'urbanitat. Si la urbanitat es mostra en la façana, aquestes arquitectures semblen renunciar a la urbanitat, semblen no tenir façana.

El catàleg de l'exposició del *Museum of Modern Art* (MoMA) del 1932⁸; que va fer el diagnòstic de l'arquitectura moderna, mostra les obres en fotografia i en planta -també amb alguna axonometria- però no mostra cap façana. Els documents que publiquen -i mostren- els arquitectes canvien. Els documents que produïen els arquitectes abans de la modernitat⁹ ensenyaven les preocupacions



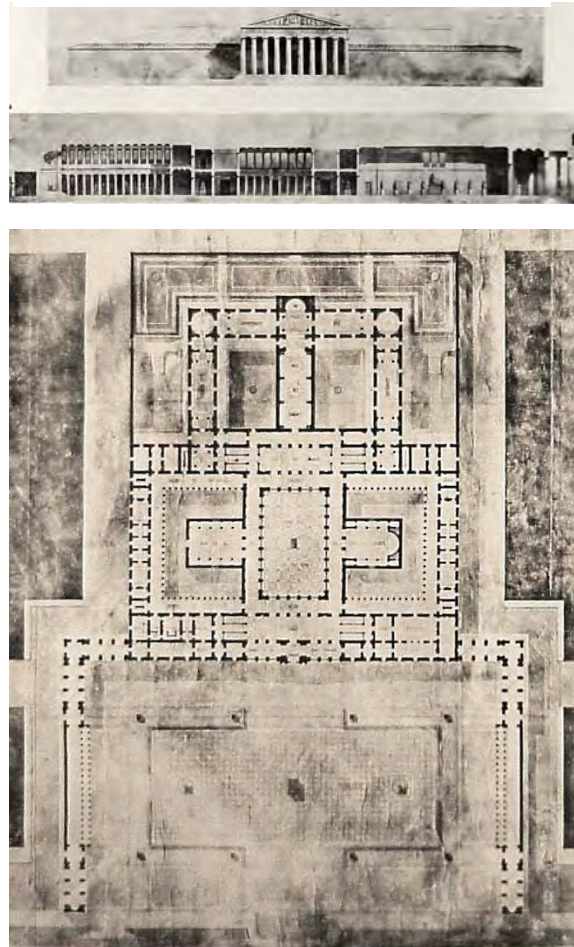
2. Catàleg.
"Modern Architecture"
MoMA 1932

⁷ Contra l'aparença hi ha un aforisme de Karl Krauss, amic d'Adolf Loos, que deixa ben clara la posició d'aquests pioners que volien renunciar a l'aparença. En un dels seus aforismes Karuss, Karl *Aphorismen*, Viena, 1912: "Schein hat mehr Buchstaben als Sein". La traducció és agraïda: "aparentar té més lletres que no pas ser".

⁸ Hitchcock, Henry-Russell jr; Johnson, Philip; Barr, Alfred. *Modern architecture, international exhibition*, Museum of Modern art, New York February 10 to March 23, 1932; o el llibre que es va despendre de l'exposició: Hitchcock, Henry-Russell jr, Johnson, Philip *The international style: Architecture since 1922*, WW. Norton, New York 1932.

⁹ Només cal mirar les publicacions de l'*École des Beaux-Arts*: Middleton, R, ed. *The Beaux Art and the nineteenth-century french architecture*, Thames and Hudson, Londres 1982, o Drexler, A. ed. *The Architecture of the École des Beaux-Arts*, Secker & Warburg, London 1977.

3.Planta, façana i secció. Gran premi de Roma 1824.
Henry Labrouste.



de l'arquitecte; els guanyadors del *Grand Prix* sempre dibuixaven una planta, una secció i una façana, alguna vegada una perspectiva i -d'acord amb les publicacions sobre el tema- quasi mai empraven l'axonometria¹⁰. Les publicacions de l'arquitectura moderna mostren fotografies, seccions, plantes i, de manera excepcional, algun alçat¹¹, mancat de qualsevol urbanitat als ulls de l'acadèmia. Tots els arquitectes moderns coneixien les publicacions anteriors, farcides d'imatges de façana i, al fer les seves publicacions, renunciaven, quasi sempre, a aquest recurs. No només hi renunciaven a l'hora de mostrar els edificis sinó que, mirant aquests projectes, es té la impressió que per construir els pavellons de l'exposició d'Estocolm de l'any 1930, Asplund només necessita la planta, la secció i el detall constructiu; per fer els tallers de la Bauhaus de l'any 1926 Gropius només necessita donar la planta, dir les altures i especificar-ne el detall. Colquhoun ho ha explicat admirablement:

“The first tendency is the impulse to destroy the façade as such. The building should not be considered as consisting of plan and elevation but as an organic whole in which the external surface of a building is a by-product of its internal organization¹²”.

L'arquitectura dels anys vint es funda en la renúncia a la façana, a les formes de representació establertes: l'edifici serà una unitat orgànica -que diu Colquhoun- i no una façana enganxada a una estructura. Quan Baker, Domènech i Montaner, Garnier, etc., feien arquitectura, dibuixaven la planta i la façana. Això és: organitzaven i mostraven el seu aspecte. Els arquitectes dels anys vint es van dedicar a organitzar i buscaven mostrar l'aspecte de l'edifici a través de la repetició del detall constructiu, a través de l'agrupació de volums, etc.,

¹⁰ Aquesta afirmació té algunes excepcions: Choisy, entre altres, comença a usar l'axonometria per a mostrar, sobretot, aspectes constructius de l'arquitectura. No cal oblidar que Choisy era professor no de l'*École des Beaux-Arts*, sinó de l'*École nationale des ponts et chaussées*.

¹¹ Un repàs no exhaustiu ens porta a mirar les obres completes de Le Corbusier, al primer volum només trobem pocs alçats, els plànols són, bàsicament, plantes i seccions. També podem mirar la revista *G*, que dominava, a l'època, Mies van der Rohe, a la revista no apareix cap alçat llevat del fragment d'alçat del seu gratacels a la Friedrichstrasse que dona portada al primer número. Passa el mateix a quasi totes les publicacions dels *Bauhaus bücher*.

¹² Colquhoun, Alan, “The Facade in its modern variants”. *Werk, Bauen+Wohnen*, Köln, desembre 2005. pp.13-20.

buscaven fugir de com s'havien mostrat fins aquells moment els edificis, en el pla de façana. Quan recordem els dibuixos de l'Òpera de Garnier, recordem els alçats, interiors i exteriors, molt acurats, detalladíssims. Qui és capaç de recordar la planta de l'Òpera? Quan recordem el concurs per al palau dels Soviets de Le Corbusier, recordem l'axonometria, recordem la planta de situació, però qui és capaç de recordar els alçats del palau dels Soviets?

0.

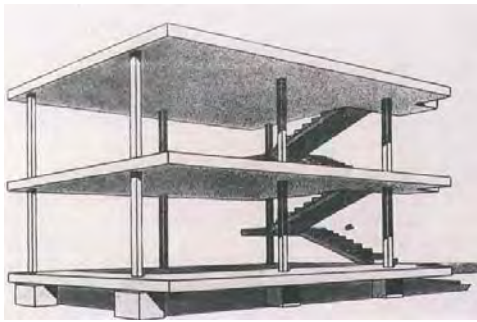
Els primers arquitectes moderns no feien façanes, feien alçats. Aquesta és la conclusió d'Eisenman a les ensenyances de Colin Rowe. Segons Rowe, la diferència entre la façana i l'alçat rau en el caràcter de la façana i la seva abstracció a l'alçat¹³. La transposició directa de l'interior a l'exterior és el que Rowe anomena alçat; la voluntat de representar, tenir caràcter, és el que Rowe anomena façana¹⁴. Rowe situa l'alçat com la forma pròpia de l'arquitectura moderna i la façana com la forma de representació de l'arquitectura pretèrita. Martienssen no fa la diferència semàntica entre alçat i façana, però n'explica la diferència quan escriu *Window and Wall* en la seva tesi sobre el

4. Martienssen, Rex. "Constructivism and Architecture". Secció "Wall and Window". *South African Architectural Journal*, July 1941



13 Eisenman, Peter, *Giuseppe Terragni, transformations, descompositions, critiques*. The Monacelli Press, NYC 2003, p. 33: "Colin Rowe has made an important distinction between the idea of facade and the idea of elevation. Elevation, according to Rowe, is merely the literal or technical display of interior arrangements projected onto the outer surface of a building. In this sense, elevation is much like a section or a plan in that it records factual information. A facade for Rowe differs from an elevation in that the former manifests what Rowe calls character- the symbolic and iconic meanings, such as secular and religious, and public and private, that are not contained in the idea of elevation".

14 La diferenciació de Rowe ve de Moore, Herbert, Charles, *The Character of Renaissance Architecture*, The McMillan Company, London, NYC, 1905. En el llibre, Moore explica que la voluntat de l'arquitectura del Renaixement rau en la representació que es fa de la façana. Per tant, Rowe, donant l'atribut de caràcter a la façana el que fa és lligar la façana, històricament, al Renaixement. La diferència entre façana i alçat també la trobem, explicada d'una altra manera, a Colquhoun, Alan, *The Façade in its Modern variants*, cit., on estableix una classificació entre dos tipus de façana: la que mostra de manera directa l'interior i la que tracta de representar la tècnica: p.15 "The history of the façade between 1910 and the 1960s exhibits two partly parallel and partly sequential tendencies. The first tendency is the impulse to destroy the façade as such. The building should not be considered as consisting of plan and elevation but as an organic whole in which the external surface of a building is a by-product of its internal organization. (...) [The second tendency] It sees the façade in evolutionary, technical, and aesthetic (rather than ethical) terms. This view was shared by the Esprit Nouveau and Neue Sachlichkeit movements of the mid 1920s. The façade is not abolished but continued "by other means". Per a Colquhoun les dues són tipus de façana, sense diferenciació semàntica –com en el cas de Rowe. Totes dues vénen de la idea de modernitat promulgada per Pevsner en la que el Crystal Palace és el primer referent, un edifici sense façana que mostra la seva secció –el seu interior- a l'exterior exhibint una falta d'urbanitat sense precedents; un edifici que mostra la forma en com està construït. Colquhoun diferencia aquests dos tipus de façana: la primera podem dir que és la que Rowe anomena alçat, pur aixecament tècnic, i la segona té caràcter, busca la representació, és una façana.



5. Sistema Dom-Ino.
Le Corbusier.



6. Fotografia en construcció del Sanatori d'Hilversum. Duiker i Bjolet.

constructivisme¹⁵. El capítol, partint de l'anàlisi del sanatori d'Hilversum, explica la nova concepció del tancament -mur i finestra- en oposició a la renaixentista. Martienssen justifica l'aparició d'un edifici purista¹⁶ en una tesi sobre constructivisme amb l'argument que es tracta d'un exemple clar del tractament de l'estructura respecte el tancament:

“The building as a whole is freely modelled to a plan of practical necessity, and in the onlooker a direct response is awakened by an atmosphere of lightness and precision. The brilliant whiteness of wall and the extreme economy of glass support contribute to this, but the principal factor that makes such an effect feasible is the independent structure from which these enclosing elements are generated¹⁷”.

Aquesta és la definició, allargada si es vol, del què és un alçat: l'aixecament de la planta -de la seva funció; una façana, en canvi, és producte de la representació. La imatge resultant de l'edifici modern es deu a la nova tècnica que permet separar estructura i tancament, no a una idea predeterminada d'elements que han de compondre la façana. En una nota aclaridora, Martienssen explica que aquesta diferenciació ha sigut formulada per Le Corbusier que, en teoritzar l'estructura independent -entenem que amb el sistema Dom-Ino-, va donar com a corol·lari la planta lliure i l'alçat sense condicionants estructurals. Martienssen, però, prefereix no usar cap edifici -ni projecte, ni el dibuix de l'estructura Dom-Ino- de Le Corbusier i ho exemplifica amb l'arquitectura de Duiker i Bjolet¹⁸. Aquest edifici explota al màxim l'esquema de Le Corbusier pel que fa al

¹⁵ Martienssen, “Constructivism and architecture”, *South African Architectural Journal*, July 1941. La secció quarta, *Window and Wall*, és un anàlisi complet de l'edifici de Bjolet i Duiker.

¹⁶ Martienssen estableix la diferència entre constructivisme i purisme a partir de la planeïtat de les superfícies de tancament. El Sud-africà atorgarà al purisme aquesta característica, mentre que al constructivisme la possibilitat d'establir un tancament volumètric. D'aquesta manera, diu: “Although the continuity of its vertical surfaces differentiates this “purist” example from the later manifestations that we shall examine [vol dir les constructivistes que venen després, segons la seva tesi], in which a more literal and sustained constructivism subsists, I feel justified in including it as an interim demonstration (whatever its other attributes may be) because it shows so clearly an aesthetic that relies basically upon just arrangement of plane surfaces”, Op. cit., p.250.

¹⁷ Op. cit., p.250.

¹⁸ La tesi que Martienssen defensa a *Window and Wall* -dins de “Constructivism”, cit.-, sembla difícil d'exemplificar amb l'arquitectura de Le Corbusier, en canvi, l'arquitectura de Bjolet i Duiker al seu sanatori, és l'exemple que encaixa.

tractament de l'alçat¹⁹: la finestra arriba fins al forjat -ja no cal la introducció de la llinda perquè no hi ha dany al mur-; la finestra no s'atura a la cantonada generant un pla sinó que gira; l'estructura es mostra en una part i s'oculta en una altra; els paraments verticals són opacs fins al punt necessari, etc. Aquesta és l'aplicació radical de l'alçat sense condicionants estructurals. Desapareixen, amb el seu significat tradicional, els termes mur i finestra. Martienssen continua usant els termes per, d'aquesta manera, fer més entenedora l'arquitectura que vol descriure al lector habituat a aquests termes²⁰. Martienssen parla de l'alçat de Hilversum en oposició a les façanes del Palazzo Farnese o del Pitti o del Riccardi, edificis, tots ells, que li interessaven²¹. Als edificis renaixentistes els atribueix la impossibilitat d'aconseguir la claredat del sanatori per la seva funció portant, han de suportar el pes de l'edifici i cada obertura és una fissura que cal reparar. No tenir murs de càrrega a la façana dóna una nova possibilitat de pensar el tancament:

“In our present example the ‘wall’ has undergone considerable change of purpose. It no longer supports but merely insulates, thus exploiting only one of the two possible functions that have a widely differing influence on the nature and internal structure of material²²”.

El límit que defineix interior i exterior ha patit un canvi de funcions: d'element estructural a límit separador. Mirar al Renaixement vol dir aprendre els valors que tenen les façanes -el seu caràcter- però no serveix en l'època moderna degut al canvi de tecnologia. Mirar el sanatori de Hilversum permet entendre



7. Fotografia d'entrada al Sanatori d'Hilversum. Duiker i Bjolet.



8. Palazzo Antinori, S.XV, Fotografia: Martienssen.

¹⁹ L'estructura Dom-Ino ha sigut estudiada amb molta cura per Elena Torres -que no tracta amb detall el tema de l'alçat- tant en la seva tesi doctoral (Elena Torres, *El proyecto Dom-Ino*. Tesi doctoral llegida al Desembre de 2000), com especialment a: Torres, Elena “Proyecto Dom-Ino: el sistema estructural”, *Massilia* 2002, ed. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 2002.

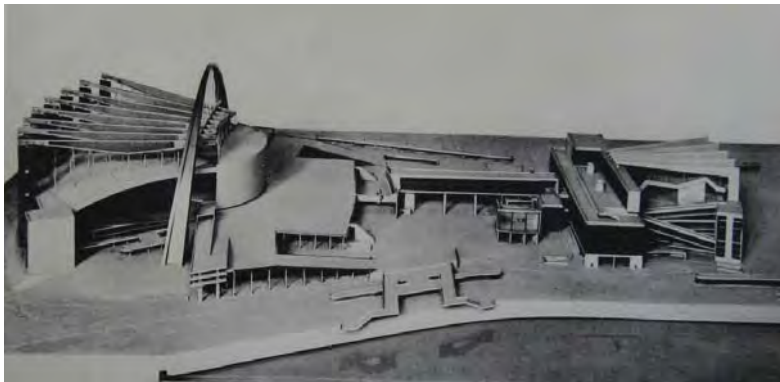
²⁰ En una nota al peu, Martienssen diu: “I use the terms ‘windows’ and ‘wall’ to avoid the more generalised and therefore more irritating (but nevertheless preferable) expressions for these elements, the nature of which has undergone such modificacion in recent year’s as to render the idea suggested by each quite inadequate.” Martienssen, “Constructivism and architecture”, cit. p. 252.

²¹ De tots tres se'n conserven materials retallats entre els seus *Research Papers* i algunes fotografies fetes en el viatge de 1938 al *Martienssen Archive* a la Universitat de Witwatersrand, Johannesburg.

²² Martienssen, Rex “Constructivism and Architecture”, cit. p.251.



9. Façana de l'Union Building, Pretòria. Sir. Herbert Baker.



10. Vista lateral de la maqueta del palau dels Soviets, Moscou, 1931. Le Corbusier.

bé com l'arquitectura purista aprofita la tècnica i permet presagiar què farà l'arquitectura constructivista.

La diferència alçat-façana és clara²³. Rowe estableix la diferència entre l'una i l'altra en el caràcter²⁴. Què vol dir exactament que una façana té caràcter? Vol dir que qui la veu pot enganxar-li atributs: la façana té caràcter profà o religiós, públic o privat, històric o secular. El caràcter d'una façana es manifesta en la representació de la profanitat o de la religiositat de l'edifici, etc. A un alçat, per contra, no se li poden enganxar atributs. L'alçat és difícil de dir si és profà o religiós, públic o privat, etc. La diferència, doncs, rau en els atributs de l'una i els atributs de l'altra.

La façana és la característica principal, la pedra de toc, el que diferencia els edificis del passat. Si un edifici ve de la tradició de l'acadèmia de les *Beaux-Arts*, té façana. Per a Martienssen, l'exemple més clar d'arquitectura acadèmica era l'*Union Building* de sir Herbert Baker a Pretòria²⁵. La façana de l'edifici representa la forma de balança, mostra el seu caràcter de funció pública; l'ús d'elements històrics a la mateixa façana mostra el seu caràcter institucional; la seva forma de mitja lluna mostra el seu caràcter pretesament col·lectiu, etc. Segons Rowe aquest és al caràcter al qual els primers moderns renunciaven quan fan alçats. Per Martienssen l'exemple més clar d'arquitectura moderna és l'obra de Le Corbusier. Quan aquest fa el projecte del palau dels Soviets la façana és inexistent. El caràcter de l'edifici el marca el conjunt, no la imatge del pla que s'enfronta a un espai públic. Al projecte del palau dels Soviets es pot veure com els alçats dels edificis responen a la funció que se'ls atribueix en planta, com

²³ La diferència alçat-façana és visible arreu. A l'exemple de Barcelona les façanes que donen a carrer tenen un caràcter representatiu mentre que les abocades al pati de mansana són més relaxades. Aquesta apreciació -i nomenclatura- li la dec a en Josep Llinàs que un dia m'ho va fer notar.

²⁴ Ja ha quedat establert, més amunt, que la denominació de caràcter vea de Moore, cit. Rowe aplica el concepte de caràcter a diversos escrits, entre ells "The Provocative Facade: Frontality and *Contraposto*". AA.VV "Le Corbusier, Architect of the Century", Cat. Exposició, Londres 1987. Actualment a: Rowe, Colin, *As I was saying, cornelliana, vol II*. The MIT Press, Cambridge, 1996. pp.171-204.

²⁵ Per a més informació sobre aquest edifici veure: Christenson, Ellen, "Herbert Baker The Union Buildings and the politics of architectural patronage", *South African Journal of Architects Historians*, n°6, 1995, p.1-9.

l'estructura pot passar per dins o per fora de l'alçat depenent de la funció que té en el conjunt. No sembla massa diferent un alçat d'una secció, documents -seguint la tesi de Rowe- mancats de caràcter. Es pot argumentar que darrera d'un edifici -com fa Martienssen explicant el Sanatori de Hilversum- hi ha la idea de mostrar el caràcter científic o tècnic propi de la societat en la que es vol construir, però això -si hi és representat- no ho mostra només la façana, ho mostra el conjunt.

I.

Entesa la diferenciació disciplinar entre façana i alçat, què anomenem façana? D'acord amb el que s'ha dit fins ara, sabem què té caràcter però no sabem quina forma pren. Normalment es parla del pla de façana. Podríem definir la façana com el pla, de límits definits, amb caràcter, que tanca l'edificació per un dels seus extrems. En aquesta definició de la façana no es té en compte la percepció: la façana es tracta com un dibuix construït.

La percepció de la façana -que ve de la tradició de les *Beaux-Arts*- acostuma a ser frontal. La façana representa el caràcter en el pla i la millor manera per veure un pla és frontalment. Si la veiem en escorç és possible que en perdem o detall o visió de conjunt; en canvi si la veiem axialment podem apreciar-ne tots els detalls en funció de la distància a la que es situï qui mira i capir-ne, d'aquesta manera, el caràcter.

El caràcter de l'edifici, però, no rau exclusivament en la visió axial de la façana. El caràcter de l'edifici és perceptible en el pla o en escorç. Ha sigut Eisenman qui ha mostrat aquesta diferència i ho ha explicat, històricament:

“In ancient Greek architecture, the oblique viewpoint was usually dominant, as seen in the Parthenon, where the approaches to the building always stress the nonorthogonal viewpoint. Renaissance buildings, on the other hand, were intended to be viewed frontally. Little is revealed

11. Visions de les diferents èpoques històriques, Peter Eisenmann.
Partenó (fotografia 1912), vista en escorç. / Altes Museum, 1845, Schinkel, vista en escorç.
Villa rotonda, 1566, Palladio, façana. / Casa Majolica, 1899, Wagner, façana



form an oblique view of a typical Palladian villa that cannot be better understood from a frontal position. The oblique view was once again dominant in the nineteenth century; German landscape painting and Beaux-Arts perspective drawings of the time pictured buildings as receding diagonally into a ideal landscape, echoing the dominant trend in buildings. Twentieth-century modernist architecture returned to a frontal conception for reasons different from, yet related to, the frontality of classicism. Last, modern architecture, partly in reaction against nineteenth-century academicism and romanticism, solidified the frontal viewpoint as the preferred conceptual aspect²⁶.

El caràcter de les façanes de Rowe en la versió perceptiva d'Eisenman es pot establir a partir d'una visió plana o en escorç de l'edifici. Segons Eisenman, només hi ha dues possibilitats: l'obliqua i l'ortogonal; i si en defensa únicament dues és per la senzilla raó que li va bé dins el seu discurs. Parametritzar d'aquesta manera serveix per descartar, deixar clar un punt de vista; ara bé, es podria tenir en compte la possibilitat de moviment i passar d'una visió obliqua a una d'ortogonal²⁷? No es pot pensar en la possibilitat, per exemple, d'una visió tangent²⁸? Per entendre com percebem un edifici, si sobre un pla, en l'espai, en tangent, etc., cal saber amb exactitud en quin entorn es situa, si hi ha accidents geogràfics, si es troba en un carrer estret, etc. Eisenman diu que el caràcter dels edificis grecs ve donat únicament per la seva visió ortogonal o en escorç. Així, en el seu repàs històric, l'autor té la necessitat de cloure dient que la visió plana és la pròpia de les façanes modernes perquè vol analitzar les façanes de Terragni. No crec que ell mateix es cregui que la

²⁶ Peter Eisenman, *Giuseppe Terragni, transformations, decompositions, critiques*, cit., p.38.

²⁷ Aquesta és la versió que defensa Martienssen en el capítol V, *Temple and Temenos* del llibre *The idea of space in Greek Architecture.*, cit. i que ja estudiarem amb deteniment més endavant. Martienssen diu que el punt de vista, per exemple, en el Partenó, que primer és en angle -des dels propileus-, després tangent -quan passem al costat de la paret nord-, després torna a ser en angle -a la cantonada nord-est- i, finalment, davant la façana Est -davant l'altar- és un punt de vista ortogonal o plana. Després d'aquesta explicació es pot deduir que el caràcter a l'arquitectura grega ve donat per una successió de visions o enquadrements i no una sola visió.

²⁸ Martienssen defensa que hi ha la possibilitat de visió tangent. Sobretot en els articles *Facade* i *Palazzo Piccolomini* que s'estudiaran a continuació.

visió plana és l'adequada per analitzar, per exemple, la *Cité de Refuge* de Le Corbusier, la casa doble de la Bauhaus de Gropius o la casa de maó de Mies van der Rohe.

II.

La primera generació d'arquitectes moderns -Mies i Le Corbusier- no van trepitjar mai una escola d'arquitectura per formar-se. Els arquitectes de la primera generació, o fins i tot els seus predecessors²⁹, volien trencar amb el passat. El trencament va prendre forma d'omissió de la part més visible de l'arquitectura de les *Beaux-Arts*, la façana. Renunciar a la façana és l'objectiu de la primera generació: a aquests arquitectes els cal eliminar la visió ortogonal, l'axialitat, i la representació, tot allò que comporta antiga façana. La primera generació d'arquitectes moderns no vol saber res de les façanes, les refusen sabent que són



12. Dibuix de l'alçat de la Casa de maó, 1923. Mies van der Rohe.



13. Casa per a l'exposició de Berlín de 1938. Mies van der Rohe.

²⁹ Adolf Loos, a la dècada dels anys deu, va anticipar els problemes del caràcter de la façana en la seva casa a la Michaelplatz. Quan Loos va ser invitat a participar al concurs va refusar la invitació. Va exigir, a canvi, un contracte on si es trobava algú millor que ell, renunciava. El contracte, segons ell mateix explica (Adolf Loos, "Mein Haus am Michaelplatz" conferència de l'11 de desembre de 1911, publicada a *Reichpost*. Ara a: Adolf Loos, *Escritos II*, el croquis editorial, Madrid 1993, p.43: "1. S'encarrega la construcció de la cantonada Kholmarkt i Herrengastrasse a l'arquitecte Adolf Loos. 2. En el supòsit que algú realitzés una planta millor que Adolf Loos aquest declinaria l'encàrrec. 3. La decisió pel que fa a la planta correspon als propietaris. De la façana no se'n parla". A Viena, a la primera dècada del S XX, si algú es feia una casa exigia veure com quedaria d'imponent la façana, com competiria amb la del veí. L'important de les exigències de Loos és el canvi d'accent; passar de la predominança de la façana a posar l'accent en la planta és substancial. És determinar que allò que es pot jutjar de l'arquitectura és com funciona i no pas quin aspecte té, és determinar que el focus d'interès de l'arquitectura ha d'estar posat en com la gent es mou, en com, i perquè estan col·locats els objectes, en com s'usen els espais i no pas en quins són els elements decoratius que la componen, com d'opulent és la imatge exterior. Determinar que la màxima puntuació de la competició ha d'estar en com es resol la planta i no en caràcter de la façana dona tot l'avantatge a Loos perquè és l'únic arquitecte en aquell moment –en aquell lloc- que es preocupa de l'organització de l'espai eficient i perquè Loos construirà la planta al dictat de com treballa el seu client. La façana no és res que pugui ser objectivable, la planta sí: aquesta és millor perquè té més espais perquè treballin els sastres o aquest espai és més còmode que l'altre, etc; una planta es pot jutjar: aquesta funciona millor que l'altra. En la façana, això no passa. Cada arquitecte pot decidir donar un caràcter determinat a la façana i no per això ser pitjor. La qüestió de la façana és un tema del dissenyador, el client no hi ha d'entrar; qui se n'encarrega és l'arquitecte que té una visió de la funció d'aquella peça a la ciutat. La façana s'entén, doncs com una peça d'un conjunt més ampli que és la ciutat, la façana és un element urbà, a decidir pels arquitectes que fan la ciutat, no a decidir pel caprici d'un client ric o d'un dissenyador sense escrúpols. Quan Loos parla de la seva casa a la Michaelplatz n'explica els materials, n'explica els antecedents en l'arquitectura vienesa abans dels arquitectes, n'explica qüestions que fan que la façana estigui al lloc urbà que li toca (per posició -explica com s'enretira per deixar més plaça- i per tradició –explica la decisió de les finestres tripartites). La confirmació que la façana en Loos depèn del context és visible en com canvia la forma de les façanes en altres projectes: La villa Muller a un suburbi de Praga o la casa de Tzara a París. La diversitat rau en la ciutat, el carrer i els possibles de qui l'encarrega.

14. Visió frontal del monument a Karl Liebknecht i Rosa Luxemburg. Mies van der Rohe.



instruments de l'arquitectura del passat, però han de trobar nous mecanismes per expressar el caràcter de l'edifici. La segona generació ja no caldrà que faci aquesta renúncia, podrà tornar a incorporar el caràcter de la façana com a part constituent de l'arquitectura; no necessiten fer cap trencament, això ja ho van fer els de la primera generació.

Mies van der Rohe, arquitecte a qui Martienssen admirava³⁰, evita la representació i la frontalitat en quasi totes les seves obres europees. Evita fer cap façana. Qui sap on és la façana de la casa per a l'exposició de Berlin? Evita fer façanes en els seus projectes teòrics: com és possible percebre els límits -sense límits no hi ha façana- de la façana a la casa de maó? La casa de maó és il·limitada: si els murs arriben al límit del paper també arribaran al límit d'allò visible -allò que mostri l'alçat és inabastable a la vista; per que l'ample fos visible un espectador s'hauria de posar tant lluny que pràcticament no en percebria té alçada, l'edifici desapareix. La casa de maó presenta una altra característica que Mies fa servir per evitar el pla de façana, el retranqueig. Qui pot dir on és la façana de la casa de maó? A quin pla pertany? Mies evita la façana amb la longitud i el retranqueig.

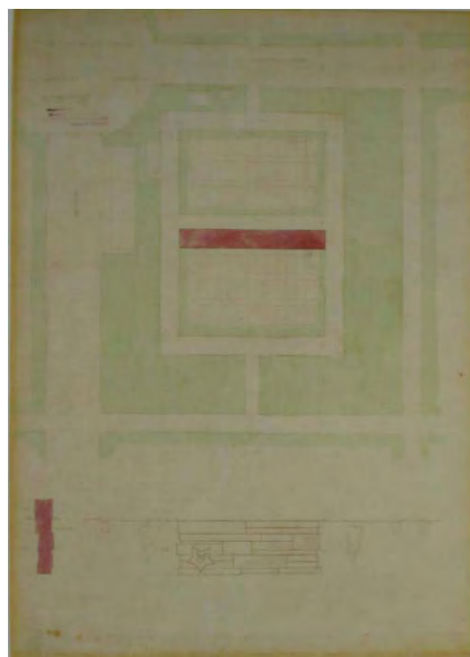
Mentre és a Berlin, en més d'una ocasió demanen a Mies una construcció representativa o commemorativa. Aquestes construccions han de mostrar caràcter -seguint la terminologia de Rowe. Podrà Mies van der Rohe evitar la representació que demana la façana? O no renunciarà a la façana com s'entenia abans que ell i la seva generació la deixessin d'usar?

L'any 1925 Edward Fuchs³¹ encarrega a Mies van der Rohe un monument commemoratiu als morts caiguts a la revolució de Novembre de 1918 i, en especial a Rosa Luxemburg i a Karl Liebknecht. L'encàrrec ha de ser una construcció que recordi els afusellats en mans repressores, ha de mostrar que

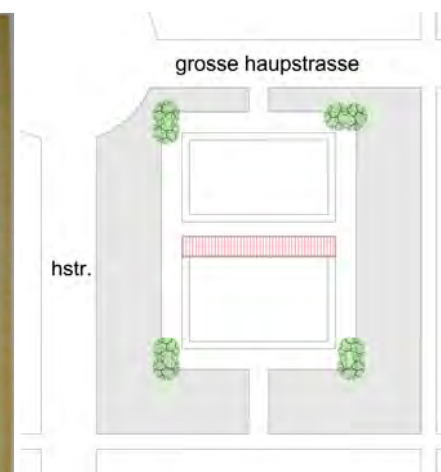
³⁰ Martienssen cita en diverses ocasions Mies van der Rohe com un dels arquitectes que creu que fan la seva feina d'acord amb l'època.

³¹ Edward Fuchs era, en aquell moment, el tresorer del SPD. Havia format part de la lliga espartaquista i va ser col·laborador de Bandera Roja -el diari que van fundar Rosa Luxemburg i Karl Liebknecht- i era el propietari de la Casa Perls que havia dissenyat Mies van der Rohe uns anys abans. Fuchs tornarà a aparèixer, en el capítol 6.4 d'aquesta tesi.

no han caigut en l'oblit, els ha de crear un recordatori, s'ha d'erigir com un crit d'atenció, ha de ser una construcció per fer-los presents. Sembla propici usar una façana, un element arquitectònic que representa, ço és, que torna a fer present. En l'encàrrec s'expressava el desig que el monument tingués un mur³². Mies van der Rohe erigirà, al bell mig de la parcel·la que li proporcionen, un mur envoltat d'uns parterres. És el mur una façana? La parcel·la al cementiri de Friedrichsfelde era quasi un quadrat de més de trenta metres³³ de costat. La posició del monument dins el cementiri és rellevant: el propi Mies no va voler reconstruir-lo a un altre emplaçament³⁴. La situació de la parcel·la és privilegiada, entre quatre carrers, dos principals -d'entre cinc i sis metres d'ample-, i dos secundaris -de dos metres d'ample. Mies col·loca el mur a la part central de la parcel·la: li dona direcció -que el quadrat no té- i crea un davant i un darrera. Si el mur fos una façana l'arquitecte tractaria de mostrar-la, de buscar la manera que fos perceptible a través dels carrers principals per captar l'atenció del passejant; si el mur fos una façana estaria enganxat als carrers estrets, per donar una visió més ampla des dels carrers amples. Col·locar el mur enmig pot semblar una certa indefinició però l'alçat que dibuixa en el plànol de situació dona al *Grosser Hauptstrasse*; per tant és una façana amb un darrera força incompreensible. Si mirem amb deteniment les fotografies -sobretot si mirem la fotografia feta en escorç (I.17)- veiem que el plànol no està ben dibuixat. La part commemorativa és la que no té camí per davant, per tant és la que dona al carrer estret -si la planta és correcta. Els parterres no són simètrics, deixen més distància del carrer estret al mur que del carrer principal al mur. La part commemorativa dóna l'esquena al gran carrer principal. Mirar



15. Planta del monument a Karl Liebknecht i Rosa Luxemburg. Mies van der Rohe.



16. Redibuix de la planta del monument a Karl Liebknecht i Rosa Luxemburg. Mies van der Rohe.

³² Drexler, Arthur, editor, *The Mies van der Rohe Archive*, Museum of Modern Art i Garland Architectural Archives NYC and London 1986, p.342. Article 'Monument to Karl Liebknecht and Rosa Luxemburg, 1926'.

³³ Les mides de la parcel·la són, exactament un rectangle de 32x34 metres.

³⁴ Drexler, Arthur, editor, *The Mies van der Rohe Archive*; cit. p. 342, "The monument was demolished by the Nazis in 1934-1935. Students petitioned Mies to authorize its reconstruction in 1968, when he was in Berlin for the opening of the New National Gallery, but he eventually declared that it would not be meaningful if erected on a different site." El monument va ser demolit només en part, avui encara se'n pot veure la ruïna.



17. Visió en escorç del monument a Karl Liebknecht i Rosa Luxemburg. Mies van der Rohe.

en deteniment la planta ens fa adonar d'un altre detall que ens indicaria que la façana principal dóna al carrer estret: les files d'arbres que hi ha a banda i banda dels parterres propers al mur emmarquen la façana, són simètriques, mentre que en el cas del carrer principal són fileres perpendiculars, no hi ha cap eix que permeti emmarcar.

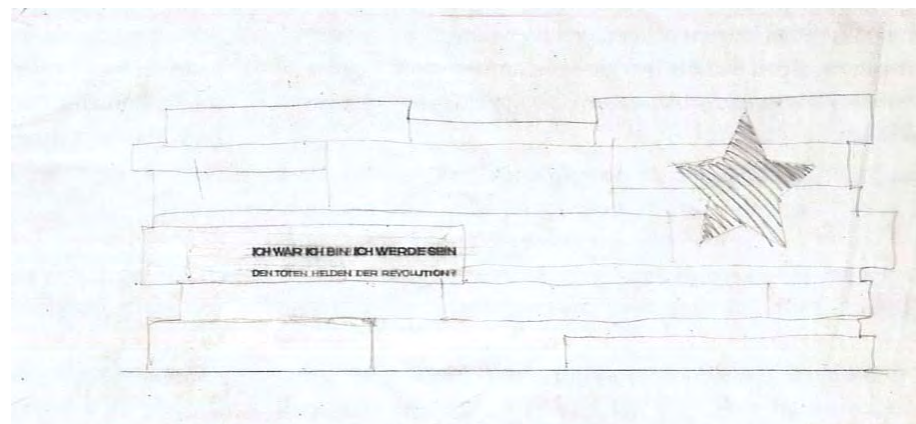
Mies amaga la part commemorativa dels carrers principals com si es tractés d'un secret ben guardat, com si només uns quants iniciats sabessin el secret i hi poguessin anar; no vol mostrar els símbols de manera obscena a la gent que passa, sense prestar atenció. Mies col·loca els símbols que commemoren l'afusellament lluny de la visió pública, darrera, com si es tractés d'un interior. Aquest interior, aquesta part més allunyada del trànsit, és la façana on hi ha els símbols del que es commemora, hi ha la falç i el martell sobre l'estrella, el pal per a bandera i les darreres paraules del darrer article que va escriure Rosa Luxemburg: 'ich bin, ich war, ich werde sein'³⁵. Mies van der Rohe amaga la façana, la part representativa del monument.

Sembla que hi ha una façana, però només els que ho saben la poden veure. Mies, al contrari de l'acadèmia oculta, no mostra, la part simbòlica. El que veu el visitant del cementiri és un mur amb diversos entrants i sortints, un mur que no té cap signe intel·ligible per l'espectador, un mur que no informa de res. El que veu el visitant que ve pel carrer principal és un mur que no és una façana, tampoc, ja que no representa res. Tot i així, la característica principal de la façana, s'ha dit abans, radica en la frontalitat del pla que es mostra a l'espectador i aquí el camí ens porta de forma axial cap al mur. El mur, però, no és cap pla, cap dels entrants i sortints de maó es troben en un mateix pla, de tal manera que ens és impossible dir quin és el pla de façana tant a la part que dóna al carrer com a la commemorativa. La fragmentació del mur en trossos de

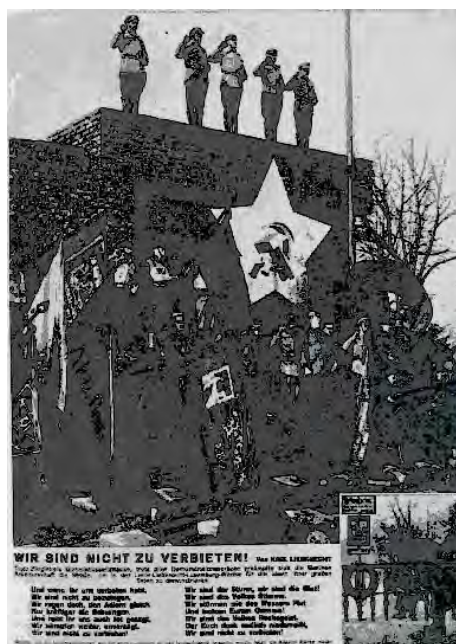
³⁵ En el dibuix de Mies publicat a la Garland, 16.12 (I.18), les lletres apareixien molt més petites i sota de 'ich bin, ich war, ich werde sein' hi havia el lema revolucionari -tot i que no va ser escrit per cap dels dos homenatjats- 'der toten helden der revolution'. Al final, les lletres, molt més grans que les que va dibuixar Mies, van ocupar una bona part del monument tot i que en les fotografies que Mies en publica, sense gent, mai no les podem veure.

diversa profunditat, el perímetre tortuós per als quatre límits fan que davant del mur un no sàpiga definir els límits ni el pla de façana. Les profunditats i el límit irregular eviten a Mies van der Rohe fer una façana tipus *Beaux-Arts*.

En les fotografies que es mostren a les monografies de Mies mai no apareix gent ni la citació de Luxemburg. En les fotografies del dia de la inauguració, el 13 de juny de 1926³⁶, el mur amb entrants i sortints i el parterre de davant estan envaïts per gent. La primera és una fotografia en escorç (I.19), presa des del camí d'entrada perpendicular a la direcció del mur, mostra només la part de l'estrella i el pal de la bandera, mentre els ocupants del monument van carregats amb banderes. Els ocupants, però, trepitgen el monument, es troben en una part sortint -tocant a terra- que hi ha sota l'estrella amb la falç i el martell, però també en una part sortint de les que no toca el terra, els homes portant banderes s'han apoderat dels sortints de la façana per col·locar-s'hi. Fins i tot damunt el mur hi ha cinc homes amb el puny dret tancat. El mur s'ha convertit en una d'escala, en una mena d'estructura que, com les paraules de Rosa Luxemburg, pot ser adoptat per tots els que han descobert el secret i l'han volgut usar. Mies van der Rohe no ha fet una façana. Una façana és per ser travessada, no per ser escalada. Una façana és per representar, no perquè un s'hi col·loqui al damunt. Mies refusa totes les premisses objectives perquè una façana sigui una façana: no té un límit definit, no és penetrable, no se sap quin és el seu pla, es trepitjable, escalable; tot i així, al mirar-la, un pensa que té el caràcter necessari per a ser una façana. Els paràmetres antics amb què es podien analitzar les façanes han desaparegut, per tant, potser hi ha un altre criteri que ens ajudarà a entendre el caràcter d'aquest mur de maó. El monument recorda les persones que el van fer construir -amb la frase de Rosa Luxemburg- i dona un lloc a les persones que volen continuar la lluita contra la societat de classes. Mies no representa res, no simula res, fins i tot el material amb què està revestit el monument no són maons que representen la destrucció de cases que es van produir a causa



18. Dibuix de l'alçat del monument a Karl Liebknecht i Rosa Luxemburg. Mies van der Rohe.



19. Visió en escorç amb gent del monument a Karl Liebknecht i Rosa Luxemburg. Mies van der Rohe.

³⁶ Riley, Terence and Bergdoll, Barry, Ed. *Mies in Berlin*, ed. The museum of Modern Art, New York, p. 218.



20. Visió de l'alçat amb gent del monument a Karl Liebknecht i Rosa Luxemburg. Mies van der Rohe.

de l'intent de revolució de 1918, són els maons dels enderrocs³⁷. Mies van der Rohe no representa res en el monument als caiguts de 1919, presenta els que es van sacrificar i dona lloc als que vindran.

Mies fa una façana no representant sinó presentant allò que vol que la gent recordi. El caràcter no representa res en el monument de Mies, el caràcter es presenta materialment: amb uns maons, amb uns mots i amb uns símbols. Agafar allò que existeix i dotar-ho de caràcter al tornar-ho a presentar és el que fa Mies en aquest cas. Aquesta és la resposta a la necessitat que l'edifici tingui caràcter. No és, però, un cas aïllat. En un altre projecte, en què li demanen que l'edifici representi alemanya, torna a repetir l'operació i, per dotar de caràcter el seu edifici de l'exposició internacional de Barcelona de 1929, absorbeix les columnes existents i construeix d'aquesta manera la imatge de la façana del pavelló o del temple³⁸.

Mies demostra, amb aquesta arquitectura i amb la que Martienssen coneixia d'ell, que el caràcter de l'edifici es pot aconseguir a través no del pla de façana sinó de l'espai visible davant la construcció -tant és si la façana és emmarcada per unes files d'arbres a sis metres del pla de façana o si per donar caràcter a l'edifici usem unes columnes que hi havia uns metres més enllà, al lloc. Ja no podem definir la façana com un pla; així, l'alçat pot tenir profunditat -entrants i sortints de maó o plans de vidre en primer pla i de travertí en segon- però no cal que representi res. Com la pintura moderna amb la destrucció del tema, l'alçat de Mies van der Rohe no representa res, presenta.

³⁷ Drexler, Arthur, editor, *The Mies van der Rohe Archive*, cit. p. 342: "The wall itself was composed of purple-red clinker brick taken from the demolished buildings in Berlin. The core was concrete, and the over-hanging brick masses were reinforced with iron rods".

³⁸ Quetglas, Josep, *Imágenes del Pabellón de Alemania: der Gläserne Schrecken*, Section b, Montréal, 1991. Quetglas interpreta que la façana del pavelló de Barcelona no es pot entendre sense les columnes dòriques que hi havia en paral·lel, uns metres més enllà. D'aquesta manera el pavelló construeix la seva imatge sumant una columnata, una base i una sèrie de plans que el doten de profunditat, com un temple.

III.

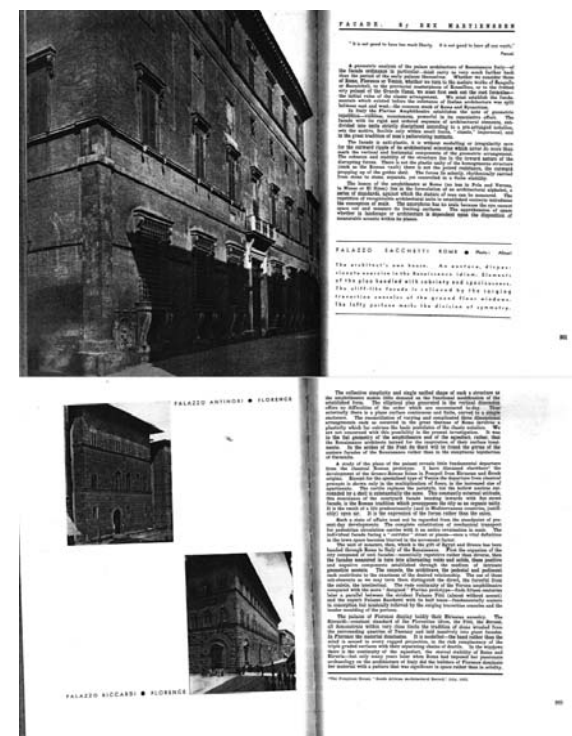
Rex Martienssen va escriure dos articles dedicats a la façana. L'un, *Facade*, explica la idea de façana que tenien els renaixentistes³⁹, i l'altre s'ocupa d'un sol exemple de façana renaixentista, el *Palazzo Piccolomini*, en contraposició al *Riccardi*⁴⁰. Els dos articles es van publicar en una època de poca producció -si la comparem al ritme que solia tenir en altres períodes- al *South African Architectural Record*. Entre el primer article i el segon dedicats a la façana renaixentista passaran catorze mesos; en l'endemig, només va publicar una breu introducció a *Procidia* -la casa de Rudofsky a l'illa-; en aquest període es va casar, va fer el viatge de noces -sis mesos per una Europa prebèl·lica- i va començar el projecte per casa seva. Els articles de les façanes renaixentistes es publiquen mentre Martienssen té al damunt de la taula el projecte per casa seva.

L'article *Facade* comença amb una declaració d'intencions:

“we must seek out the root formulae –the initial rules of the classic arrangement⁴¹”.

Cal anar a buscar les arrels del que s'analitza per tal de poder saber com s'ha anat transformant. Saber d'on prenen els renaixentistes els ordres clàssics no és el mateix que saber on i quan neixen els ordres clàssics. Els ordres arquitectònics s'originen a Grècia però els renaixentistes, per proximitat i possibilitat de coneixença, s'emmirallen en la còpia romana. Les arrels de la façana renaixentista es troben, doncs, en la construcció romana:

“the façade with its rigid and ordered sequence of architectural elements, subdivided into units strictly disciplined according to a pre-arranged notation, sets the motive, flexible only within small limits, ‘classic’,



³⁹ Martienssen, Rex, “Facade”, *South African Architectural Record*, November 1937, pp.500-507.

⁴⁰ Martienssen, Rex, “Palazzo Piccolomini”, *South African Architectural Record*, January, 1939, pp. 7-17.

⁴¹ Martienssen, Rex “Facade”, cit. p.501.



21. Martienssen, Rex, “Facade”,
South African Architectural Record.
 November, 1937.

impersonal, and in the great tradition of man’s paternalizing instincts”⁴². No sabem exactament quines són les fonts en què es basa l’afirmació que la façana renaixentista, hereva de la tradició romana –concretament la de l’amfiteatre romà⁴³-, té les seves arrels en l’instint de fer patrons. Sabem d’on no ve: ni dels manuals d’història⁴⁴ que coneixia ni dels crítics⁴⁵ que havia llegit; en uns i altres les façanes es descriuen partint del luxe detallat dels elements que analitzen. Martienssen és un convençut que hi ha un instint propi de l’home, primari, que el porta a geometritzar i a repetir⁴⁶. La repetició d’un patró és el rellevant, aquesta qüestió no només la trobem a Roma, la trobem en molts altres cultures -històricament anteriors-, però Martienssen ho decideix situar en aquest punt de la historia perquè sap que qui llegeix, com que té referents arquitectònics semblants a ell, pugui acceptar la premissa que les façanes renaixentistes provenen d’aquesta mirada a l’arquitectura romana. Fer patrons vol dir repetir un element, per tant la singularitat, la individualitat queda subordinada al conjunt.

L’article continua:

⁴² Op. cit. p.501.

⁴³ A: Fletcher, Banister *A History of Architecture by the Comparative Method*. Butterworths, London 1987 14a edició (1a edició 1896), trobem que l’anàlisi de cada període històric es fa seguint les següents directrius: A.- Plantes; B.- Murs; C.- Obertures; D.- Sostres; E.- Columnes; F.- Motllures; G.- Ornamentació. Llevat de dos elements, els altres són parts constituents de la façana.

A Choisy, Auguste, *Historie de l’Architecture, tome second*, vincent Fréal, París, 1956 (1a edició 1899), el capítol que dedica al Renaixement italià dona molta importància a la façana: p.517 “Le Palais de Pienza, oeuvre de Rossellino et de Fr. Di Giorigio, peut être considéré comme un type de l’ordonnance des façades inaugurée vers le milieu du XVe siècle par Alberti au palais Rucellai de Florence. /Au palais Rucellai et à Pienza s’introduisirent les ordres de pilastres superposés par étages; l’appareil à bossages bruts est remplacé par des refends qui s’accusent à peine: un riche et léger décor s’est dédîdément substitué aux rudes expressions de la façade florentine”.

⁴⁴ Només fer notar que un crític que Martienssen coneixia bé i va criticar, Bloomsfield, Reginald, *History of French Architecture from the regin of Charles VIII till the death of Mazarin, 1494-1661*, Hacker art book, New York 1921; no mostra cap dibuix de secció en tot el llibre. Només unes poques plantes, moltes vistes i moltíssimes façanes.

⁴⁵ Aquesta idea de patró i repetició no és una única d’aquest escrit, Martienssen la té en compte al llarg de la seva vida. Al final, l’any 1940 presenta un projecte, amb la seva dona per estudiar els patrons de repetició a la ceràmica. Un fragment d’aquest projecte el podem trobar al *Martienssen Archive*, Universitat de Witwatersrand, Johannesburg, a la caixa titulada: *Research material* i amb el títol “Geometric patterns of cretan pottery / Neolithic / Early Minoan”. És possible que Martienssen hagi tret aquesta idea de Le Corbusier, aquesta idea ja la vaig tractar a: Miralles, Roger: “Martienssen – Le Corbusier: relaciones clásicas” *Massilia 2008, encuentro en Granada*, Massilia i Associació de idees, Sant Cugat del Vallès, 2008.

⁴⁶ Martienssen, Rex “Facade”, cit. p.501.

“The lesson of the amphitheatre at Rome (no less in Pola and Verona, in Nimes or El Djem) lies in the formulation of an architectural alphabet, a series of standards, against which the stature of man can be measured. The repetition of recognizable architectural units in established context introduces the conception of scale. The amorphous has no scale because the eye cannot space out and measure its limiting surfaces. The apprehension of space whether in landscape or architecture is dependent upon the disposition of measurable accents within its planes⁴⁷”.

Reconèixer un codi que es va repetint serveix perquè l'home pugui entendre l'espai que visita. Com en l'escriptura cal conèixer un codi. Fins que no es té la capacitat per entendre que un cercle amb un pal vertical, de petites dimensions, enganxat a la banda dreta és una *a* o que un cercle amb una pal del doble de l'alçada que el diàmetre del cercle enganxat a la banda esquerra és una *b*, no ens és possible desxifrar el codi. En l'escriptura és l'estudi d'uns signes els que permeten desxifrar el codi; en el cas de l'arquitectura, és la nostra experiència pròpia: la comparació amb el nostre cos d'uns elements arquitectònics que es van repetint. La façana, diuen manuals de història, és un espai on abocar una formalitat apresada, per demostrar l'habilitat per combinar elements històrics coneguts. Martienssen sosté que no es pot conèixer si no és a través de la comparació amb nosaltres mateixos. Una façana no és aprehensible sense la comparació amb el nostre cos. Aquesta idea introdueix la noció d'escala. Si ens em dotat d'un alfabet -fruit d'una convenció- per poder escriure, ens cal un alfabet -fruit de la nostra experiència física- per poder o mirar fer façanes. A l'hora de construir, l'alfabet que hereta de la tradició romana no fa servei a Martienssen.

L'inici de l'article comença amb una afirmació innovadora: els renaixentistes tenen com a única font l'amfiteatre romà i deixaren de banda les variacions



22. Palazzo Rucellai. Alberti.

⁴⁷ Op. cit. p.503.



23. Colosseu, Roma.

especials més complexes, com ara les grans termes, que no van trobar continuació històrica⁴⁸. Els renaixentistes abstraïen del passat romà la noció d'espacialitat plana que comporta la línia de columnes que ressegueix l'el·líptica de l'amfiteatre; no interessaven els ordres, interessa l'efecte espacial en relació a l'espai públic:

“This constantly external attitude, this dominance of the courtyard façade bending inwards with flat street façade, is the Roman tradition which presupposes the city as an organic unity⁴⁹”.

Així, Martienssen troba que la idea de ciutat com a unitat orgànica és a les façanes del Renaixement provinent de la tradició romana via façana de l'amfiteatre⁵⁰.

La unitat de mesura i la responsabilitat cívica, escala i construcció de la ciutat, Martienssen reconeix que és de Roma que els renaixentistes ho copien, tot i que té les arrels en Grècia⁵¹ i Egipte. La ciutat resultant és una unitat orgànica -en

⁴⁸ Aquesta afirmació és polèmica perquè, fins aquell moment, s'havia considerat l'arquitectura romana com aquella que havia aportat innovacions tècniques a la història de l'arquitectura; però en parlar de la ciutat romana es parla bàsicament del planejament, no de la 'unitat orgànica'. Aquesta afirmació no la trobem ni en Choisy ni en Gaudet ni en Fletcher, però la podem trobar a Robertson, Robertson, D.S., *A handbook of Greek and Roman Architecture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1929., p.186 on s'afirma que l'espai del temple i el de la ciutat són part d'una sola unitat en l'antiguitat grega, i que es fonen en un sol espai en l'antiguitat romana.

Giedion no hauria estat d'acord amb Martienssen ja que la seva teoria és que la història de la humanitat es pot dividir segons concepcions especials en tres moments històrics diferents. Giedion, *The Eternal Present : a Contribution on Constancy and Change*, vol II, Bollingen foundation, p. 523: “It is the nature of an architectural space conception to encompass a wide time span which is itself made up of a number of very different periods. An architectural space conception has a far more general nature than painting or sculpture. The architecture of Egypt and Greece shares the same space conception, (...), both the pyramids of Giza and the Acropolis at Athens express a similar relation to inner and outer space. Neither the Greeks nor the Egyptians ever developed interior space with the same intensity they expended on relating their architecture to the cosmos. / The first stage embraced both the archaic high civilizations and also the Greek development. Sculptural objects –volumes- were placed in limitless space. / The second stage of architectural development opened in the midst of the Roman period. Interior space, and with it the whole vaulting problem, became the highest aim of architecture. In the space conception of this second stage, the notion of architectural space was almost identical with the notion of hollowed-out interior space. From late antiquity on, hollowed-out space -circumscribed interior space- was the finest achievement of the art of building. (...) / The Roman Parthenon, with its partial forerunners, marks the beginning. The second space conception encompasses the period between the building of the great Roman vaults, such as the *thermae*, and the end of the eighteenth century. (...) / The third space conception contains elements of both the first and second stages. It has discovered again the emanating properties of volumes in space, without relinquishing the modeling of interior space. The integration of these two basic elements gives rise to new ones that betoken a third stage of development”. Evidentment, traçar qualsevol continuïtat entre la ciutat grega i egípcia i la romana arruïnaria la teoria de Giedion, que atribueix a la concepció grega la capacitat d'ordenar volums a l'aire lliure, i a la romana, la capacitat de fer espais interiors.

⁴⁹ Martienssen, Rex “Façade”, cit. p.502.

⁵⁰ Martienssen reconeix aquesta unitat orgànica en l'estructura de la ciutat grega en l'article: Martienssen, Rex “The Hellenistic House. With special reference to the examples at Delos” *South African Architectural Record*, November 1939. Més endavant va publicar aquest article al llibre: Martienssen, Rex *The Idea of Space in Greek Architecture*, cit. p.42.

⁵¹ Martienssen, Rex “Façade”, cit. p.503.

paraules de l'autor- que Martienssen la descriu de la següent manera:

“First the organism of the city composed of unit facades -essentially repetitive rather than diverse, then the facades measured in turn into alternating voids and solids, these positive and negative components established through the medium of intricate geometric accents⁵²”.

Primer, la unitat que defineix el patró; després, la composició de l'objecte amb el joc de buit i plens, assegurar-nos que cada part guarda la relació que es desitja amb la del costat. Aquesta mirada a la façana assegura el projecte arquitectònic de la ciutat. L'urbanisme és arquitectura, afirma Le Corbusier⁵³. El conjunt, la ciutat -i la planificació d'aquesta, l'urbanisme- és el projecte⁵⁴. Fer una casa vol dir sumar una unitat a aquest projecte comú. Una casa no és una empresa individual, és una peça més dins un projecte comú que és la ciutat. Només des d'aquesta posició individual respecte, només des del respecte i l'enteniment del que es té al costat, es pot actuar de manera cívica.

L'anàlisi de la façana renaixentista no tindria sentit per a Martienssen si no es pogués portar a l'actualitat:

“Such a state of affairs must not be regarded from the standpoint of present-day developments. The complete substitution of mechanical transport for pedestrian circulation carries with it an entire revaluation in scale. The individual façade facing a “corridor” street or piazza -once a vital definition in the town space becomes blurred in the movement factor⁵⁵”.

⁵² Op. cit. p.503.

⁵³ En tots els escrits de Le Corbusier, en la seva arquitectura, de fet en tota la seva producció, hi ha una voluntat per tractar-ho tot allò que és perceptible com un projecte arquitectònic; no importa l'escala: una ciutat de tres milions d'habitants o una cabana davant la casa. El rellevant és que la creació humana produeixi una *satisfaction d'esperit*; i això passa independentment de la mida. Això ho ha escrit en multitud d'ocasions; és molt evident a la conferència “Architecture en tout, urbanisme en tout” recollida a Le Corbusier, *Precisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Les Éditions de Crès, París, 1930.

⁵⁴ Martienssen també ha exolicat aquesta qüestió a: Martienssen, Rex “The Hellenistic House.” cit., p. 456: “The house is one unit in the structure, but its organisation reflects the greater complex which enfolded it. The city was the measure of the Greek spirit, but the house records for us in tactile form the aspirations of the individual, his mode of life and the dimensions of his physical existence”.

⁵⁵ Martienssen, Rex “Facade”, cit. p.503.

Fins a aquest punt Martienssen semblava cenyir-se a l'antiguitat: ara que ja ha explicat com es feien les façanes renaixentistes prenent l'escala a partir de la de l'amfiteatre romà, ens diu que la ciutat ha canviat perquè la ciutat ja no l'habiten els peatons. Al principi de l'article, Martienssen havia escrit que els arquitectes del Renaixement havien pres dels romans l'alfabet i que això donava una escala a la construcció. Quan parlem de la façana de la casa a Greenside, cal que mirem si l'alfabet i la gramàtica del passat es poden actualitzar o cal generar un nou alfabet arquitectònic.

Martienssen conclou el seu anàlisi de la façana amb la materialitat lligada a una tradició de la pedra de les canteres toscanes -"In Florence the material dominates"⁵⁶. Després de fer un breu repàs als palaus florentins i romans els descriu com a:

"Products of a controlled impulse, these places marked the last stage before impatience with the restrictions of a pure style brought decay, and final collapse into vulgarity"⁵⁷.

Els palaus són peces que es fan per construir un tot orgànic, una ciutat, i és per això que no son producte de la imaginació absurda d'un individu, són productes d'un impuls controlat que està subordinat a la funció urbana. Martienssen atribueix a les façanes del Renaixement l'honor històric de ser la darrera vegada que la humanitat ha sigut capaç de fer l'esforç col·lectiu de fer ciutat. Aquest esforç col·lectiu, aquesta idea d'unitat en la concepció de l'arquitectura i la ciutat, també s'havia produït a l'antiga Grècia i a Egipte, però des del Renaixement fins el moment en què Martienssen escriu -i podríem afegir fins avui i, vist com van les coses, durant molt de temps- tot ha sigut decadència i el col·lapse de la vulgaritat. S'ha copiat un alfabet però sense cap sentit col·lectiu, urbà.

⁵⁶ Op. cit. p.505.

⁵⁷ Op. cit. p.505.

IV.

*Palazzo Piccolomini, a critical excursion*⁵⁸, és el segon article que Martienssen escriu sobre les façanes. Aquesta vegada és un exemple concret, també renaixentista: explica el Palazzo Piccolomini en comparació al Palazzo Rucellai. Martienssen escriu l'article després d'haver visitat l'edifici⁵⁹. El treball comença justificant el viatge⁶⁰ explicant la manca d'informació sobre l'edifici en qüestió. Les seves fonts eren, doncs, escasses. Martienssen coneixia el Piccolomini, segons la nota a peu de pagina, de la *History of Architectural Development*⁶¹ de Simpson i, tal com ell mateix reconeix, per les imatges que en mostra Haupt⁶²;

58 Martienssen, Rex “Palazzo Piccolomini, a critical excursion”, *South African Architectural Record*, January 1939 p.7-17.

59 Durant el seu viatge de noces els Martienssen arriben el 20 de març a Itàlia amb el cotxe i hi seran fins a principis de juny de 1938. Les principals parades del viatge són: Gènova, Pisa, Florència, Siena, Ravenna, Venècia, Siracusa, Agriggento i Sagesta, però també paren, és clar, a Pienza. L'article diu que van fet totes les fotografies del Piccolomini l'abril del 1938.

60 Martienssen va fer que el seu viatge de noces fos finançat –com a mínim parcialment– pel *National Research Board*. En una carta escrita el 30/04/1942 a l'atenció del *Secretary of the National Research Board*, Martienssen reclama que li paguin part del viatge ja que ell va fer la feina que se li havia encarregat i l'informe. A la carta remarca el caràcter d'investigació científica del viatge, explica que ja ha escrit el PhD sobre l'espai a Grècia i que ha fet diversos articles sobre el viatge que s'han publicat al *South African Architectural Record*.

61 Simpson, Frederick Moore, *A History of Architectural development*, Longmans, Green and Co, London, 1905, p.39 Simpson escriu: “The design of the Rucellai is sometimes attributed to Rossellino, but the manifest inferiority of his building at Pienza, as regards its proportions, spacing of pilasters, etc., disproves this. The Piccolomini is a copy of the Rucellai without the touches which give distinction to the latter” i Martienssen ho transcriu amb certes diferències. Tot i així no és l'única cosa que diu Simpson sobre el Piccolomini tot i que Martienssen ho obvia., p.45 “The Piccolomini may have been designed by Bernardo Rossellino, who carried out the Palazzo Rucellai for Alberti, and designed the group at Pienza, or else by Francesco di Giorgio (1439-1502). Both men were protégés of the Piccolomini family, which may account for the confusion regarding the authorship of several buildings.” Parlar de ‘group’ i no d'edifici per referir-se al Palazzo Piccolomini és estrany perquè Simpson normalment anomena edifici i no grup a les construccions.

62 Martienssen explica al citat article que ha vist els magnífics dibuixos i imatges que mostra Haupt, però aquest també descriu, breument, els edificis. Haupt, Dr. Albert, *Los palacios de Italia septentrional y de toscana del siglo XIII al XIV*. Publicaciones de arquitectura ed. Canosa, Barcelona 1910, (traducció: B. Bassegoda Musté) 1ª edició en alemany: *Palast-architektur von Ober-Italien und Toscana : vom XIII bis XVIII jahrhundert*. Verona, Vicenza, Mantua, Padua, Udine, Ernst Warsmuth, Berlin 1903. Probablement l'edició que tenia Martienssen era l'anglesa: *Renaissance palaces of northern Italy & Tuscany : with some examples of earlier styles from the 13th to the 17th century*, ed. Batsford, London 1931. Aquí es citarà per la d'ediciones Canosa: Palacio Rucellai: p.9 “Para el rico mercader Juan Rucellai trazó Alberti en 1446 la bella mansión que construyó Bernardo Rossellino; constituye el primer caso de aplicación de los órdenes superpuestos y cobijados por clásico cornisamento. Los pisos se separan por entablamentos completos; las pilastras, de escaso relieve, son dóricas abajo, corintias sencillas en medio y corintias adornadas arriba; los paños entre pilastras se ciegan con sillería de liso paramento. Primer ensayo para remozar la composición del Colosseo, solución que fue después tan tardía, llevada y manoseada. Las cornisas intermedias vuelan poco; no así la superior, que delata con su audaz saledizo la función terminal y protectora; por vez primera se plantea el problema y se inquiere la fórmula que lo resuelve. Rossellino, escultor y constructor a la vez, a quien se confió la ejecución del modelo, quiso plagiar el Palacio Rucellai al trazar los Piccolomini de Siena y Pienza”; i per al Palacio Piccolomini: p.17: “La residencia papal es una reproducción del Palacio Rucellai de Florencia, con mayor fidelidad que en el Piccolomini de Siena; de las líneas de aquél no se separó el arquitecto, tal vez porque su autor, Alberti, ocupaba un cargo de gran confianza en la corte pontificia. Las salas se agrupan, como siempre, en torno de un patio, que aquí por excepción forma deslunado para no privar la vista de la campiña y del Monte Amiata.

possiblement, també havia llegit el que en diu Fletcher⁶³. Tota la bibliografia que Martienssen tenia a l'abast considera que Rosselino, per fer el Piccolomini, va copiar el disseny d'Alberti al fer el Rucellai -on Rosselino havia actuat com a constructor.

Martienssen, després d'aquesta introducció, descriu la magnitud del Rucellai pel que fa a la seva posició urbana i la compara amb altres palaus -que també havia visitat- com el Pitti o l'Strozzi. Conclou que al Rucellai:

“The abstract conception of the façade as a geometric pattern achieves only partial expression in reality. It is impossible to stand back and survey the façade as a whole”⁶⁴.

Martienssen, insisteix, com en l'altre article sobre el patró geomètric però aquí hi ha un problema, la posició urbana no permet la visió de l'edifici, no permet que sumi a la unitat orgànica –segons deia Martienssen a l'article *Facade*- que és la ciutat, si l'edifici no forma part del conjunt: “the incompleteness of the Rucellai will be obvious”⁶⁵. La crítica a l'edifici al Rucellai, s'amplia:

“Alberti uses a dark coloured stone for the ground floor, with a light coloured sandstone above. Perhaps this is intended to suggest, if not provide, a base of sufficient 'weight' for the building, and thus fulfil an established tradition. This division of tone, however, is unhappy, and the gain is offset by the destruction of surface unity which results”⁶⁶.

La materialitat de l'edifici, tot i tractant d'entroncar-se amb la tradició viva en aquell moment -valor positiu d'acord amb l'anterior article de Martienssen que ens ha ocupat-, no és reeixida per la diferència de color. Martienssen

El patio, con ricas pinturas, se resuelve con ventanas en cruz en el piso noble y porche al modo florentino en el piso superior. En el interior, salas de todas clases, comedores para tres estaciones; enfrente el pórtico, gran sala de representación; junto a la esquina próxima a la catedral, un pozo decorativo con bellas columnas”.

⁶³ Fletcher, *A History of Architecture by the comparative method*. cit; La descripció de Fletcher del Palazzo Rucellai: p. 853 “the first domestic building articulated with Classical orders -Doric for the ground floor and two varieties of Corinthian for the upper storeys. (...) The delicate and refined network of pilaster orders over drafted masonry, with patron's emblems inserted in the friezes, does not correspond with the actual blocks of masonry; thus the use of the orders is purely ornamental”.

⁶⁴ Martienssen, “Palazzo Piccolomini”, cit., p.12.

⁶⁵ Op. cit., p.12.

⁶⁶ Op. cit., p.14.

analitza la façana des del conjunt, no per les parts que el componen com els seus antecessors; tampoc parla de les fonts, descriu allò que es veu. Explica l'encert de la mida de la cornisa en relació a la magnitud de la façana. Aquest serà, per Martienssen, un dels dos punts positius que té el Rucellai; l'altre és que li serveix de model a Rossellino per a fer el Piccolomini.

“He [Rossellino] was in a position to weigh up the degree of success or failure in the first work, to emphasize or diminish any parts which required modification, and to correlate the abstract design (the unreal, geometric) with the ultimate and real. Every accent and surface was accessible for scrutiny and could be subjected to the test of appearance as solid form⁶⁷”.

El disseny, així considerat, deixa de ser cosa de genis o creadors superdotats, és l'obra d'aquell que fa un aprenentatge, l'obra d'aquell que té criteri i sap reconèixer una bona obra i en pot depurar els errors. El disseny -d'una façana- és qüestió de perfeccionament. El dissenyador no ha d'inventar, ha de saber on ha errat un altre i no ha de caure en el mateix parany. Rossellino ha après com es pot construir un palau de la mà d'Alberti, ara només caldrà que, quan en construeixi un altre, el Piccolomini, no caigui en els errors del primer. Rossellino no cal que innovi, només cal que tingui sentit comú. La idea que un projecte és el desenvolupament d'un altre, la trobem molt estesa en els textos de la història de l'arquitectura, sobretot en molts dels que freqüentava Martienssen i que fan referència a l'arquitectura grega⁶⁸.

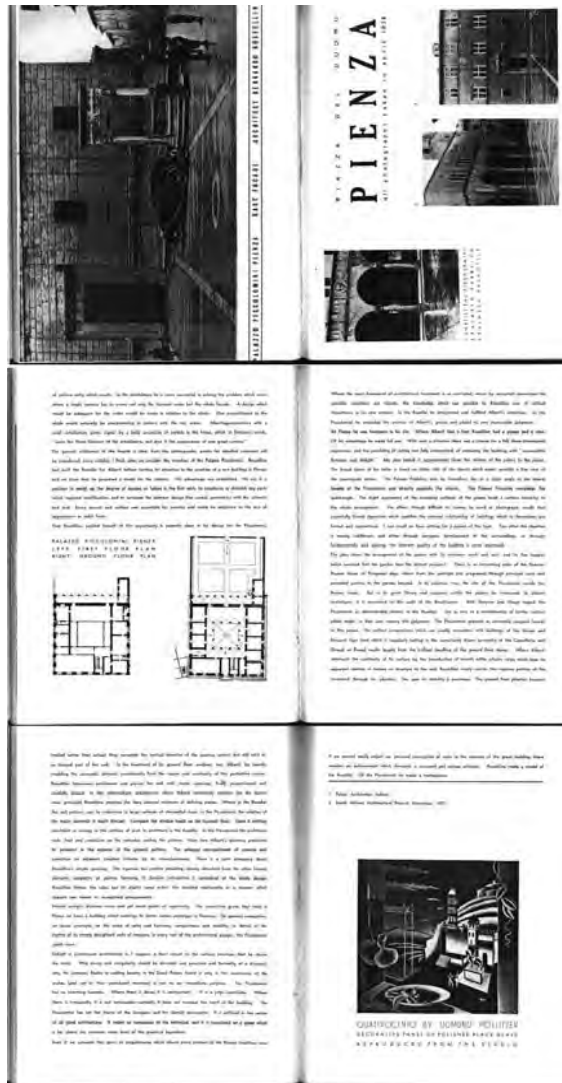
Després de la crítica al Rucellai, comença la descripció del Piccolomini amb la situació urbana. Martienssen explica el privilegi del lloc i en mostra una planta urbana que acompanya l'inici del text, però no el moment en que la cita; el

24. Martienssen, Rex, “Palazzo Piccolomini, a critical excursion”.



⁶⁷ Op. cit., p. 14.

⁶⁸ Ho podem veure amb claredat en algun dels llibres que Martienssen usava en relació al tema de Grècia; aquesta idea evolutiva de l'arquitectura pel que fa al disseny dels seus elements es pot veure amb claredat a: Anderson, W.J., Spiers, R.P. i Dinsmoor, W.B. *The Architecture of ancient Greece*, Batsford, 1927; o al Benoit, F., *L'architecture, antiquité*. Laurens, París, 1911; o a Fyfe, T., “Hellenistic architecture”. The Henry Florence Bursary report 1932-33, *Journal of the Institute of British Architecture*, 42, pp.349-74; o a Robertson, D.S., *A handbook of Greek and Roman architecture*, cit.



dibuix, a més, és difícil d'entendre que sigui una planta urbana; sembla, més aviat, una pintura abstracta. Sabem que el dibuix és una planta perquè ens ho diu l'autor però s'assembla molt poc al que hi ha a Pienza. D'entrada la mida del Palazzo Piccolomini és exagerada respecte l'església -és un terç més curta del que hauria de ser i només es té en compte l'amplada de la façana que dona a la plaça, quan després s'eixampla. L'església està molt més separada del palau i retirada respecte l'eix d'aquest. La forma de la plaça és trapezoïdal -no com la dibuixa Martienssen-, l'església ocupa el vèrtex superior de manera que, des del punt de vista perceptiu, és la protagonista semblant al que passa als darrers dos braços de Sant Pere del Vaticà en petita escala. Al fer les façanes del palau i l'església perpendiculars -i la construcció simètrica des de l'eix de l'església- el palau és el que agafa importància, l'església quasi desapareix en un racó ja que el palau no només té més magnitud sinó que, a més a més, té un punt rodó davant -és un pou; amb tot, pel dibuix de Martienssen assumim que deu ser un element vertical en altura. El palau, per si fos poc privilegiat, conté a l'interior un quadrat que té la mateixa textura que l'espai públic, raó per la qual suposem que aquest gran quadrat és ben ficat dins de la trama. Per si fos poc, el palau és a la part superior de la imatge, cosa que el fa tenir encara més presència. La manipulació pot ser deguda a la falta d'informació gràfica sobre el tema -ni al Baedeker⁶⁹ hi ha una sola planta de Pienza. Cal suposar que la mirada de l'autor sobre aquest lloc, el record que li queda una vegada a l'ha visitat i és a l'hotel, és el dibuix que en resulta. Martienssen, però, no només el dibuixa, el descriu en comparació amb el Rossellino:

“Where Alberti had a lane Rossellino has a piazza and a view. Of his advantage he made full use. With such a situation there was a chance for a full, three-dimensional expression, and the possibility (if rightly interpreted) of endowing the building with “comoditie firmenes and

⁶⁹ Baedeker, Karl, *Handbook for travelers. Northern Italy*, Karl Baedeker publisher, London, New York 1906. L'única referència que fa a Pienza és: p.XLVI, “Pienza, the model of Renaissance town”.

delight". My plan (which is approximate) shows the relation of the palace to the piazza⁷⁰".

En esmentar la posició urbana, Martienssen comença a explicar ja no de façana -com havia fet la historiografia anterior- sinó la seva visió obliqua. Explicar la visió obliqua d'un edifici equival a donar característiques volumètriques a la construcció; quan ho fa sembla recordar que les paral·leles que ha dibuixat en la seva planta de situació no eren tals i assegura:

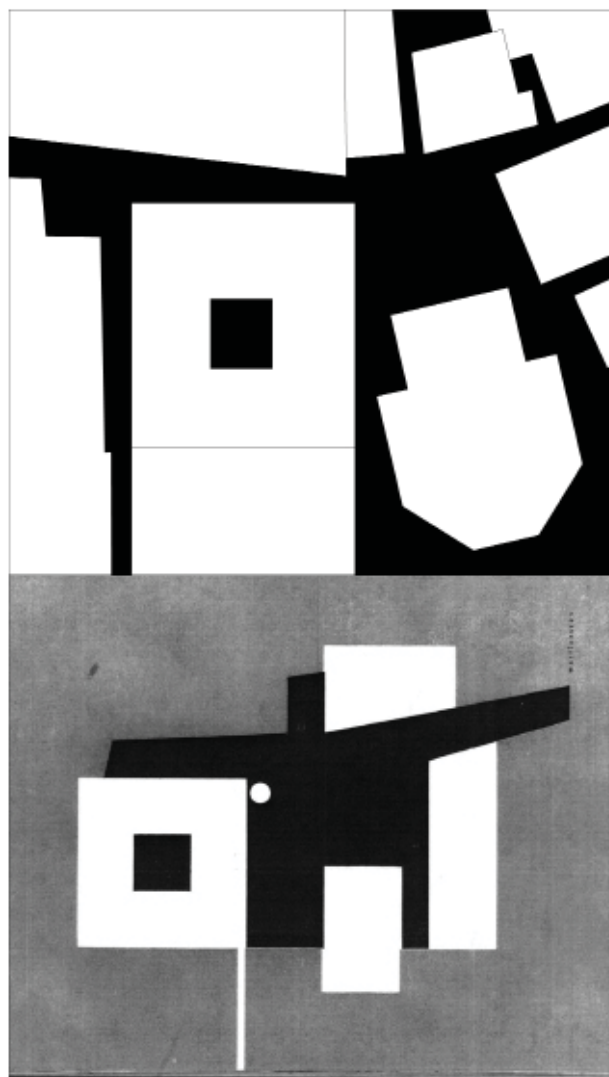
"The slight asymmetry of the enclosing surfaces of the piazza lends a certain elasticity to the whole arrangement. The effect, though difficult to convey by word or photograph, recalls that essentially Greek dynamism which qualifies the external relationship of buildings which in themselves are formal and symmetrical. I can recall no finer setting for a palace of this type⁷¹".

La façana del Piccolomini contribueix a l'emplaçament urbà de forma semblant a com ho fa el temple en el temenos grec⁷²; la façana queda subordinada al volum.

Martienssen tracta d'examinar la continuïtat de la façana -terme usat en l'anterior article per referir-se a una de les qualitats que els renaixentistes prenen del Colisseu Romà:

"Where Alberti interrupts the continuity of his surface by the introduction of a smooth ashlar pilaster strips which bear no apparent relation in texture or structure to the wall, Rosselino wisely carries the vigorous pattern of the stone work through his pilasters. The gain in stability is enormous⁷³".

Les descripcions de la bibliografia que tenia a l'abast sobre el tema parlaven de com s'estructurava la façana: per franges coincidents amb els forjats; de



25. Planta de situació del P.Piccolomini comparada amb la planta de situació dibuixada de l'article de Martienssen.

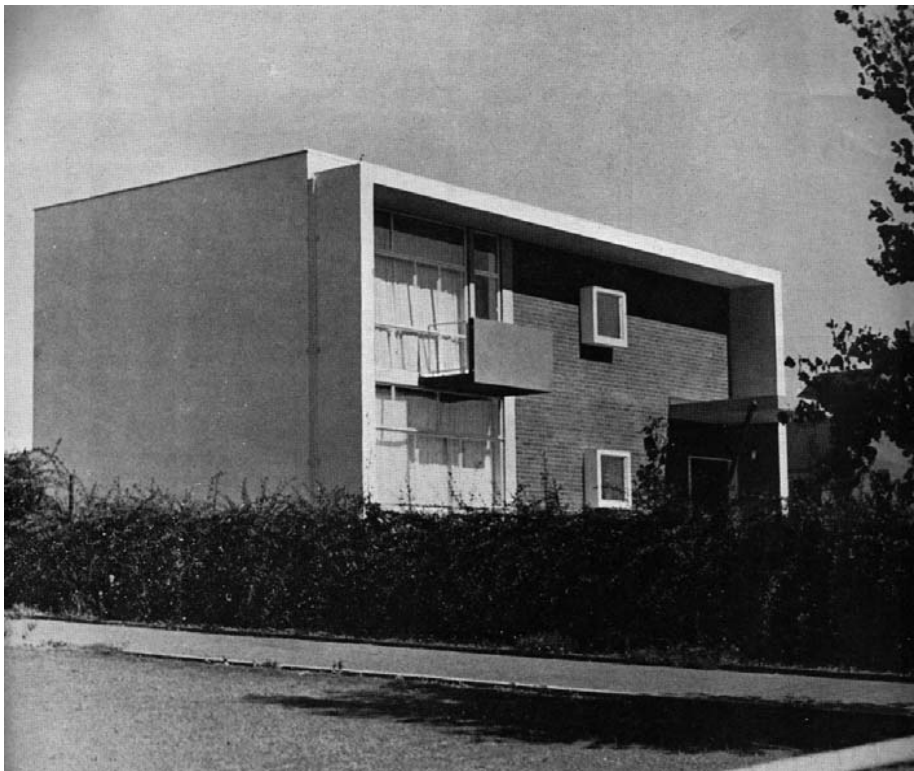
⁷⁰ Martienssen, Rex, "Palazzo Piccolomini", cit., p.15.

⁷¹ Op. cit., p.16.

⁷² Aquest tema de la visió obliqua i el volum dels edificis al lloc es tractarà en el punt 5.2 del present treball.

⁷³ Martienssen, Rex, "Palazzo Piccolomini", cit., p.16.

26. Visió en escorç des de la parcel·la adjacent de la casa Martienssen a Grenside.



com es disposaven les pilastres, etc., en canvi, mai no es referien a l'efecte que provoquen a l'espectador. Martienssen obvia els elements de composició per centrar-se en quina és la voluntat general, quin és l'efecte de l'edifici als ulls de qui el veu ficat en una ciutat, al que l'espectador veu quan mira l'edifici. La comparativa entre Rosselino i Alberti s'estén a l'explicació de tota la planta però no és el tema que ens interessa en aquest moment. L'article acaba amb un lament perquè la crítica atorga més notorietat a la irregularitat que a la regularitat, al defecte que a la precisió; fins i tot, retreu a Ruskin que busqui la irregularitat dels arcs del *Palazzo Ducale* de Venècia i no n'elevi el diseg de repetició. Finalment, per les consideracions anteriors, conclou:

“Rossellino made a model of the Rucellai. Of the Piccolomini he made a masterpiece⁷⁴”.

V.

La casa de Greenside té tres alçats i una façana. La façana mostra la seva urbanitat, s'alça davant el carrer, mentre que els alçats són aixecaments de les funcions de l'interior i són en llocs no visibles. Els alçats són de maó pintat blanc, la façana és de maó gris i vidre; als alçats hi ha petites obertures, a la façana hi ha una gran obertura; als alçats no hi ha balcons, a la façana hi ha un balcó; als alçats no hi ha marquesines, a la façana hi ha una marquesina, etc. Martienssen fa una façana, ja no es veu en la necessitat dels seus predecessors -Loos, Duiker o Mies van der Rohe, la primera generació d'arquitectes moderns- d'enfrontar-se a la tradició acadèmica. Ell, que no ha estat educat en aquesta tradició; ell, que no ha patit un entorn massa *beaux-artià*; ell, no s'ha d'enfrontar a l'acadèmia. A Martienssen no li cal la renúncia als elements constituents de la façana. Ni a ell ni als que, com ell, havien crescut com arquitectes sabent que hi havia dues vies possibles: la moderna i la provinent

⁷⁴ Op. cit., p.17.

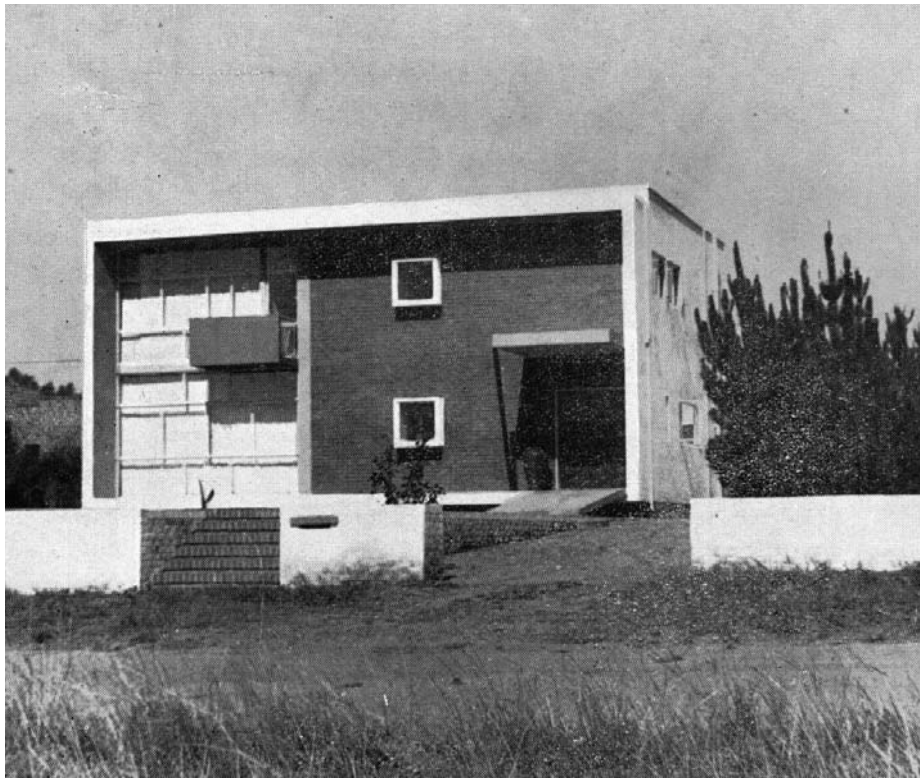
de l'*École des Beaux-Arts*. Ni Martienssen, ni Lubetkin, ni Terragni, ni els Eames té sentit que es continuïn oposant a l'acadèmia. La segona generació recull la tradició de la modernitat però no necessita basar la seva arquitectura en les mateixes arrels antiacadèmiques que la primera generació⁷⁵. La segona generació beu de les fonts de la història de l'arquitectura tradicionals i també de l'arquitectura moderna. Aquest coneixement i la raó seran les arrels en què creixerà la segona generació d'arquitectes moderns.

Les façanes modernes, de la segona generació, no poden seguir el model dels seus predecessors perquè aquests, com hem dit, no en feien. La segona generació s'haurà d'inventar una nova manera de fer façanes que ha de tenir les seves arrels tant en la puixança de l'arquitectura moderna com en la seguretat de l'acadèmia. Per fer les façanes de la modernitat, la segona generació agafarà el concepte arquitectònic de la tradició encapçalada per l'acadèmia i el materialitzarà d'acord amb el temps històric en què viu. L'alçat que dona a carrer a la casa de Martienssen és una façana -denominació acadèmica- però veiem que l'alfabet arquitectònic -seguint la denominació que fa Martienssen a l'article *Facade*- que empra és el que li ve de la tradició moderna. L'acadèmia va fixar els elements constituents de la façana i els va donar un nom, però a la casa de Martienssen a Greenside no podem usar cap d'aquests noms. L'alfabet arquitectònic ha canviat i, per tant, ja no es pot anomenar de la mateixa manera que abans. La casa de Martienssen a Greenside usa un alfabet arquitectònic modern a la seva façana *beaux-artiana*.

Martienssen va enunciar -investigant sobre els palaus renaixentistes- la funció de la façana: mostrar la magnitud de la construcció i que la seva repetició construeixi la ciutat. La funció urbana serà possible perquè les façanes estan composades de diversos elements:

⁷⁵ Martienssen, Rex, "Facade", cit., p.503.

27. Visió des del parc davant de la casa Martienssen a Greenside.



“The console, the architrave, the pedestral and pediment each contribute to the exactness of the desired relationship. The use of these sub-elements as we may term them distinguish the direct, the forceful from the subtle, the intellectual⁷⁶”.

Si volem fer una ciutat orgànica, que sigui un projecte arquitectònic en ella mateixa -com al Renaixement-, cal tenir urbanitat, cal saber què fer per estar al lloc, què toca i, sobretot, no desentonar amb l’entorn -cal saber com comportar-se amb els veïns. Per fer-ho els renaixentistes usaven els elements arquitectònics de la tradició clàssica: els brancals i llindes ornamentats, l’arquitrau, el pedestal i el frontó, etc. Serà necessari un alfabet arquitectònic nou si es vol aconseguir la mateixa funció urbana -que és la funció de la façana- però es vol fer per a una societat que ja ha deixat d’entendre l’alfabet clàssic.

Qui vol fer façanes en una tradició que ja hi ha renunciat, ha de crear un alfabet arquitectònic nou però basat en unes funcions que provenen de la tradició -renaixentista en el cas de Martienssen. Un brancal ornamentat separa el que té a la dreta del que té a l’esquerra, una llinda ornamentada separa el que té a dalt del que té a baix. El conjunt de llinda i brancal ornamentat separen un rectangle -normalment una finestra, una porta o un balcó- de la resta de la façana. L’arquitrau és un element de transició que mostra com està construït l’edifici i separa el pla de la cornisa de la profunditat de la columnata. El pedestal i el frontó separen de l’entorn, singularitzen l’edifici i mostren, amb la horitzontalitat l’un i amb la forma triangular l’altre, la capacitat geomètrica dels homes en contrast amb l’entorn natural.

Les funcions que Martienssen reconeix de la tradició renaixentista per compondre façanes són elements separadors dins el pla de façana, elements de transició entre el pla i la profunditat els elements limítrofs i els retalls amb l’entorn. Podem mirar la casa de Martienssen en aquest termes.

⁷⁶ Martienssen, Rex, “Facade”, cit., p. 503.

El frontó és un element arquitectònic de l'alfabet clàssic que resol la transició entre el cel i l'edifici⁷⁷. La claredat geomètrica del frontó, els remats ornamentats dels seus tres costats, aconsegueixen fer centrar l'atenció, emmarcar, en el grup escultòric representat. El frontó és un tipus de cornisa, que és l'element -normalment projectat endavant del pla de façana- que resol el retall de l'edifici en el cel fent-nos més evidents tant el cel com el volum de l'edifici -mentre no hi ha un element geomètric contraposat canvi nuvolós del cel, és difícil que el mirem. Martienssen no vol renunciar a un element arquitectònic que fa la transició entre el cel i l'edifici. No vol renunciar a un element geomètric que aconsegueix fixar l'atenció de l'espectador, no vol renunciar a mostrar el caràcter de l'edificació a la façana. És per això que Martienssen projecta un element geomètric, de secció rectangular, paral·lel a la horitzontal del terra i projectat 3'0"⁷⁸ del pla de façana que fa les funcions de cornisa. Martienssen no vol renunciar a aquest element que fa de transició entre la geometria construïda, l'arquitectura, i la natura canviant del cel. A l'arquitecte modern no li calen representacions escultòriques de ves a saber quin déu; l'arquitecte modern no s'ha d'amagar darrera historicismes que només entenen uns quants; l'arquitecte modern no ha d'anar buscant acontentar els acadèmics, l'arquitecte modern -Martienssen- necessita un element arquitectònic que serveixi per fer la transició, el retall entre allò construït i el cel. Martienssen, com en els temples grecs, no només defineix el retall amb el cel, emmarca geomètricament -amb



⁷⁷ Els grecs representaven, en els frontons, escenes de la mitologia. En els frontons del Partenó, per exemple, s'hi mostren el naixement d'Atenea -llevat- acompanyada del seu pare, Zeus i altres déus olímpics; a l'altre frontó -ponent- s'hi mostra la disputa entre Atenea i Posidó per l'Attica, que va guanyar Atenea. A les mètopes de les cornises s'hi representaven escenes de batalles llegendàries amb un peu en un fet real i un altre en la mitologia. Mentre que en el fris interior s'hi representaven la processió de les panateneas. Hi ha una gradació de més a menys mitològic del frontó est a l'oest; les mètopes per acabar amb el gens mitològic fris de les panateneas. El que toca al cel és més mitològic i, així, el treball de l'escultor es troba d'acord amb el de l'arquitecte. L'escultor representa el que els déus fan en relació als mortals, o el que alguns herois -fills de déus- fan per la terra. La representació del frontó és un element de transició entre el terrenal i el mite, entre el sòl i el cel. També passa, en menor mesura en els grups escultòrics de les mètopes, que se'ns mostra la gradació entre sagrat i profà als laterals de l'edifici, i no passa, de cap manera, al fris interior de les panateneas, on no hi ha transició entre la terra i el cel, és només la representació d'una festa.

⁷⁸ La projecció, segons els plànols i els amidaments, és de 3 peus, 91,44 cm. Als Martienssen Archives es conserven els amidaments de la casa, a la pàgina 9-10 detalla com han de ser aquestes projeccions i com han d'anar armades. "All lintols to spans exceeding 3'0" but not exceeding 4'6" clear to be three courses deep and to be reinforced with one 1/2" diameter steel rod to each 4 1/2" thickness of wall".



28. Comparativa entre la visió frontal d'un Temple in antis (Tresor dels atenencs a Delfos), Temple Perípter (Temple de Poseidó a Paestum) i la visió frontal de la casa a Greendale.

un rectangle i no pas amb un triangle- una part de la façana. Dins aquest marc, com dins el frontó, hi passarà alguna cosa.

La base és un element arquitectònic de l'alfabet clàssic que resol la transició entre la terra i l'edifici. La claredat geomètrica de la base el separa de la irregularitat del terra natural⁷⁹. Martienssen no vol renunciar a un element arquitectònic que fa la transició entre la terra i l'edifici. No vol renunciar a un element geomètric que diferenciï clarament la irregularitat del terra de la geometria de l'edifici. És per això que Martienssen projecta un element geomètric, de secció rectangular, paral·lel a la horitzontal del terra i separat d'aquest per només un parell de peus, i projectat 3'0" del pla de façana que fa les funcions de base. Martienssen no vol renunciar a aquest element que fa de transició entre la geometria construïda, l'arquitectura, i la natura irregular del terra.

Els elements laterals que tanquen la construcció no tenen un nom concret en l'alfabet clàssic però són els que resolen el contacte de l'edifici amb l'entorn lateral. Si hem tingut en compte l'entorn superior i l'inferior, sembla que també caldria tenir en compte el lateral. Martienssen no en parla específicament en cap punt, però si apliquem la mateixa mirada als laterals del temple podríem dir que són uns elements que ens proporcionen el límit lateral i donen profunditat a l'edifici. Hi ha un tipus de temple, *in antis*, que explota al màxim el centrar la mirada gràcies a dos murs que separen de l'entorn. El temple perípter -al qual Martienssen es sol referir- tenia una cel·la envoltada de columnes; totes les columnes de la façana est, l'única que podem considerar façana com a tal⁸⁰, tenen darrera la paret de la cel·la, llevat de les dues dels extrems; aquestes són les que fan de límit i mostren la profunditat de la columnata per la seva banda interior. Martienssen no vol renunciar a tenir un element que el

⁷⁹ Martienssen ha explicat la voluntat de separació que marca una terrassa o una superfície pavimentada. A l'inici del llibre *The Idea of Space in Greek Architecture*, cit., l'autor conceptualitza els "constituent elements of the masonry system"; que són: el *pavement or terrace, the wall, i the column and lintel* -Section I: "The substance of Architecture" p.1-10- El primer, una de les formes que té de mostrar-se és amb el podi.

⁸⁰ Considerem que la façana només és l'est perquè és l'única que està pensada per ser vista plana. Aquest tema es tractarà en el punt 6.1 d'aquesta tesi, en la lectura del capítol V de *Temple and Temenos* de Martienssen, Rex, *The Idea of Space in Greek Architecture*, cit.

separi del seu entorn, que centri l'atenció en la seva façana, però tampoc vol renunciar a la profunditat de què doten aquestes columnes laterals. D'aquesta manera, els brancals s'aixequen a banda i banda de la façana, perpendiculars a la horitzontal del terra, projectats 3'0" del pla de façana. Martienssen no vol renunciar a marcar els límits horitzontals amb les construccions veïnes i tampoc vol renunciar a proveir de profunditat la façana.

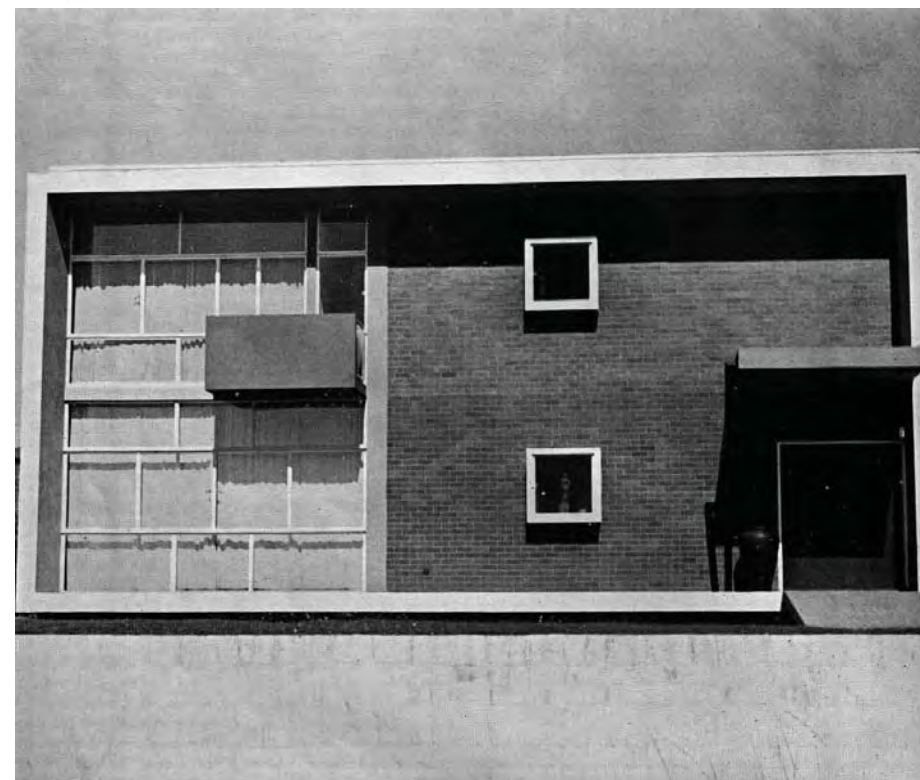
La cornisa, la base i els laterals de la casa Martienssen són un sol element que va recorrent tot el límit de la construcció; una costella de formigó de 9" d'ample i projectada 3' del pla de façana. La cornisa, la base i els laterals de la casa Martienssen són un marc que separa la façana del seu entorn.

VI.

Martienssen publica la seva casa al *South African Architectural Journal* en un article que porta per títol: *The Evolution of an Architect's House*⁸¹. Dos apartats d'aquest article fan referència a la façana: *Town houses* i *Ruskin and Kandinsky*. El primer apartat explica el sentit urbà de la façana i compara la façana de la casa de Ladsun a Westbourne Grove i la Maison Cook de Le Corbusier. El segon apartat fa referència a la funció arquitectònica del marc; Martienssen comença amb una citació escapçada⁸² de la *Lamp of Power* de Ruskin:

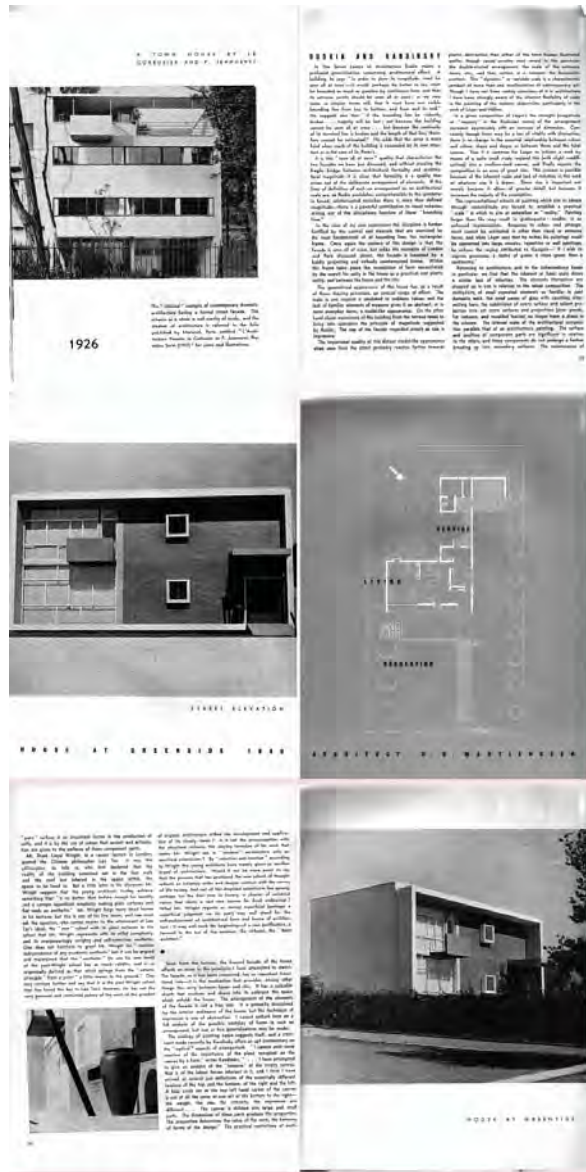
“A builging, he says ‘in order to show its magnitude, must be seen all

29. Façana de la casa a Greenside.



⁸¹ Martienssen, Rex, “Evolution of an architect’s House”, *South African Architectural Journal*, June 1941.

⁸² La citació completa és a: Ruskin *The Seven Lamps of Architecture*, Wiley, New York, 1865, p.62 -chapter III, *Lamp of Power*:- “It has often been observed that a building in order to show its magnitude, must be seen all at once. It would, perhaps, be better to say, must be bounded as much as possible by continuous lines, and that its extreme points should be seen all at once, or we may state, in simpler terms still, that it must have one visible bounding line from top to bottom and from end to end. This bounding line from top to bottom may either be inclined inwards, and the mass, therefore, pyramidal; or vertical, and the mass form one grand cliff; or inclined outwards, as in the advancing fronts of old houses and, in a sort, in the Greek temple, and in all buildings with heavy cornices or heads. Now, in all these cases, if the bounding line be violently broken; if the cornice project, or the upper portion of the pyramid recede, too violently, majesty will be lost; not because the building cannot be seen all at once, -for in the case of the heavy cornice no part of it is necessarily concealed- but because the continuity of its terminal line is broken, and the length of that line, therefore cannot be estimated. But the error is, of course, more fatal when much of the building is also concealed; as in the well known case of the recession of the dome of St.Peter’s, and, form the greater number of points of view, in churches, whose highest portions, wheather dome or tower, are over their cross”.



30. Martienssen, Rex, "Evolution of an Architect's House 1940", *South African Architectural Record*, February, 1942, p.19-44

83 Martienssen, Rex "Evolution of an architect's House", cit., p.33.

at once; -it would, perhaps, be better to say, must be bouded as much as possible by continuous lines, and wwhat is extreme points should be seen all at once; or we may state, in simpler terms still, that it must have one visible bounding line from top to bottom, and form end to end'. He suggests also that 'if bounding line be violently broken... majesty will be lost; not because the building cannot be seen all at once... but because the continuity of its terminal line is broken and the length of that line, therefore cannot be estimated'. He adds that the error is more fatal when much of the building is concealed by its own structure as in the case of St.Peter's⁸³".

Citar Ruskin té un doble valor: acostar un lector interessat per la tradició arquitectònica dominant a l'arquitectura moderna i acostar el lector interessat per l'arquitectura moderna als valors de la tradició -és el mateix moviment que hem vist abans que es produïa a l'ajuntar els mot façana amb l'arquitectura moderna. Ruskin detesta la manca de formalitat, la poca urbanitat de certs edificis que no poden ser entesos a primer cop d'ull. Al davant d'aquesta falta d'urbanitat, Ruskin reclama un límit que ressegueixi la construcció i la faci aprehensible ràpidament per a l'espectador. Martienssen segueix la doctrina de Ruskin per fer la façana de la seva casa a Greenside. L'efecte d'autoritat de la citació de Ruskin es veu acompanyada de la imatge de la façana: una i altre son equivalents. El marc dóna magnitud a la façana, l'aïlla del que té al voltant, fa que l'espectador es fixi en el que hi ha al seu interior.

La referència a Ruskin, però, no s'acaba amb la magnitud que s'aconsegueix gràcies al marc, continua amb una crítica a Sant Pere del Vaticà que perd la seva magnitud perquè l'edifici està ocult darrera la seva estructura. Col·locar l'estructura vista a la façana fa que el límit es desdibuixi entre les verticals d'enmig i les que tanquen els costats, no percebem un volum sencer sinó una repetició de les columnes de la façana i uns afegits a banda i banda. Al mirar

el temple l'espectador perd la magnitud de l'edifici. Si remarcar el límit és important per entendre la magnitud, l'estructura també sembla rellevant perquè pot ocultar aquesta magnitud. Si l'estructura té un paper en la percepció del conjunt, si s'usa un element estructural per emmarcar l'edifici, segur que la magnitud quedarà assegurada -devia pensar Martienssen- quan va ser el marc de la seva casa a Greenside. La lectura de Ruskin és directa. L'alfabet arquitectònic, com la urbanitat, han anat canviant. Martienssen pren el concepte de façana de les seves lectures de joventut⁸⁴ i usa un vocabulari arquitectònic de la nova tradició que s'està gestant a Europa a aquells darrers anys.

El marc actua a com element separador de l'entorn immediat i com a element integrador en la ciutat. El marc integra l'edificació en la ciutat-jardí; si totes les cases comptessin amb un marc, la comprensió urbana seria molt més clara per al ciutadà⁸⁵. En una ciutat com Johannesburg⁸⁶, desproveïda de tota estructura urbana, on les urbanitzacions van naixent al voltant dels turons daurats, la casa de Martienssen es mostra, exemplar, tractant de crear urbanitat.

El marc defineix el que s'ha de mirar. Ajuda a mostrar la magnitud de l'edifici respecte l'entorn natural, es diferencia d'aquest; mostra el que té al seu interior i al seu voltant sense confusions. El marc perimetral té una funció urbana, contrasta amb els voltants i fixa la mirada.

El marc, una vegada fixada la mirada, marcada la seva urbanitat, mostra la profunditat de la façana. Com en el cas de Mies van der Rohe, mostrar el joc de volums i profunditats de la façana és part del nou alfabet arquitectònic necessari. El marc té una funció diferent que varia en funció del lloc on el veu l'espectador. És diferent veure el marc des del carrer que aproximant-nos a la casa, és diferent com es veu el marc a l'inici de l'escala o davant la porta; de fet, a mesura que



31. Sant Pere del Vaticà.
Fotografia retocada de Martienssen.



32. Casa Martienssen.
Fotografia retocada.

⁸⁴ Herbert, Gilbert *Martienssen and the International Style.*, cit, explica que Martienssen va començar a estudiar arquitectura després de la lectura de les *Seven Lamps of Architecture* de Ruskin.

⁸⁵ És aquesta una època en què hi ha una vertadera preocupació per trobar models de casa per construir ciutats. D'aquesta manera, tot sovint, al *Architectural Journal* i a l'*Architectural Record* sobre una casa construïda se'n fa una filera per comprovar si seria possible una ciutat on la casa en qüestió servís com a model.

⁸⁶ Aquest tema s'ha explicat al capítol 2 de la present tesi.



33. Pagina dedicada al Buganlow A de Lubetkin. Martienssen, Rex, "Evolution of an architect's house". *South African Architectural Record*. June, 1941

ens anem acostant a la casa, aniran apareixent altres marcs amb altres funcions. El marc depèn de l'escala.

VII.

Un marc que defineixi la façana no és cap novetat en la tradició que Martienssen coneixia. Marcs n'hi ha arreu, sobretot si un visita -com en el cas de Martienssen- assíduament les exposicions d'art pictòric, o si un mira l'art africà primitiu -que Martienssen coneixia bé i repetia que era on es veia el *patternalizing instinct* del qual s'ha parlat una mica abans-, però també si mirem els vasos grecs -sobretot del període geomètric que Martienssen havia fet publicar en alguna ocasió⁸⁷-, però també si mirem l'arquitectura que s'estava fent en aquell moment a Europa. Dos arquitectes que Martienssen coneixia bé, Terragni i Lubetkin, usen el marc com a element arquitectònic recurrent a les seves façanes.

La segona generació d'arquitectes moderns -Lubetkin⁸⁸, Terragni⁸⁹ i Martienssen⁹⁰- han estudiat en escoles d'arquitectura per formar-se com arquitectes. La primera generació no van trepitjar mai una escola d'arquitectura: no van anar a l'escola ni Loos, ni Mies van der Rohe, ni Le Corbusier.

⁸⁷ Per exemple a Martienssen, Rex, ed. *South African Architectural Record*, February 1935 Coberta. Ceràmica micènica del període geomètric al voltant del S VIII a.C.; o en el projecte que va demanar l'any 1942, pocs mesos abans de morir per a estudiar la ceràmica autòctona. L'esborrany del projecte, signat per Rex i Heather Martienssen es troba als *Martienssen Archive*.

⁸⁸ Lubetkin va estudiar a Moscou fins l'any 1917 a l'escola d'art. Després de la revolució Bolxevic va estudiar als estudis lliures a *SVOMAS* -on troba professors com Rodchenko, Popova, Tatlin o el Lissitzki- i va participar en els festivals de *VKhUTEMAS*. L'any 1922 se'n va cap a Berlín i estudia a l'acadèmia textil sota el mestratge de Wilhem Worringer. L'any 1923 marxa a Polònia i estudia al Politècnic de Varsòvia. Finalment, l'any 1925, a París, entra a l'*Ecole Spéciale d'Architecture*, dins l'*Ecole des Beaux-Arts* -Atelier August Perret- de l'*Ecole Supérieure de Béton Armé* i completa la seva formació amb uns cursos al Institut d'Urbanisme de la *Sorbonne*. Per més informació de la formació de Lubetkin vegis: <http://designmuseum.org/design/berthold-lubetkin>.

⁸⁹ Terragni estudia del 1917-1921 a l'Institut Tècnic de Como i, després, del 1921-1926 al Politècnic de Milà, on es gradua amb honors fent una tesi sobre Miquel Àngel. Martienssen estudia arquitectura del 1923 al 1929.

⁹⁰ Martienssen repetirà el primer any. Mentre és estudiant treballa a diversos estudis, entre ells, amb Gordon Leith -l'arquitecte més reconegut del moment a Sud-àfrica. El seu projecte final de carrera guanya el premi *Furner* a la innovació en disseny. El seu projecte final de carrera guanya el premi *Furner* a la innovació en disseny. Martienssen completa la seva formació amb diversos viatges -dos viatges a Europa mentre és estudiant i un viatge d'estudis a dibuixar les cases colonials a Cape Town.

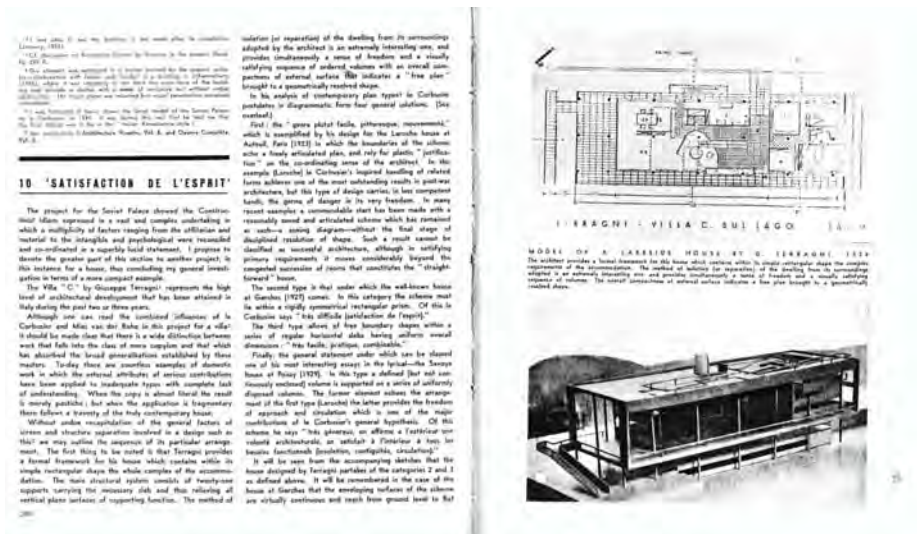
Martienssen coneixia bé l'obra dels seus companys de segona generació i particularment, la de Lubetkin: en va publicar la seva casa a Whipsnade (1935) al seu article *The Evolution of an Architect's House*⁹¹, i rebia l'*Architects Journal*⁹² que, a partir de la mitjans de la dècada dels trenta, va començar a publicar bona part de la producció de Tecton i Lubetkin. També sabem que Martienssen coneixia bé, i li interessava, la producció arquitectònica de Terragni: al seu viatge de noces per Europa va comprar el primer volum de *Valori Primordiali*⁹³, la seva tesi sobre el constructivisme conclouia amb un anàlisi de la seva *villa sul lago*⁹⁴ i van mantenir una breu relació epistolar⁹⁵.

Martienssen va escriure a propòsit de la *villa sul lago*:

“we noted the initial steps taken by the architect to ensure organic compactness in his main enclosing volume⁹⁶”.

El primer és la compacitat del volum que s'aconsegueix perquè Terragni:

“provides a formal framework which contains within its simple



34. Publicació de la Villa Sul Lago de Teragni a: Martienssen, Rex, “Constructivism and Architecture”. *South African Architectural Record*, July, 1941

91 Martienssen, “The Evolution of an Architect's House” *South African Architectural Record*, February 1942 p. 25.

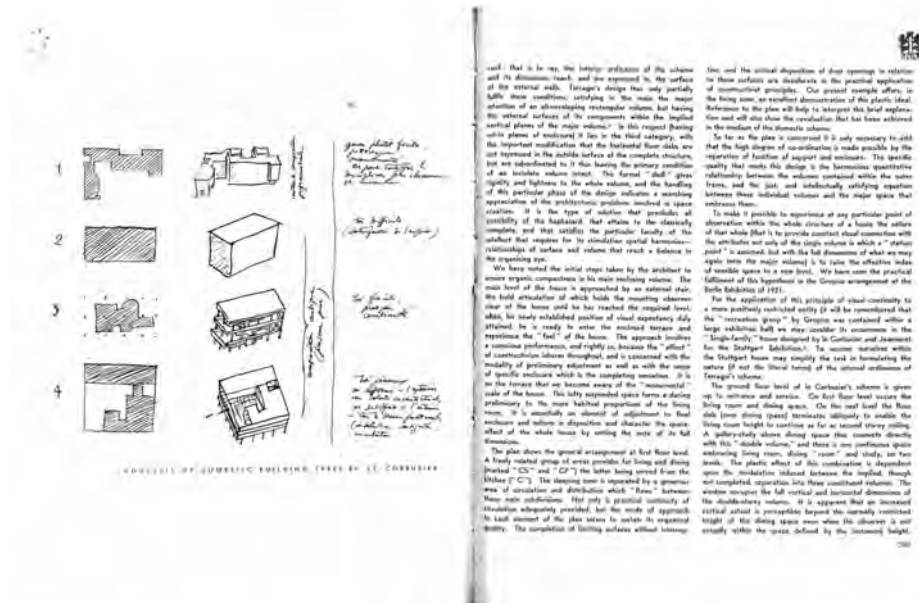
92 *Architects Journal*. Al número del 14 de juny de 1934, es publica, en dues pàgines *Penguin Pound, Zoological Gardens*; al número del 11 d'octubre, amb detall constructiu inclòs, *The Giraffe House at Whipsnade, Herts*; al número del 17 de juny de 1935, es publica en sis pàgines, *Analysis o a Building. Flats at Northfield, Highgate*, al número del 21 de març de 1935 *Competition for working men's flats*; al número del 8 d'abril de 1935, *Four Houses at Plumstead*; al número del 2 de maig de 1935, *Four Houses at Plumstead*, al número següent, del 9 de maig de 1935, *Shelter at Whipsnade Zoo*; al número de 16 de maig de 1935, *Working details: Highgate 261*; al número del 23 de maig, *Working details: Highgate wardrobe 263 i Restaurant at Whipsnade*; al número del 5 de setembre de 1935, *Elephant house, Whipsnade Zoo*; al número del 12 de setembre, *Working details: Elephant House 325*; al número del 6 d'agost de 1936, *Houses at Hayward Heath, Sussex*, al número del 18 de Febrer de 1937, *Two bungalows at Whipsnade*; al 8 de juliol de 1937, *Art studio, zoological gardens*; al número del 4 de novembre de 1937, *Zoo at Dudley. Worchestershire*; al número de 13 d'octubre de 1938, *Flats at Highgate: Highpoint number two*; al número del 20 d'octubre de 1938, *Finnsbury's Health Center*. A partir de l'inici de la guerra, l'*Architects Journal* es va deixar de publicar temporalment. D'altra banda, l'altra revista de la RIBA, *Architectural Review*, no era tant favorable a l'arquitectura contemporània que feien Lubetkin i els seus companys i només es va publicar l'any 1935 el *Bounaglow A, Wipsnade*.

93 Tenim constància del coneixement d'aquest primer volum de *Valori Primordiali*, n° 1 Roma-Milán febrer 1938. En aquest volum es publiquen fotografies i les plantes de diversos edificis de Terragni: *Casa d'affitto Rustici in Milano 1934; Casa del Fascio di Como, 1936; Asilo d'Infanzia rione Sant'Elia, Como 1937; Villa a Seveso di proprietà ing. A. Terragni; Villa C Sul lago 1936; Casa del Floricoltore Bianchi in Rebbio, Como, 1935; Le sculole dell'acdademia di Brera 1935; Progetto per il Palazzo congressi e ricevimenti esposizione universale Roma, 1937*. Martienssen, a més, cita la publicació *Valori Primordiali* com la font de informació per la seva descripció de la *Villa C, sul lago* a Martienssen, Rex, “Constructivism and architecture”, *South African Architectural Record*, July 1941, p.270.

94 Op. cit. p.274.

95 Al *Martienssen Archive*, es conserven dins una caixa que porta per nom *international correspondence*, una carpeta dedicada a Terragni amb la carta que Martienssen li va escriure des de Johannesburg, el 22 d'Agost de 1939, i la que li va respondre Terragni des de Cremona, el 21 de setembre de 1939. Veure Annex 3.2.

96 Martienssen, Rex “Constructivism and architecture”, cit. p.269.



35. Publicació de les 4 composicions de Le Corbusier a: Martienssen, Rex, "Constructivism and Architecture". *South African Architectural Record*. July, 1941

36. Vistes de la Casa Ghirgheli i de la Casa Toninello de Milà, per Terragni.



rectangular shape the whole complex of the accommodation⁹⁷”.

Aquest *formal framework* és l’embolcall que assegura, malgrat la llibertat espacial i distributiva de l’interior, una formalitat a la casa, el volum regular de la casa. Primer hi ha la voluntat de l’arquitecte d’aconseguir compacitat respecte l’exterior i després la llibertat de distribució interior que no ha d’entorpir la claredat de l’exterior. En el mateix article dedicat a explicar la casa de Terragni, Martienssen fa referència a les quatre composicions de Le Corbusier, situant la casa de Terragni en un estadi entremig entre la segona i la tercera: com *Garches*, assegura la compacitat del volum; i com *Carthago*, tot i la seva compacitat, mostra l’interior. Aquesta diferenciació no és gratuïta. Tant *Garches* com *Carthago* asseguren el *formal framework* del que parla Martienssen, la primera perquè la construcció és un bloc, és materialitza en les seves quatre cantonades i la segona perquè acabem de refer els límits de la construcció amb el pla implícit que formen. La *villa sul lago* es troba entre l’una i l’altre. Es podria pensar que entre la segona i la tercera composició hi ha la quarta, la *villa Savoye*, que assegurant un *formal framework* té llibertat distributiva a l’interior, però la *villa Savoye* no mostra l’interior, la *villa sul lago* sí. La diferència rau en com s’assegura el *formal framework*. A la *villa sul lago* un marc assegura el *formal framework*, mentre que a la *villa Savoye* unes parets amb *fenêtre longer* són les que fan aquesta funció. El marc és fruit de la nova construcció moderna -no s’hauria pogut fer amb pedra ni amb maçoneria- mentre que la finestra, tot i ser *longer*, és una reminiscència de l’època en què es construïa amb murs de càrrega. El marc defineix un volum mentre que el pla de la façana amb finestra -allargada o no- no explica si darrera hi ha un volum o no hi ha res. Terragni usa el marc constantment. Qui miri la seva obra veurà, en la repetició del marc perimetral, un motiu semblant al de la repetició de les pilastres o les cornises ornamentades en l’arquitectura del Renaixement. El marc, d’aquesta manera, es converteix en el vocabulari arquitectònic propi de

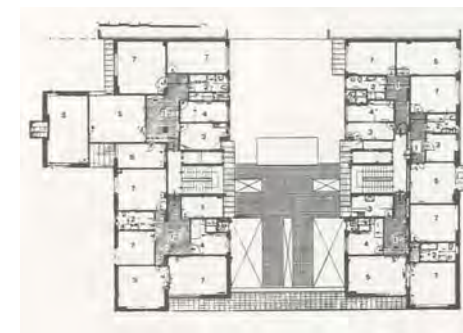
l'època de Terragni.

A la sèrie blocs de pisos que Terragni comença a Milà l'any 1933 -*casa Ghirighelli, casa Toninello i casa Rustici*-, un marc de formigó envolta la construcció assegurant la visió d'un volum compacte tot i que la façana té diferents entrants i sortints. El marc defineix la construcció del volum en el que l'arquitecte disposa lliurement els volums. Sense un marc el nostre ull podria relacionar alguns dels volums que defineixen els balcons o els patis en façana amb l'entorn, perdent la magnitud, diguem-ne, ruskiniana de la construcció. La *casa Rustici* -publicada al *Valori Primordiali* que Martienssen havia comprat-, té un gran pati de llums en façana; si faltés el marc relacionaríem aquest volum amb l'absència d'edificació de més amunt o més allà del carrer i partiríem l'edifici -visualment- en dos volums diferenciats. Arribats en aquest punt podríem continuar mostrant projectes de Terragni -com el primer *progetti per la nuova sede dell'Accademia di Brera a Milano*, que Martienssen també coneix- que, a partir de marcs en les seves façanes, formen un volum dins el qual l'arquitecte és lliure per fer les relacions volumètriques volgudes. Sobre aquests projectes hi escauen les paraules de Martienssen, en les que assegurava que Terragni amb el marc el que fa és “ensure an organic compactness in his main enclosing volume”. La forma compacta de l'edifici s'aconsegueix, d'aquesta manera, gràcies al marc que genera un volum.

Terragni, en els seus escrits amb el *Gruppo 7*, va manifestar la seva intenció de fer una arquitectura nacional italiana. Les seves fonts havien de ser, per força, italianes⁹⁸. Terragni tenia la necessitat de trobar el la historia de l'arquitectura italiana la pròpia italianitat. En els seus escrits descarta l'antiguitat romana com a font per ser secundària a la grega -a la qual admira de forma semblant a la del



37. Casa Rustici, Terragni. Tavole VI de *Valori Primordiali*. nº1, 1938



38. Planta de la Casa Rustici. Terragni.

⁹⁸ Veure els manifestos del “Gruppo 7” (format per Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Adalberto Libertia, Guino Pollini, Carlo Enrico Rava i Terragni) a Terragni, Giuseppe, *Manifestos, memorias, borradores y polémica*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia 1982. p.41: “corresponde a Italia dar al espíritu nuevo su máximo desarrollo, llevarlo hasta las últimas consecuencias, hasta dictar a las demás naciones un estilo, como en los grandes períodos del pasado”.



39. Alçat de l'Acadèmia de Brera. Terragni.

seu col·lega de generació Martienssen. Descartada la *romanità* o el classicisme -per estar massa lligat a l'acadèmia-, que als estrangers són les primeres que ens passarien pel cap, resten dues possibilitats: l'arquitectura culta del Renaixement o l'arquitectura popular. Els arquitectes que van inaugurar el moviment modern es van reconèixer admiradors de l'arquitectura popular mediterrània i, a la dècada dels anys 30, a Itàlia hi ha una consideració important per l'arquitectura popular⁹⁹. És l'arquitectura popular a la riba del mediterrani diferent a Itàlia i al sud de França? O a Itàlia i a Grècia? A grans trets, segurament trobarem més diferències entre la de Nàpols i la de Venècia que entre la de Gènova i la de Cannes. No es pot parlar en sentit estricte de italianitat sinó de mediterranisme -que diria Rubió¹⁰⁰. Explorem l'altra possibilitat. hi ha res de pròpiament italià -que no vingui del clasicisme grec- en l'arquitectura del Renaixement?¹⁰¹ Hi ha un element, la *loggia* -malgrat no ser únicament italià- que es pot considerar representant de la italianitat, com a mínim pel que fa al llenguatge: els anglesos

⁹⁹ Només cal mirar la Domus que va dirigir Gio Ponti al costat de Rudofsky per veure la consideració que, en aquells anys, tenia l'arquitectura popular entre els arquitectes moderns italians. Martienssen coneixia el Domus de Gio Ponti i publica un article sobre la casa de Rudofsky a Procida a: Martienssen, Rex, "Procida" *South African Architectural Record*, october 1938. pp. 465-475.

¹⁰⁰ El mediterranisme és la búsqueda d'una identitat pròpia del territori de parla catalana per diferenciar-se de la resta de la península ibèrica. Això és visible en alguns dels articles recollits a: Rubió i Tudurí, Nicolau Maria, *Diàlegs sobre arquitectura*. Quaderns crema, Barcelona 1999.

¹⁰¹ A Terragni sabem que li interessava el Renaixement, particularment la figura de Miquel Àngel sobre el que va fer la seva *Tesi di Laurea* per llicenciar-se al Politècnic de Milà.

¹⁰² Sichenze, Armando, *Il limite e la città, la qualità del minimum urbano sul limite dell'edificio dalla Grecia antica al tempo della metropoli*, Franco Angeli, Milano, 1995. Aquest llibre explicita les diferències entre els diferents tipus de pòrtic gràficament i per escrit. Ens interessen les diverses classes de *loggia*; Sichenze les defineix: "Il porticato terreno a giorno, como a Pistoia, Montefalco, Mantova, Trevi, Pienza, Montecassiano, Ripatransone, Priverno, Bertinoro (orribilmente restaurato), si trova spesso in collegamento con botteghe, come nel palazzo della Ragione di Padova. Il tema poi sarà splendidamente sviluppato in lunghezza tra Settecento et Ottocento con loggiato sovrapposto a Faenza per esempio, dove diviene un *maximum* urbano al coperto della strada replicata. / La *loggia* quasi sempre su basamento, talvolta con balaustra, come la loggia del Lionello a Udine, dell'Abate del Popolo a Genova, o come quella più modesta di Gemona, o del Consiglio a Verona, splendida e già rinascimentale, deviene talvolta indipendente come quella dei Lanzi a Firenze. Questa entità come serie di "stanze" pubbliche a giorno, a differenza del portico e del broletto, si definisce anche come *minimum* palco urbano sopraelevato da terra su uno zoccolo, spesso per guadagnare un piano alle pendenze circostanti, per stare al coperto salvaguardandosi così anche dal deflusso delle acque e per guardare meglio lo spettacolo nelle aduanze di popolo e nelle cerimonie pubbliche.

Il *loggiato* a giorno, collocato al primo piano quasi sempre sopra un portico come a Venècia, Offida, Fiesole e San Giovanni Valdarno, quello degli Osii a Milano, sarà poi il tema qualificante del Palladio nel recupero della Basílica di Vicenza. Si trova raramente anche all'ultimo livello, come nella facciata che guarda la campagna nel palazzo Pubblico a Siena, ma solo perché al momento in cui è stato costruito il palazzo, la torre non era stata ancora realizzata. Il loggiato su cui si schierano in bella mostra i notabili in occasione di sfilate, è di solito un *minimum* di prolungamento all'esterno di un salone".

anomenen alguns tipus de pòrtics *loggias*, fins i tot a França -que tenen un nom genuí per a tot- de vegades descriuen un element com a *loggia*, a Alemanya, també usen aquest terme, etc. La *loggia* no només és reconeguda des de fora. A Itàlia és un dels elements arquitectònics que més vocabulari propi ha generat: hi ha un afinament del llenguatge per definir diferents tipus del que la nostra arquitectura popular anomenaria pòrtic o porxo¹⁰²: *porticato, voltone* (passante o no), *broletto, arengario, loggia, loggiato, loggione*. La major riquesa lèxica, la riquesa descobreix una apreciació precisa dels diferents elements. Aquí ens interessa la diferència entre *loggia* i *porticato*. Tots dos tipus creen un espai de penombra, amaguen el que tenen darrera creant, d'aquesta manera, una urbanitat darrera la qual es pot amagar la irregularitat que demandi el programa. Tots dos són pòrtics a peu de carrer, tots dos dilaten el moment d'entrar a l'edifici, creen un espai entre l'espai públic i l'espai tancat de l'edifici. Ara bé, un d'ells ho fa amb una base i l'altre, en canvi, deixa passar el carrer entre les seves columnes. La *loggia* té base i això fa que es mantingui el pla de façana. El *porticato*, al no tenir base, dóna prioritat al pla horitzontal del carrer que s'escola dins el pla de façana; el *porticato* prima la horitzontal del carrer, mentre que la *loggia* prima el pla de façana.

La hipòtesi que es fa des d'aquestes línies és que la *loggia* italiana és l'arquetip a partir del qual Terragni construirà les seves façanes. La *loggia* tanca el volum de manera visual però deixa entrar la mirada des de fora. La *loggia* assegura la urbanitat i deixa llibertat darrera les seves columnes.

Terragni, a través dels manifestos amb el *Gruppo 7*, expressa que l'arquitectura respon a l'època¹⁰³ però es basa en la tradició¹⁰⁴ -en el seu cas la que està construint el partit feixista al poder. Així, en el primer manifest del *Gruppo 7* ja

¹⁰³ Terragni, *Manifestos, memorias, borradores y polémica*, cit. p.48: "Nosotros queremos únicamente, exclusivamente, exactamente, pertenecer a nuestro tiempo, y nuestro arte quiere ser el arte que nuestro tiempo requiere".

¹⁰⁴ Op. cit., p. 42: "El deseo, pues, de un espíritu nuevo entre los jóvenes está basado sobre un conocimiento seguro del pasado, no se funda en el vacío".

40. *Porticato*.
Palazzo della raggione.
Mantova 1250.



41. *Loggia*.
Loggia del consiglio,
Verona, 1476.



42. *Broletto*.
Como, 1215.



es barregen els tipus que venen del passat amb els temps moderns:

“La prueba de la perfección a que llegó la arquitectura antigua está en la creación de algunas formas fundamentales que, casi como alfabeto de la arquitectura, se convirtieron en patrimonio de todas las civilizaciones. Hoy ya han nacido, a partir de las nuevas necesidades y de la utilización racional de los materiales, como hemos visto, algunas formas que representan la solución perfecta y única a las necesidades de partida y se pueden considerar precisamente patrimonio internacional, del mismo modo que el elemento columna o el elemento arco eran fundamentales en las arquitecturas pasadas¹⁰⁵”.

Les formes del passat, que han arribat als nostres dies, es van aconseguir gràcies a la depuració i perfecció dels tipus -segons havien explicat en el mateix manifest- i les noves formes noves s'estaven produint a partir de les noves necessitats i la utilització racional dels materials. L'arquitectura de la primera generació d'arquitectes -amb Giedion com a teòric- deien que s'havia basat en la forma dictada pels nous materials. Però l'arquitectura sobre pilotis és, per a un italià del nord -de Como- un tipus arquitectònic tradicional, el *broletto*¹⁰⁶. La casa sobre pilotis no és una invenció de Le Corbusier: per a algú que coneix la tradició és una forma arquetípica de *porticato passante con salone sovrapposto* i no una forma que sigui fruit de l'aplicació dels nous materials.

Tenim una forma tipus que ve de la tradició i la volem adaptar a les noves necessitats d'acord amb la utilització racional dels materials. Aquest és, amb exactitud, el problema que es planteja Terragni quan fa, encara d'estudiant, el *progetto di concorso di primo e secondo grado per il monumento ai caduti di*

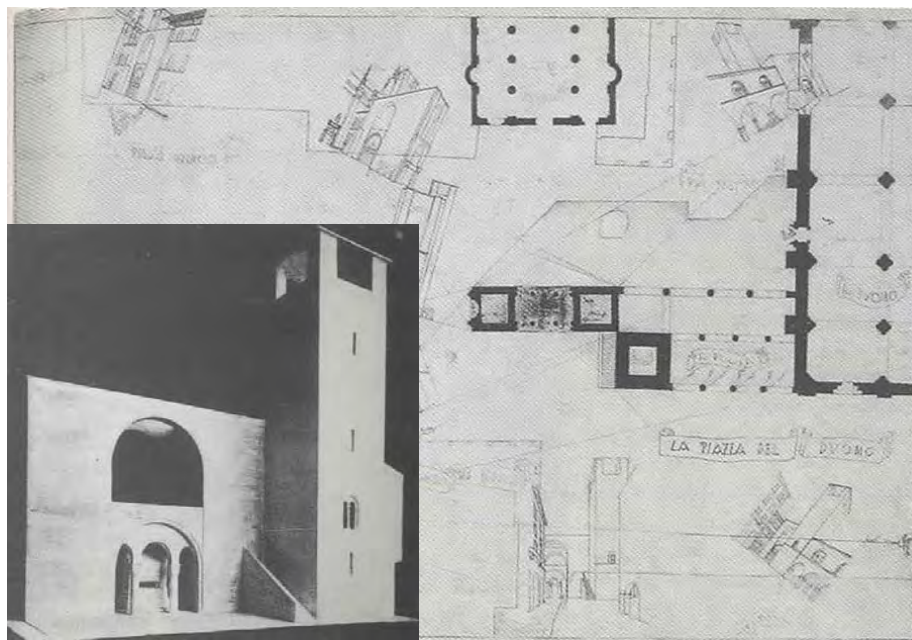
¹⁰⁵ Op. cit., p. 44.

¹⁰⁶ Sichenze, Armando, *Il limite e la città*, cit. p. 74: Nasce il *porticato passante con salone sovrapposto*, che a Milano e a Como si chiama “Broletto”, a Monza “Arengario”, a Bergamo palazzo della Ragione, a Treviso loggia del Popolo (poi, con il recupero del XV secolo, “degli incanti”), a Piacenza “Gotico”, ma si tratta sempre di sopraelevare dal suolo su tre file di arcate un'aula per adunanze, in modo da salvare, come farà anche Le Corbusier, dalla costruzione il piano libero della terra: l'antica area del broletto che ora non è più necessario recintare e che resta riparto dalla pioggia e dal sole cocente”.

Como.

Terragni situa el seu monument als caiguts adjacent al *broletto* tangent a la façana del Duomo de Como. El *broletto* és una construcció d'una sola crugia, la planta baixa és un *porticato* particular. El seu terra es troba en un pla inferior, hi ha un canvi de pla que fa que la horitzontal no pugui estendre's, com s'ha explicat per un *porticato*, però tampoc veiem un pla vertical de façana definit típic de la *loggia*. La construcció està limitada, per una part, pel Duomo -l'element de transició és una tira esculpida amb els apòstols a la part superior i altres motius a la part inferior- i, per l'altra, per una torre -de mamposteria de pedra (*Bugnato*)- que fa les funcions de campanar de l'església. La construcció de Terragni es situa com a segona crugia, per la part posterior, no visible des de la plaça del Duomo. El monument té una llargada que és aproximadament el doble del *broletto* i el campanar existents, de manera que sobresurt la mateixa amplada que la construcció existent. Fer una segona crugia del *porticato* permet tancar més la permeabilitat de l'espai des de la plaça del Duomo, fer que l'horitzontal que semblava no voler passar del pla de façana, passi menys. L'operació sembla voler transformar el *porticato* en *loggia* i donar més urbanitat a la plaça del Duomo.

L'intent de Terragni de generar un pla vertical per donar urbanitat a la plaça del Duomo de Como no s'acaba intentant la transformació d'un *porticato* en una *loggia*. La part visible de la construcció des de la plaça del Duomo que fa Terragni és un gran arc fet amb mamposteria que forma un primer pla. El segon pla, visible, es troba format per un forat en la part superior -mostrant la profunditat de l'element singular de la *loggia*, l'arc- i, en la part inferior, per un gran mur de mamposteria que descansa sobre uns pilars. Aquests pilars i la part superior mostren el que hi ha més enllà, generen la profunditat pròpia del *porticato* i la *loggia* però mantenen el pla de façana envers l'espai públic, mantenen la urbanitat. Terragni ha usat el tipus arquitectònic de la *loggia*, l'ha analitzat -ha trobat les diferències respecte el *porticato*- i ha construït



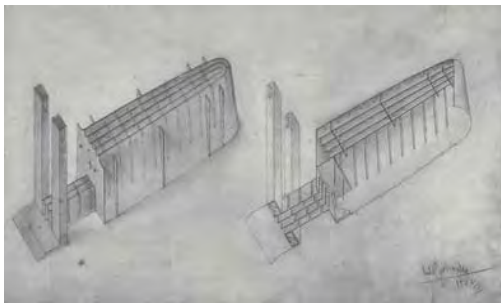
43. Progetto di concorso di primo e secondo grado per il monumento ai caduti de Como. Terragni. Planta, visio de la maqueta, dues vistes.



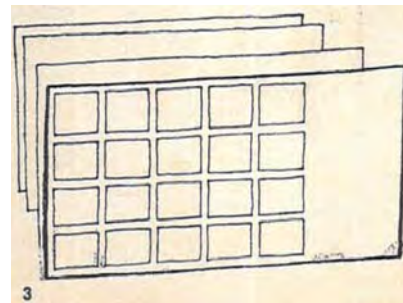


44. Asilo d'infanzia rione Sant Elia,. Teragni. Tavole VIII, *Valori Primordiali* n°1 1938.

45. Cattedrale in cemento armato. Terragni.



46. Façana de la Casa del Fascio segons Eisenman.



aquesta anàlisi. És un exercici acadèmic on es mostren els diferents graus de profunditat que pot tenir i la seva racionalitat constructiva tenint en compte que ha emprat el maó. Terragni s'adona, amb aquest exercici, que la *loggia* és un contenidor de volum, que la *loggia* formalitza el pla de façana i que al darrera pot experimentar en la col·locació de diversos elements perquè el pla que li dóna urbanitat ja està resolt.

La profunditat que asseguren els diversos plans de la construcció la podem veure clarament en molts dels seus edificis: l'*asilo infantile Sant'Elia* -que Martienssen havia vist a *Valori Primordiali*- a Como, al jardí oest, on un pòrtic s'ha desplaçat del tancament de l'edifici generant un volum que forma part tant del pati com del jardí, o al pòrtic d'entrada. Aquesta profunditat també és visible al *studi di cattedrale e progetto per una cattedrale in cemento armato a una sola grande navata*, on els dos monòlits de façana s'han desplaçat uns metres endavant del tancament, formant un volum entre la construcció i la seva formalització exterior. I, encara, també es pot veure en l'anàlisi que ha fet Peter Eisenmann de les façanes de la *Casa del Fascio* a Como i de la casa *Giuliani Frigerio*¹⁰⁷.

La construcció racional amb els materials disponibles fa que aquesta pantalla virtual que fa la *loggia*, i que Terragni interpreta a les seves construccions, hagi de variar de forma en funció del material emprat. Quan fa construccions en mamposteria -com *il monumento ai caduti di Como*- és racional que ho faci en forma d'arc, ara bé quan fa construccions en formigó armat, la seva forma racional són dos brancals laterals i una llinda horitzontal en la part superior -que tingui més brancals o més llindes intermèdies varia en funció del projecte, com per exemple a la *casa Rustici*. La versió més senzilla de contenidor d'espai és

¹⁰⁷ Eisenman ha escrit diverses vegades sobre Terragni. La primera, d'on prové el dibuix que aquí es mostra és Eisenman, Peter "From object to relationship II : Giuseppe Terragni, Casa Giuliano Frigerio", *Perspecta*, 13-14 (1971) pp.36-65. Un llibre recopila tota la seva activitat crítica sobre Terragni: Eisenman, Peter *Giuseppe Terragni: transformations, decompositions, critiques*. Eisenman veu la façana a Terragni no com la voluntat de donar una imatge sinó com una estratègia de projecte.

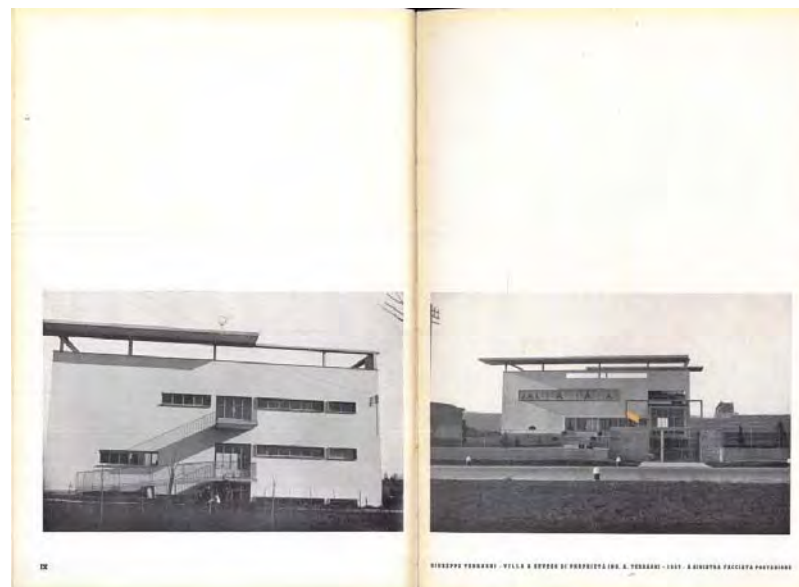
un pòrtic. Quan aquest espai estigui suspès en l'aire caldrà una llinda inferior, un marc. Això es veu clar tant a la *Villa per Amadeo Bianci detta villa del floriculture* de Rebbio com a la *Villa Bianca* a Seveso -que Martienssen també havia vist a *Valori Primordiali*. Aquests dos projectes són fruit de la macla d'un volum rectangular amb uns volums adjacents. El volum principal queda definit per les quatre cantonades mentre que els volums adjacents s'adhereixen, a diferents alçades, al paral·lelepípede base. Aquests volums adjacents queden definits per un marc que els envolta en quatre dels sis costats; dels dos restants, un s'enganxa a la casa, i el sisè el construeix el visitant. En els dibuixos preparatoris per a la *Villa Bianca* es pot veure com Terragni pensa en aquest aparell no com un marc per centrar algun element situat al seu interior sinó com un volum que té autonomia respecte el volum principal.

La casa sul lago és un volum que no toca al terra. D'acord amb el dit fins aquest punt, el volum l'ha d'envoltar un marc i, aquest marc -que ve de l'arquetip de la *loggia* italiana- està formalitzat com a tal perquè és construït en formigó armat i no en mamposteria.

VIII.

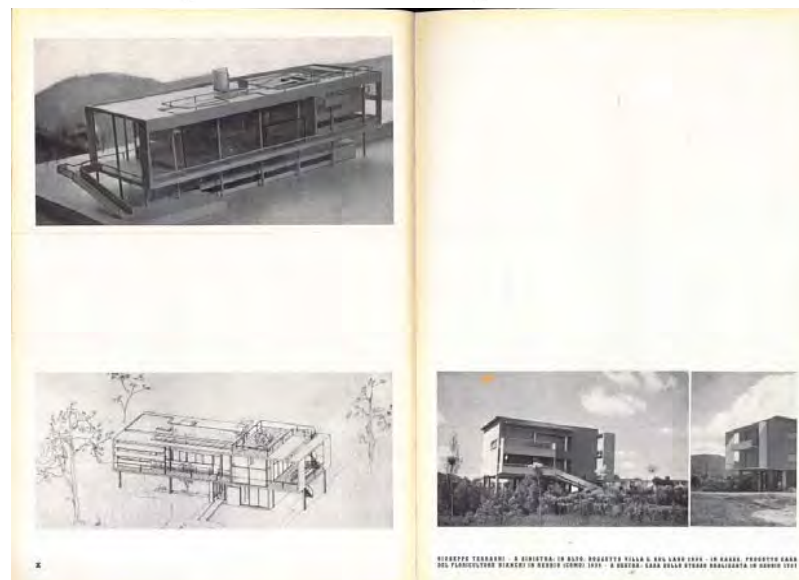
En Terragni la forma prové de l'ús racional tant del material com de la tradició. Lubetkin també es regeix per la raó.

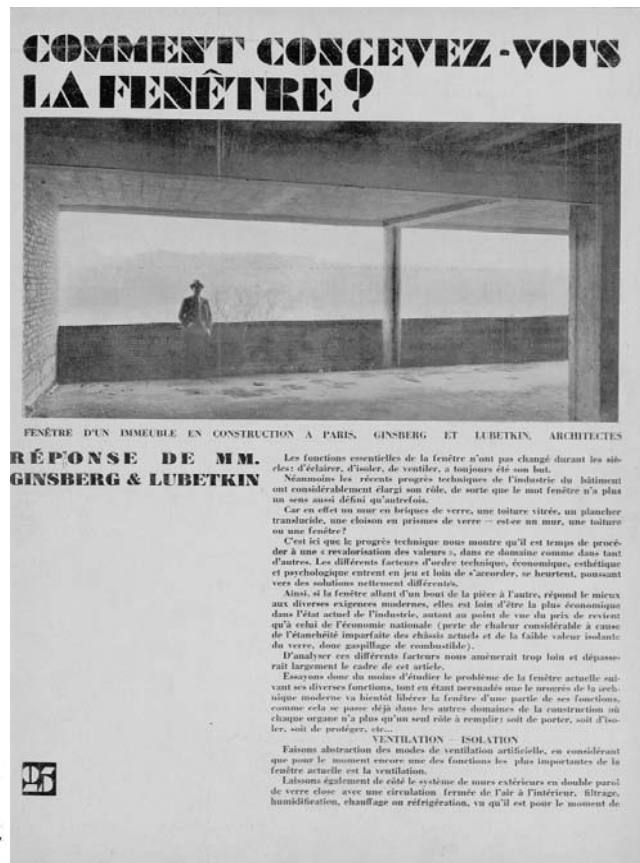
Martienssen coneixia l'obra de Lubetkin segurament a través del *Architect's Journal* i potser per alguna referència de l'*Architecture d'aujourd'hui* que havia pogut veure, quan Lubetkin n'era un dels patrons, en la seva estada a París. En un article publicat en aquesta revista, Lubetkin explica com ha de ser la construcció de les finestres: Conclou de forma clara que han d'adoptar una forma determinada tenint en compte la seva ubicació. L'anàlisi que en fa Lubetkin és des de la raó: dissectiona les funcions de la finestra i enumera les



47. Villa Bianca., Teragni. Tavole IX, *Valori Primordiali* nº1 1938.

48. Vila 'C' sul lago i casa dei Floriculture, Teragni. Tavole X, *Valori Primordiali* nº1 1938.





49. Lubetkin, Bertold, "Comment concevez-vous la fenetre?" *Architecture d'aujourd'hui*, Abril, 1931

característiques que han de tenir i com s'han de formalitzar. En Lubetkin, el material, però, no és un tema que sembli importar, ell ja ha assumit que són acer i formigó armat¹⁰⁸. En canvi, en el seus escrits, sí que es repeteix la concepció de l'arquitectura com la voluntat de l'època¹⁰⁹, però mai diu que s'hagi de mostrar a partir de l'ús de nous materials -als anys 30, de fet, ni formigó armat ni acer es poden considerar nous. Lubetkin fa referència a la utilització dels nous materials en un altre article ressegueix les diferents corrents de l'avantguarda russa dels primers anys del S.XX. En aquest article es qualifica de manera desdenyosa els que tenen com a única raó formal l'aplicació dels nous materials —el grup SASS¹¹⁰-, i se'ls desqualifica com a enginyers-dissenyadors que ho intenten parametritzar tot.

Per Lubetkin l'arquitectura no és l'aplicació de nous materials, és una composició que suposa:

“una elección deliberada entre las formas alternativas de imponer un orden ante sus componentes interactivos. Al hacer esta elección el artista -consciente o inconscientemente- responde a los condicionantes de la época¹¹¹”.

Les formes venen determinades pel diseg d'ordre i l'època en què estan construïdes. Analitzar l'època i entendre el seu ordre és el que cal fer per tractar d'entendre què feia Lubetkin.

¹⁰⁸ Lubetkin, Ginsberg, “Comment concevez-vous la fenetre?” *Architecture d'aujourd'hui*, abril 1931. En l'article, Lubetkin explica la forma que ha d'adoptar la finestra, i diu: p.28 “Pour toutes ces raisons, nous croyons à l'utilité des allèges d'un hauteur d'euvrion 0.90 à 1 m saul dans certains cas spéciaux (...): il nous semble évident que dans une construction en béton armé ou en acier cette retombée doit être limitée à la hauteur constructive de la pourte soutenant le plancher, réduite au minimum”.

¹⁰⁹ Sembla que li va quedar clara la tesi del seu mestre, Worringer, durant l'any 1922, que va passar sota el seu mestratge a Berlin. Aquesta tesi l'expressa Worringer a tota la seva obra, però de manera molt clara a “El desarrollo histórico del Arte Moderno” de 1911 dins el llibre: Worringer, Wilhelm *Problematica del arte contemporáneo*, Nueva Visión, Buenos Aires 1958, (títol original de la recopilació “Problematik der gegenwartkunst”, 1948).

¹¹⁰ Lubetkin, B., *Pensamiento arquitectónico desde la revolución*, Coop d'Idees, Sant Cugat 1999 p.15 “Los métodos de planeamiento de SASS se parecían a los del ingeniero-diseñador. El arquitecto y el ingeniero tienen idénticos recursos y calificaciones: un sentido del espacio y un conocimiento de los materiales y de la tradición profesional. Aunque, el ingeniero-diseñador no posee otros recursos, ya que la tecnología no puede ser considerada una ciencia exacta, puesto que se basa enteramente en hipótesis empíricas de la resistencia de materiales”.

¹¹¹ Lubetkin, B., *Credo*, Coop d'Idees, Sant Cugat 1999, p.3.

Immediatament després de la Gran Guerra, Europa avançava bruta cap a la llum dels anys vint gràcies al crèdit nord-americà, però després del crack del 1929, Europa es sumeix en una crisi que porta molta gent a la misèria mentre una minoria viu a cos de rei. És una Europa que encara vol viure l'alegria dels anys vint dins els cabarets i que, fora, és un desordre absolut. Les pel·lícules de Lubitsch, ambientades a l'època, ho reflecteixen bé¹¹²: l'inici de *To be or not to be* mostra la Varsòvia de l'agost del 1939, abans de la guerra on la gent s'arremolina pels carrers mentre dins el teatre tot és ordre i formalitat. Europa té una façana amable però en sortir del teatre, no tot és amabilitat. Aquest entorn poc esperançador és el lloc on ha de intervenir Lubetkin, un lògic convençut, un amant de la raó. Ell que pensava que l'arquitectura era ordre¹¹³ es troba que ha d'actuar en un món dominat pel desordre de l'Europa d'entreguerres. La seva obra consisteix en separar, en marcar diferències amb aquest entorn lluny de l'ordre. L'obra de Lubetkin consistirà en fer centrar la mirada en allò que està ordenat amb la intenció que aquesta no es perdi en el caos. Però com es fa això en l'època entreguerres europees?

“El trabajo anaítico a llevar a cabo no ha de ser solamente visible sino realizado. La geometría no se contenta afirmándolo: lo prueba demostrándolo¹¹⁴”.

L'anàlisi de la situació ens porta a dir que l'Europa d'entreguerres és caòtica i la solució rau en l'aplicació de la geometria. La geometria és una resposta racional a la situació, una resposta a l'anàlisi del temps en el que viu. Separar el món caòtic amb la geometria i centrar la mirada a partir de la raó.

L'arquitecte és aquell que troba la manera de materialitzar aquest pensament de forma constructiva. En l'article sobre els orígens de l'art rus Lubetkin



50. “To be or not to be”. Visió de Varsòvia prèvia a la invasió Nazi.

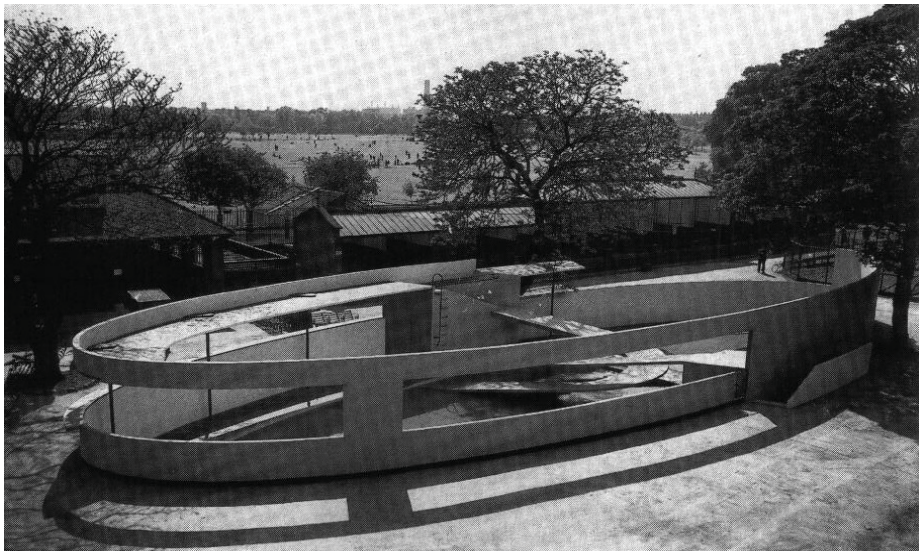


51. Lubko. s. XIX.
Monstre Chudo Yudo.

¹¹² Lubitsch, Ernest. En aquest director es veu molt clarament la diferència entre els films fets a Weimar (fins l'any 1922, per exemple *Die Augen der Mumie Ma* de 1918) i la seva etapa a Hollywood on es dedica a fer pel·lícules històriques o retratar l'Europa que havia deixat (*So this is Paris* -1926, *Monte Carlo* -1930- o *To be or not to be* -1942-). És en aquestes pel·lícules que, des d'Amèrica, es retrata clarament la realitat europea. Un altre autor, aquest des de la literatura que explica bé aquesta Europa

¹¹³ Lubetkin, *Credo*, cit.

¹¹⁴ Lubetkin, *El Infierno y la razón*, Coop d'Idees, Sant Cugat, 1999.



52. Vistes de l'edifici i l'aliant. Penguin Pool, Lubetkin.



explica que els *lubki* i les icones són els clars antecessors de la pintura russa¹¹⁵ i s'usaven per cobrir les parets. Una paret coberta per *lubki* és una paret ordenada per vinyetes emmarcades. Un *lubko* -singular de *lubki*- o una icona sola en una paret -o enganxada a una porta, com solien estar- constitueix un marc que centra la mirada de l'espectador. És clara la incidència d'aquests elements en l'ordre de l'espai de la casa. Podem imaginar una casa russa del S.XIX com un espai on no hi regnava l'ordre i, sobre una paret d'un ocre-marronós, un *lubko* emmarcat per una línia contínua o una icona dins un marc daurat. La paret desapareix a efectes de la percepció, perquè l'espectador centra la mirada en la reproducció. El marc és la paret i la imatge centra la mirada cap allò que hi és representat. Lubetkin abstrreu, d'aquesta situació i de l'anàlisi de la situació que se li presenta, la resposta arquitectònica davant el desordre de l'entorn: centrar la mirada, emmarcar-la. La traducció formal en arquitectura és el marc.

Com un fantasma, el marc recorre tota la producció de Lubetkin, des dels parcs zoològics, passant pels hospitals fins als blocs de pisos. La *penguin pool* del zoo de Londres és, des del punt de vista del visitant, una finestra emmarcada que obliga mirar als pingüins. El solar per la piscina dels pingüins és davant un gran arbre, un Aliant¹¹⁶, que dominava el lloc: l'arquitecte emmarca la visió dels pingüins amb un marc dins d'una pantalla de formigó que permetia al visitant bé a mirar l'arbre o bé a mirar els pingüins, mai confondre les dues visions. La construcció del marc es fa a partir de dues llines horitzontals: així, el gruix del marc és suficient com per emmarcar la mirada cap als pingüins i no desviar cap a l'arbre, com es veu en la imatge, la visió des del nord. El marc, com el *lubko* o la icona, separa. La *penguin pool* no cal que emmarqui tot el perímetre: hi ha una zona on la mirada als pingüins se'ns pot confondre amb l'arbre i és

¹¹⁵ Lubetkin, *Los orígenes del arte moderno ruso*, Coop d'Idees, Sant Cugat, 1999. Primer Lubetkin afirma que els *lubki* eren els antecessors de la pintura, i més endavant nota que ho són de totes les arts, inclosa l'escultura de Tatlin o l'escriptura de Mayakovski.

¹¹⁶ Allan, John, *Berthold Lubetkin* Merrel, London, 2002. p.32 Allan explica la presència d'aquest arbre que seria un *Alianthus Mature* de grans dimensions, a no confondre amb el més comú *Alianthus altissima*.

per això que és només aquest punt que cal emmarcar; pel que fa a la resta, no cal. D'aquesta manera, el marc no és continu a tot l'oval que, en planta, forma la piscina. A la banda oposada a la visió de l'arbre -quan l'espectador té l'arbre darrera- les espirals de dins la piscina no queden emmarcades, un retall a la pantalla que fa de límit i que ens permet mirar dins. La banda que es podria confondre amb la visió de l'arbre és un retall rectangular en una pantalla, però només una part està formalitzada com a marc -ço és, amb llinda i brancals que sobresurten del pla de límit- aquesta és la part on un visitant podria triar entre l'arbre i els pingüins, però mai els podria veure tots dos junts. Una vegada l'arquitectura ha formalitzat el marc, ens ha fet mirar dins seu, ja no cal continuar amb aquesta formalització; és per aquesta raó que no cal que continuï el marc en tot el perímetre del retall de la pantalla.

El marc en l'arquitectura de Lubetkin no és exclusiu de la *penguin pool* sinó que és també visible en molts altres llocs. En les primeres cases que fa a Anglaterra, les cases a Hayward Heath, Sussex, Lubetkin usa el maó comú, el material tradicional -i el més barat-, per construir la casa, però emmarca les finestres i l'entrada amb un ampit, una llinda i uns brancals de formigó que sobresurten més enllà del límit de façana, formant un marc, separant-lo del volum construït. El marc és també molt usat en els blocs de pisos, al *High point II*: Lubetkin emmarca el cos central de l'entrada amb uns brancals de formigó i pavés i una llinda de formigó que fan que aquest cos central es presenti al visitant, malgrat estar només lleugerament avançat respecte el bloc de pisos, com una construcció en primer pla. A la façana posterior del mateix edifici, l'arquitecte usa el mateix recurs d'avançar un cos central -aquesta vegada de més dimensió- i emmarcar-lo amb una estructura de formigó amb la que, des del parc, es vegi el marc que forma les cases d'una dimensió menor a la que té la construcció; així el bloc es fragmenta i es presenta a l'espectador de les dimensions adequades a la dimensió dels jardins. És gràcies al marc que Lubetkin no necessita generar dos blocs perpendiculars al bloc principal per fragmentar l'excessiva dimensió



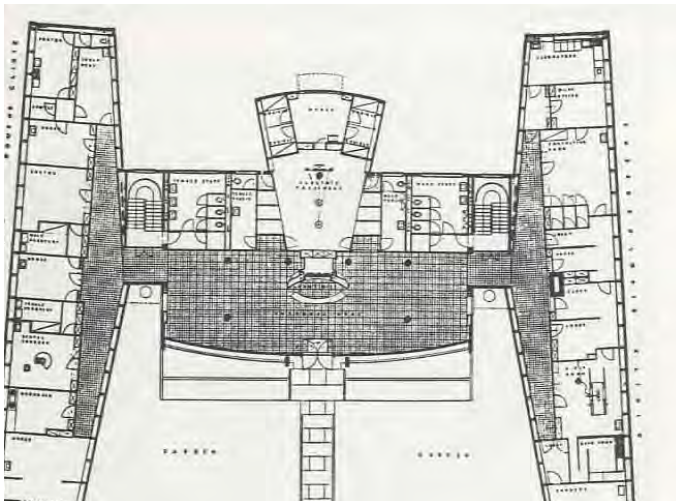
53. Houses at Haward Heath, Lubetkin.



54. Visió de la façana cap al parc del: Highpoint II. Lubetkin.



55. Vista general del Finnsbury Health Center. Lubetkin.



56. Planta nivell d'entrada del Finnsbury Health Center. Lubetkin.

respecte l'entorn com havia passat només dos anys abans amb la construcció del *High point I*. El marc és usat per tallar l'excessiva llargada del bloc i donar l'escala que l'arquitecte creu necessària en aquell lloc. Als blocs de pisos que Lubetkin construeix entre Rosenberg Avenue i St. John Street, a Spa Green, els marcs tornen a aparèixer per fragmentar la construcció, per donar escala; aquí concretament, en aquest cas sobre una construcció de maó els marcs són una estructura revestida de peces ceràmiques que emmarquen la construcció i la separen de l'entorn càdtic. Als blocs de pisos de Wynford Road, coneguts com a *Priory Heights*, la construcció de panells de formigó prefabricats queda emmarcada per unes altres peces de formigó -aquestes de color més clar- i, a l'entrada, l'ampit del marc es doblega per emmarcar, a la vegada, un baix relleu de formigó que mostra una família. En aquest cas trobem dos marcs molt diferenciats, un que fa referència a l'escala urbana i un altre que fixa l'escala, més domèstica, de l'entrada¹¹⁷.

Lubetkin centra la mirada, defineix el *formal framework* del qual parlava Martienssen en relació a Terragni, mitjançant un marc. Emmarcar és separar, centrar la mirada, i això dóna escala, urbanitat, a l'edifici. L'escala d'un edifici és un factor variable en funció de la distància de l'espectador a la construcció. Entendre això de manera pràctica és el que fa Lubetkin en una sèrie d'edificis on podem veure com els marcs –que indiquen l'escala de l'edifici- es van repetint amb un increment de mida a mesura que l'espectador es va apropant. Aquesta gradació d'escapes generades a partir de marcs és visible al *Castle Restaurant* i al *Dudley Zoo*, però on és més evident és al *Finnsbury Health Center*. A escala urbana¹¹⁸, Lubetkin defineix el *formal framework* altra vegada retallant la longitud de l'edificació; la definició, en aquest cas, no es fa amb un marc,

117 Quan Lubetkin deixa el grup, Tecton continua fent marcs però més com a recurs formal que com a factor d'escala. Per posar un exemple, en el bloc de Bishop's Bridge Road, Hallfield, que desenvolupen Ladsun i Drake, un marc de pedra ressegueix tota la construcció de fàbrica de maó i dóna, en un entorn de blocs petits, una escala monumental. Aquí el marc no serveix per fragmentar sinó per exagerar la importància a una construcció en relació a la mida de les que tenien al voltant.

118 Aquí cal recordar que el bloc de pisos que actualment separa el *Finnsbury Health Center* de la carretera principal que unia Finnsbury amb el centre de Londres no existia en l'època en que es va construir.

l'escala no ho permet, sinó que es formalitza amb els dos testers dels cossos perpendiculars al cos d'entrada -pràcticament paral·lel al carrer. En un segon nivell d'escala, una vegada ja s'ha separat de l'entorn desordenat i s'ha fixat l'atenció, Lubetkin defineix el *formal framework* a partir d'un marc que envolta la construcció del cos central. El marc consta de dos brancals al límit de la construcció i d'un ampit i una llinda -d'amplada sensiblement superior a la dels brancals- que es mostren clars, nets i geomètricament ordenats, a l'espectador. El marc ens atrapa. Un tercer nivell d'escala, aquesta domèstica, defineix el *formal framework* de l'espectador que ja ha decidit que mira l'edifici. Lubetkin secciona el gran marc horitzontal que acabem d'esmentar i emmarca una secció central gràcies a dos brancals -iguals que els dels límits- situats més propers del centre. Aquest marc enforca l'espectador. En un quart nivell d'escala, la de l'usuari, l'espectador ja ha quedat centrat i es disposa a fer el camí per l'eix de la construcció; un pòrtic surant enmig un pla de vidre opac -entre els dos brancals que definien el tercer grau d'escala-, indica la porta. La gradació de marcs aconseguix que la caòtica estructura d'un dels barris treballadors més humils -en aquells moments- de Londres es torni comprensible en l'edifici. Lubetkin ordena l'entorn gràcies a l'arquitectura. En front les cases plurifamiliars de tres pisos amuntegades de l'entorn, en front la caòtica estructura viària del barri, Lubetkin aposta per la claredat de la construcció centrant la mirada del visitant i separant-lo de l'entorn. La intenció de Lubetkin és que els habitants de Finsbury no només tinguin un centre de salut sinó que, a més a més, percebin amb claredat la diferència entre el tumult, la brutícia i la falta d'ordre d'on viuen i la promesa d'una nova vida basada en la raó, la claredat i l'ordre que els nous temps prometen i l'edifici mostra.

El marc que envolta el cos central del *Finsbury Health Center* no és regular. Sobresurt més a la part superior i menys a la inferior i això fa que els brancals a banda i banda i al centre estiguin lleugerament inclinats respecte la horitzontal. És una nova manera de fer per a Lubetkin que, al mateix temps que projectava



57. Cos central del Finsbury Health Center. Lubetkin.

58. Whipsnade Zoo Restaurant. Lubetkin.





59. Fotografia acabant la construcció del Lenin Memorial. Lubetkin.

60. Fotografia amb custòdia del Lenin Memorial. Lubetkin.



aquest edifici, estava fent el restaurant de *Whipsnade park*, on també els brancals del marc tenen mides diferents i estan inclinats. Percebre el marc del restaurant -que gira tota la cantonada- amb la seva lleugera inclinació, és ficar-se dins la façana. La inclinació del marc de façana genera un espai projectat enfora, però, on acaba el marc d'aquest restaurant? En el propi límit ben segur que no: l'espai fineix quan l'espectador és prou lluny per no sentir-s'hi ficat a dins. Amb la lleugera inclinació dels brancals no està, com en el cas de Terragni, definint un volum, sinó que es vol que l'espai que projecta la façana tingui un límits difícils d'establir. L'espai que defineix el marc de la façana és el del límit que fa que l'espectador hagi fixat en aquest punt la mirada, com quan en una paret de casa russa hi havia un *lubok* i la gent el percebia a una certa distància, emmarcat dins les línies que l'atrapaven i l'entorn desapareixia.

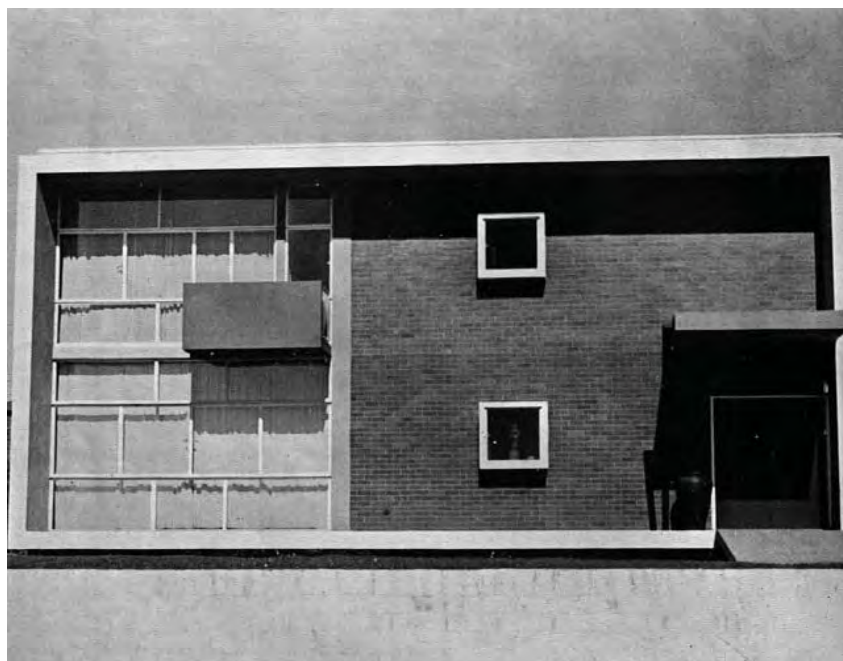
Fixar la mirada de l'espectador, atrapar-lo en l'espai que projecta, apartant-la de tot el que hi ha al voltant, és obligar a qui entra a fer el que un vol. Això és el que passa en una classe: el professor centra la mirada de l'alumne, li diu que es fixi en unes coses, que les aprengui; d'això en diem educació. Lubetkin, amb la seva arquitectura, educa l'espectador. Segurament aquest no és el cas del restaurant -un experiment, sens dubte-, però si que ho és del *Finsbury Health Center* o d'un altra construcció de Lubetkin que pretenia educar els habitants de Finsbury: el *Lenin memorial*. Aquesta darrera és una construcció feta per donar importància al bust de Lenin: el marc inclinat projecta l'espai perquè l'espectador es quedi atrapat. Els ulls, que han entrat desganats entre la runa del que havia sigut la Holford Square, es fixen ara en veure el marc de granit negre sobre fons blanc, ja estan dins l'espai del marc, s'acosten atrapats per la seva inclinació, es sorprenden davant un segon marc blanc que no coincideix en la mida horitzontal -està reculat unes polsades dels brancals. Un cop aquí, els ulls ja només poden mirar el llenç blanc que conté un altre rectangle deformat per la sinuosa que envolta el bust de Lenin. Aquesta construcció atrapa l'espectador i l'obliga a mirar el bust de Lenin -l'obligació a fer coses és una de les principals

accions educatives i l'arquitecte només pot fer-ho mitjançant recursos formals que apel·lin als sentits de l'espectador. És una construcció, com la seva veïna, el *Finsbury Health Center*, que pretén atrapar la nostra atenció i mostrar un altre món, diferent, al que ens és donat. Un món com el que somiava Lubetkin i que ja mai no ha existit, dominat per la raó i la idea social de la igualtat.

IX

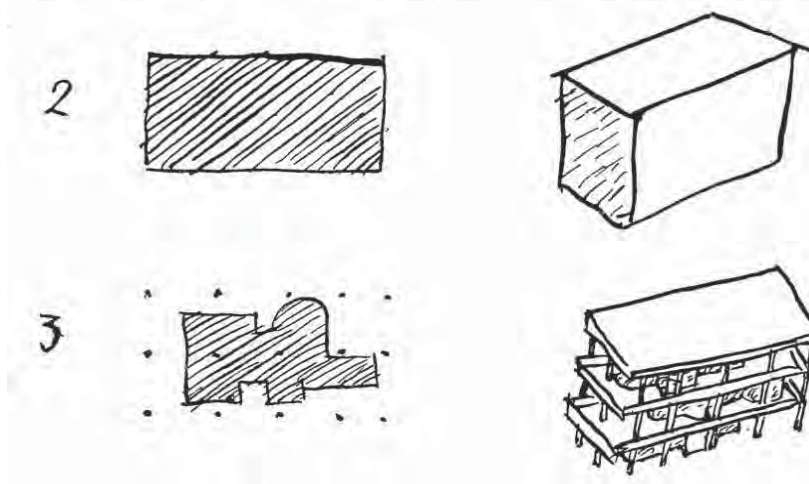
El marc arquitectònic, propi de la segona generació d'arquitectes moderns, tant en Lubetkin com en Terragni serveix per diferenciar-se de l'entorn, per assegurar el *formal framework*. El marc arquitectònic pot tenir funcions diferents: en Terragni defineix un volum i en Lubetkin projecta un espai que atrapa l'espectador. El primer ho aprèn de la tradició arquitectònica del seu territori i el segon de la seva tradició popular. Martienssen, en canvi, ho aprèn de la tradició moderna, de la tradició que han iniciat, per camins, diferents, aquests dos arquitectes.

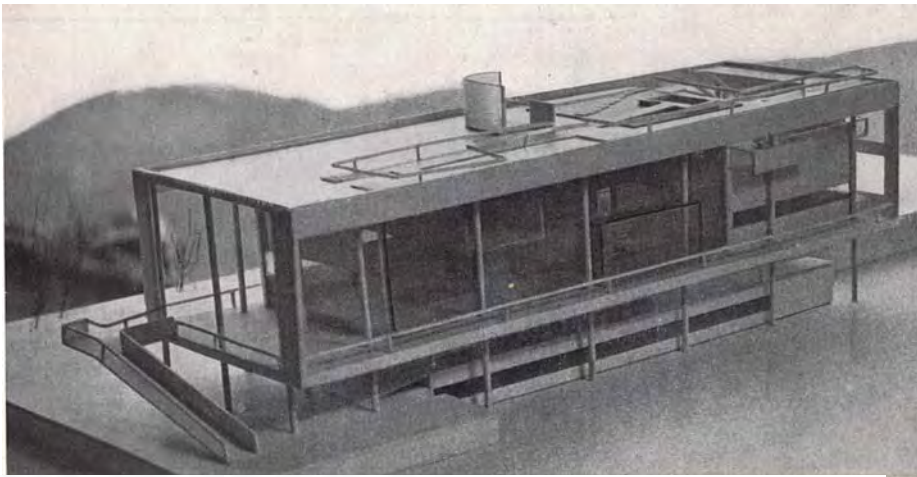
La primera funció del marc de la casa de Martienssen a Greenside és definir el *formal framework* de la construcció. La casa es construeix en una parcel·la rectangular de proporcions dos és a u, on la banda curta és la que dona al carrer. La façana de la casa, paral·lela al carrer, es situa deixant la meitat de la parcel·la lliure de construccions davant seu. És impossible percebre el volum de la casa des del carrer, no hi ha perspectiva possible. Fent una anàlisi anàloga al que fa Martienssen de la *villa sul Lago*, aquesta construcció estaria entre la segona i la tercera composició que teoritzava Le Corbusier en les seves quatre composicions. Sense el marc de la façana la casa estaria propera a la segona composició, la casa de Garches. De fet, la relació del pla de façana amb l'entrada a l'emplaçament és pràcticament igual, però Martienssen decideix que, en el seu entorn -molt més urbà-, s'ha de dotar a la façana d'un grau d'urbanitat que la de



61. Façana de la Casa de Martienssen a Greenside

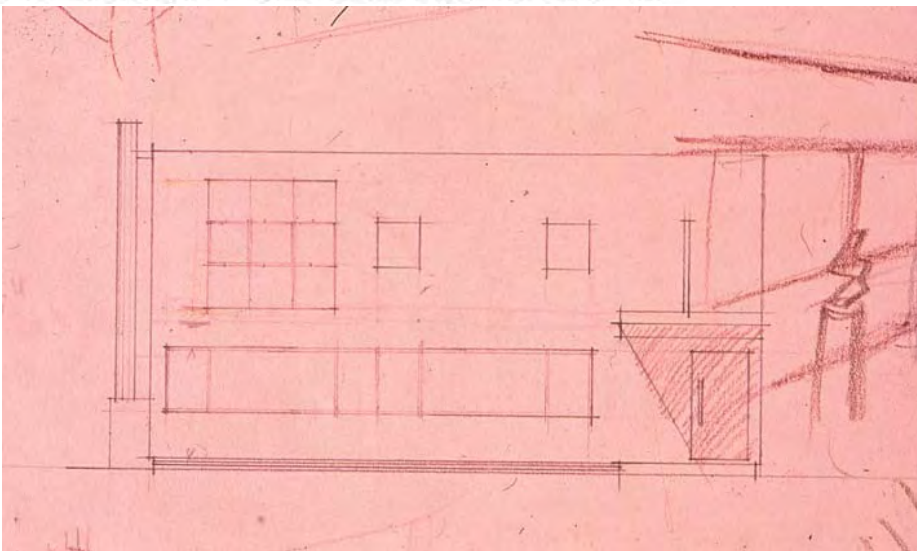
62. Dues -Garches i Carthago- de les quatre composicions per la casa de Le Corbusier.





63. Maqueta de la Villa sul Lago. Terragni.

64. Primer esbós per a la façana de la casa a Greenside. Martienssen.



Garches no té. Le Corbusier, quan dibuixa Garches a les quatre composicions, explica que és, dins la categoria de les composicions cúbiques, una difícil, i que resoldre-la correctament és una satisfacció d'esperit. Carthago i Poissy són composicions cúbiques perquè poden ser percebudes com a tal, però si veiem la villa de Garches al seu emplaçament mai no podrem percebre'n el seu caràcter cúbic. Martienssen vol mostrar el caràcter cúbic del seu edifici i per això fa un marc que envolta tot el volum, mostrant com els angles rectes defineixen el paral·lelepípede.

El marc de la façana fa que el volum quedi definit i que Martienssen es pugui prendre la llibertat de compondre la façana amb la mateixa llibertat que Le Corbusier distribueix l'interior de la seva casa a Carthago. A la tercera composició Le Corbusier vol assegurar el *formal framework* a través de l'estructura i demostrar la llibertat compositiva de l'interior, mostrant a l'espectador la diversitat de formes que pot arribar a col·locar dins una estructura regular. A Martienssen, a Greenside, li interessa assegurar el *formal framework* i compondre una façana on els elements puguin tenir llibertat per mostrar-se com vulguin ja que la formalitat està assegurada. La façana, amb el marc dominant-la, permet aquesta possibilitat. La façana és un element afegit a la construcció que està relacionada amb ella però té unes funcions que li són pròpies. En Le Corbusier la definició del volum està definida bé pel pla de l'alçat -la segona composició-, bé per la construcció regular de l'esquelet -la tercera composició-, o bé per una combinació de totes dues -la quarta composició-. En Martienssen la definició del volum es confia a la façana, com es confiava en les catedrals renaixentistes que ell tant va freqüentar quan va visitar Itàlia.

Martienssen vol assegurar la percepció cúbica de l'edifici i el marc ajuda a fer-ho.

Només es conserven uns pocs dibuixos previs de la casa a Greenside. De fet, només es conserva un alçat alternatiu -fruit de la mateixa distribució interior- i els dibuixos de la versió construïda. L'alçat alternatiu no té cap marc que

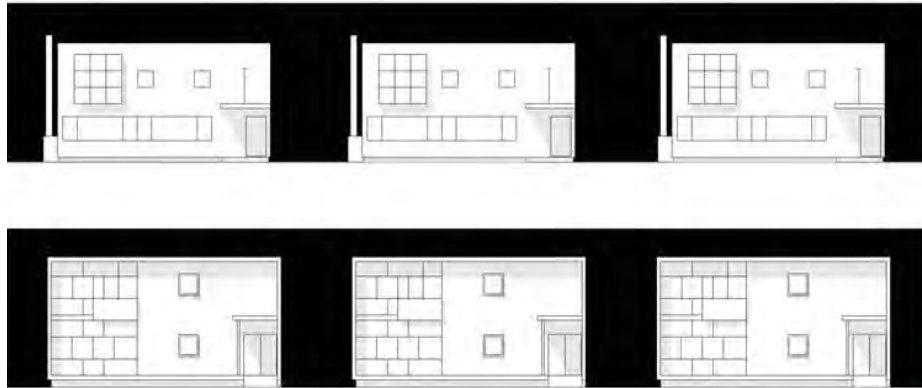
envolti el volum cúbic tractant d'assegurar el *formal framework*. L'alçat està format per alguns elements iguals que els de la façana definitiva: hi ha la gran marquesina de l'entrada, dues finestres quadrades –arreglades no en vertical sinó en horitzontal, al segon pis- i s'intueix que el pla de façana està suspès uns centímetres sobre l'horitzontal del terra per unes línies que semblen indicar un tímida sòcol; a la casa també s'entra per una rampa. Hi ha una sèrie d'elements que no comparteixen l'alçat alternatiu i la façana definitiva: la gran finestra horitzontal de la planta baixa, el finestral projectat des de l'estudi de la planta pis i la xemeneia adjunta. És molt difícil que Martienssen s'accontentés amb aquest alçat, no mostra la més mínima urbanitat. L'alçat previ a la façana, però, ensenyi alguna de les coses que Martienssen ha incorporat des dels primers alçats moderns fins a les façanes de la segona generació. L'alçat, com el de Duiker i Bjolet provinent de la tradició del Dom-Ino, demostra la seva condició no portant; l'alçat, com en el cas del monument a Rosa Luxemburg de Mies, no segueix un pla de façana, ensenya el volum que conté la part que es mostra de l'arquitectura. Aquest alçat és plenament modern, com si fos de la primera generació d'arquitectes moderns. Martienssen no pot estar content, com Rossellino amb el Piccolomini després del Rucellai ha de fer evolucionar l'arquitectura en la segona generació: copiar als mestres de la primera generació l'ha de fer millorar el que els seus antecessors feien. Tractar la imatge de l'edifici, és entendre què és una façana i ser capaç de traduir-ho a un idioma comprensible per als contemporanis. Martienssen mira al passat: primer tracta d'entendre què s'ha d'assegurar en una primera mirada a un edifici -la magnitud- i després tracta d'entendre quins són els elements arquitectònics per aconseguir-ho -idioma i escala. En aquesta evolució cap a la formalització d'una façana dos col·legues generacionals, Lubetkin i Terragni, usen un element que els assegura la magnitud de l'arquitectura, el marc. La utilització del marc, com ha quedat demostrat, pot resoldre l'escala de l'edifici i el seu idioma és plenament contemporani. Ara només cal resoldre com usar aquest marc en la



65. Primera perspectiva de la casa a Greenside. Martienssen.

67. Fotografia des del carrer de la casa a Greenside. Martienssen.





66. Possible repetició de les dues versions de la façana de la casa a Greenside. Martienssen.

façana: ja sigui com a projecció que atrapa l'espectador, ja sigui com a volum.

En la façana de Greenside el marc és el que assegura la urbanitat de la construcció, el marc és el que dóna mida a la construcció, n'assegura la claredat -assegura que és un volum cúbic; el marc assegura el volum: sense marc la façana no podria tenir entrants i sortints perquè això faria que perdés la seva magnitud –en el sentit Ruskinià; el marc assegura la construcció del lloc: fa que l'edifici sigui un i no diverses parts ajuntades; el marc assegura la contemporaneïtat de l'alfabet arquitectònic: si abans les pilastres i els frontons eren els que formaven aquest alfabet, ara ho són els elements que només es poden construir amb els nous materials, perquè una costella o una mènsula amb aquesta secció -amb un sol material- només és possible amb formigó armat; el marc assegura l'escala de l'edifici a nivell urbà, el marc fixa la casa al lloc tant pel vianant com pel vehicle -canvi de les condicions urbanes del que parlava Martienssen en l'article *Facade*; el marc assegura la continuïtat de la recent nascuda tradició de l'arquitectura moderna.

El marc de la façana a Greenside projecta l'espai enfora com ho feia Lubetkin al *Lenin Memorial* o conté un volum com ho feia Terragni a la *villa Bianca*? La resposta varia en funció de la distància a la que es miri.

El marc vist des del cotxe té la capacitat d'atrapar l'espectador, d'abduir-lo, una vegada dins el recinte; una vegada l'espectador va apropant-se, es converteix en un volum que conté els diversos plans i volums que forma el pla de façana. Una primera escala fa que l'espectador s'oblidi de l'entorn i fixi la seva mirada, el marc fa que els arbres del fons, la plumbaginàcia del veí, la palmera de més enllà, desaparegui i l'espectador només fixi la seva atenció en l'espai de davant de la façana: és l'espai necessari per veure-la, es complementa amb el canvi de nivell del terreny; l'espai de la façana acaba en aquest punt. A diferència del que passava en Lubetkin, on l'espai s'expandia fins allà on arribava la mirada,



ara l'espai del marc està limitat no pel pla que forma sinó pel canvi de nivell que marca el límit de la propietat. Tot el que hi hagi en aquest espai esdevindrà rellevant per a l'espectador una vegada fixat pel marc. Hi ha una gran diferència entre les fotografies de Martienssen o les fetes a la darrera dels anys 40 i les actuals. Tant en la fotografia presa per Pancho Guedes en color, com en les fotografies o en la perspectiva de Martienssen, el marc sembla aclarir el que té davant, el marc neteja el pla horitzontal del davant i genera un espai perquè l'espectador pugui mirar cap a la casa. El volum del marc es projecta més enllà dels seus límits fins al carrer on ja apareixen -en la fotografia de Guedes uns cactus i en la fotografia de Martienssen els arbres de l'entorn. Avui l'efecte del marc ha desaparegut perquè uns arbusts tapen la visió de la façana des de la via rodada i el parc de davant la casa i perquè, una vegada que s'entra, un xiprer envoltat de diverses plantes impedeix la visió contínua del marc de la façana. L'efecte s'ha perdut.

La primera escala defineix un volum projectat més enllà del marc però limitat en el canvi de nivell; una vegada l'espectador ha assolit aquest nou nivell, dins l'espai de la projecció del marc, apareix una segona escala que tanca el volum en el marc. Aquí el volum es defineix, com en Terragni, pels límits construïts: és un pla virtual que tanca el marc i conté tot el que hi ha dins el marc de la façana. L'apreciació de la façana canvia, és el moment de començar a mirar que hi ha dins d'aquest marc.

X

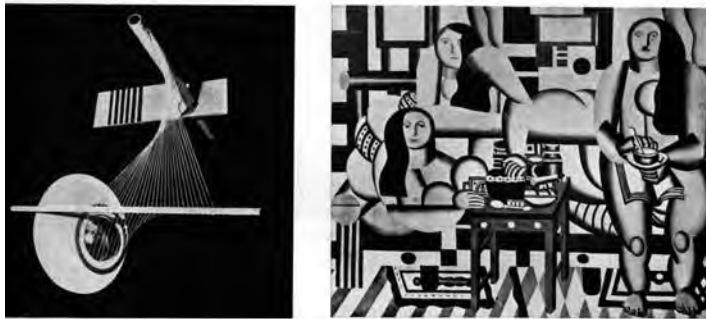
“The impersonal quality of this distant model-like appearance when seen from the street probably reaches further towards plastic abstraction than either of the town houses illustrated earlier [La casa a Westborn de Ladsun i la *maison Cook* de Le Corbusier], though casual scrutiny must reveal to the spectator the double-storied arrangement, the scale of the



68. Fotografia dels anys 40, feta per Pancho Guedes, de la casa a Greenside. Martienssen.

69. Fotografia del 2005 de la casa a Greenside. Martienssen.





70. Frontespice de:
Martienssen, Rex,
“Evolution of an
architect’s house”.
*South African
Architectural Record*,
June 1941

entrance doors, etc., and thus restore in a measure the humanistic content. This “dynamic” or variable scale is a characteristic product of more than one manifestation of contemporary art. Though I have not been unduly conscious of it in architecture I have been strongly aware of the inherent flexibility of scale in the painting of the modern objectivists, particularly in the work of Léger and Hélión.”¹¹⁹

Aquesta referència a les dues escales de la construcció, una urbana i una humana és una qualitat que Martienssen ha descobert no en l’arquitectura sinó en la pintura d’Hélión i Léger. Martienssen reproduïx a l’inici de l’article una fotografia de *Le Grand Déjeuner* de Léger i una composició de Hélión, però cap de Kandinsky tot i que la secció porta per nom *Ruskin and Kandinsky*.

En cap dels escrits anteriors Martienssen ha fet referència ni a Kandinsky ni a Hélión, però sí a Léger. Léger serà una referència per a Martienssen, personalment i artística¹²⁰. En l’article *Architecture in Modern Painting* clarifica la qualitat objectiva de la pintura de Léger.

“His work is essentially non-literary and objective (...) These superb works, in which the lyrical is interwoven with the formal, in a manner which is entirely Léger’s, mark a development from the massively arranged volumes of the early twenties whose ‘plénitude silencieuse’ can be paralleled only in the archaic sculpture of Greece”¹²¹.

El contrari de la literatura -la narració o la descripció- és l’objectualitat. La valoració de l’objecte és una qualitat provinent de l’art grec. Martienssen ha

¹¹⁹ Martienssen, Rex “Evolution of an architect’s house”, *South African Architectural Record*, febrer de 1942, p. 33.

¹²⁰ Als *Martienssen Archives*, a la Universitat de Witwatersrand, es conserva la correspondència entre Martienssen i Léger. La correspondència s’inicia l’any 1938 i es va reprendre al 1942 -amb Léger a New York-, mostra el tracte afable que ambdós es dispensaven. En aquestes cartes llegim l’oferiment de Léger a Martienssen perquè aquest escrigués un llibre sobre la seva obra per als lectors anglosaxons (1938), així com l’intent de represa per part de Martienssen de l’iniciativa al 1942 en què va enviar a Léger la revista on sortia l’article: Martienssen, Rex “Architecture in Modern Painting”, cit.

¹²¹ Martienssen, Rex, “Architecture in Modern Painting, a study in absorption and reinterpretation”, *South African Architectural Record*, Mars 1939, p.86.

explicat el paral·lel existent entre l'escultura i l'arquitectura grega¹²², afirmant que en tots dos casos els objectes no s'entenen si no és a partir de l'espai que els envolta. Els objectes, com el Koros o el temple, tenen la qualitat de generar espai. Martienssen repetirà en més d'una ocasió que són *objects in space*. Aquesta qualitat també és visible en l'art pictòric dels moderns objectivistes com Léger. Martienssen va explicar l'evolució de la mirada espacial en la pintura de Léger d'aquesta manera:

“The emphasis which had been on the solidity of the architectural forms depicted has now undergone a change, and we are keenly aware of the space which surrounds the architecture”¹²³.

Aquesta evolució de Léger cap a l'objectualitat arquitectònica, d'arrels gregues, no es pot entendre sense conèixer que les construccions escultòriques o arquitectòniques generen un espai al seu voltant. La façana de Martienssen, si té arrels gregues en la objectualitat de Léger, cal que l'entnem com una construcció espacial.

L'escala dinàmica a la que Martienssen fa referència -en el fragment que hem citat a l'inici- és conseqüència de la *vie moderne* tantes vegades citada per Léger en els seus escrits¹²⁴. Una vida, diu Léger, que es mostra als anuncis o als aparadors de les grans ciutats, on la quantitat d'objectes disponibles fa que la nostra atenció només es fixi quan l'objecte està aïllat -aparadors- o queda ressaltat pel color -tanques publicitàries enmig del paisatge. Una vegada l'objecte queda subratllat serà el moment de mirar-lo i entendre què és. L'objecte s'ha de poder aïllar de la resta. És exactament com, fa unes línies, s'ha descrit la funció del marc a la façana de Greenside. Una vegada centrat l'objecte, què se

¹²² Martienssen, Rex, “Changing the generator in Greek sculpture”, *South African Architectural Record*, September 1936, p. 280-284.

¹²³ Martienssen, Rex, “Architecture in Modern Painting”, cit., p.90.

¹²⁴ Hem de suposar que Martienssen, una vegada Léger li encarrega el possible llibre en anglès sobre la seva obra, tracta de documentar-se i compra les publicacions on aquest escriu. No sabem amb exactitud quins llibres i articles tenia, l'única font segura -més enllà de l'experiència directa de l'exposició que va poder veure amb Heather al *Palais de Beaux-Arts* de Brusel·les l'any 1938- és que disposava la col·lecció sencera de Cahiers d'Art on Léger havia escrit.



71. Fotografia de l'exposició de Brussel·les de Léger, 1938.

n'ha de fer? En l'article *Evolution of an Architect's House*, Martienssen explica què fa Léger:

“In a given composition of Léger's the strength (magnitude or ‘majesty’ in the Ruskinian sense) of the arrangement increases appreciably with an increase of dimension. Controversely though there may be a loss of vitality with diminution, there is no change in the external relationship between colour and colour, shape and shape, or between these and the total canvas. Thus it is common for Léger to initiate a work by means of a quite small study, expand this (with slight modifications) into a medium-size canvas, and finally expresss the composition in an area of great size. This process is possible because of the inherent scale and lack of minutiae in the work at whatever size it is drawn. Sheer size is important not merely because it allows of greater detail, but because it increases the majesty of the conception.

The representational schools of painting which aim to please through verisimilitude are forced to establish a practical ‘scale’ in which to aim at neutralism or ‘reality’. Painting larger than life may result in grotesquerie; smaller in an enforced impressionism. Response to colour and arrangement cannot be estimated in other than visual or sensuous terms, and when Léger says that he wishes his paintings could be converted in large mosaics, tapestries or wall paintings, he echoes the saying attributed to Gauguin -‘If I wish to express greenness, a metre of green is more green than a centimetre’¹²⁵”.

Martienssen mostra la manca d'escala, de referència al cos humà, per explicar l'abstracció de la pintura de Léger. Una vegada la pintura s'ha emancipat de la cotilla representativa és el moment d'explicitar la magnitud no representant grans catedrals sinó establint relacions, fent grans pintures amb absència de detall. Els objectes -o les cases- que representa ara poden ser superfícies, no

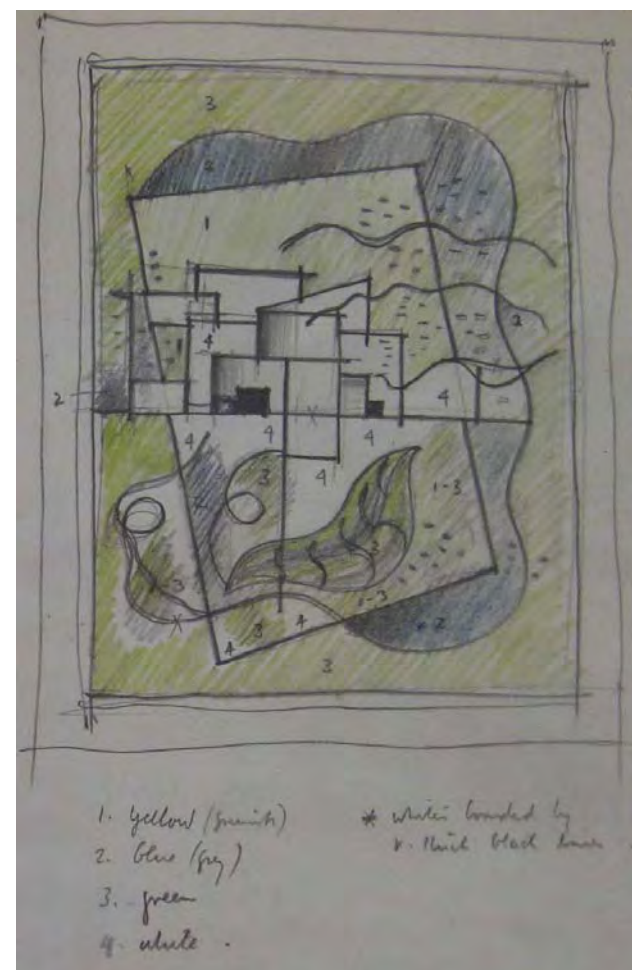
125 Martienssen, “Evolution of an architect's House”, cit., p.33.

importa si tenen detalls -finestres- o si el seu contorn és exactament lineal o lleugerament corbat. La pintura de Léger crea uns objectes que generen un espai al seu voltant -*objects in space* que diu Martienssen-, aquests objectes es relacionen entre ells mitjançant les lleis de la pintura. Martienssen ho ha explicat millor a *Architecture in Modern Painting*, quan descriu l'evolució de la pintura de Léger tant en termes de color com en termes de superfície que implica aquest color:

“the sombre greys and generally opaque colours of his immediate post-war work are replaced by the daring juxtaposition of umbers, ochres, siennas, yellows and greys of the 1920-1924 group. Towards 1929 the colour vocabulary shows the use of primary colours arranged in comparatively large ungraded areas. A development which echoes and strengthens Léger's growing tendency towards analytical and planar expression in place of the predominating and directly suggested 'volume'. Thus the comparatively intricate pattern of the “Dejeuner” with its even colour scale, becomes ten years later a simpler architectonic arrangement, powerful and luminous in colour –and evoking in the onlooker a direct and extremely moving response. The “Paysage a la Coquille” (1929) is such an example. Here the volumic elements are reduced to a few forms –the architectural surfaces are reduced to a few forms –the architectural surfaces are formalised and no attempt is made to retain the same scale for naturalistic objects. (...) The ‘Paysage a la Coquille’ dispenses such an integral structure and Léger creates a new order of ‘objects in space’”¹²⁶.

Martienssen va poder veure una retrospectiva de l'obra de Léger a Brussel·les l'any 1938, poc després de conèixer l'artista al seu estudi de París. En la retrospectiva va entendre com evolucionava l'artista d'una pintura més figurativa a una pintura més plana, menys representativa, on el que realment importava era la relació entre els colors i les superfícies, allò pròpiament pictòric.

¹²⁶ Martienssen, “Architecture in Modern Painting”, cit., p.90.



72. Dibuix de Martienssen del quadre de Léger, *Paysage a la Coquille*.



73. Léger, *Paysage a la Coquille*, 1929.

Als arxius Martienssen¹²⁷ es conserva un dibuix que va fer d'una de les versions del "Paysage a la Coquille", on veiem que la paleta de colors és la mateixa que el propi Martienssen descriu ell mateix per a la seva façana. A "Paysage a la Coquille" un fons verdós es veu fixat per un marc ondulat -blau grisós; sobre aquest i en diagonal hi ha un rectangle amb tons de verd oliva, al damunt del qual apareixen els plans blancs de les figures arquitectòniques resseguides per unes línies de color negre. Aquesta composició, segons Martienssen, mostra que Léger "points to new structural possibilities"¹²⁸, que són les que aprofitarà per dissenyar la seva façana, una façana que genera espai a partir d'unes relacions internes que s'establiran a partir del color i de les relacions volumètriques i d'escala. Les relacions internes venen donades pel propi Léger. No sabem si Martienssen havia llegit l'article *Las actuales relaciones pictóricas* que el propi Léger havia publicat l'any 1914 a *Soirés de París*, però la façana que fa a Greenside sembla feta al dictat:

"le tableau moderne essaya tout de suite de s'échafauder sur des contrastes; au lieu de subir un sujet, le peintre fait une insertion et utilise un sujet sdes moyens purement plastiques"¹²⁹.

Una vegada emancipats del tema en la pintura¹³⁰ el pintor ha de treballar amb mitjans purament plàstics. Aquests mitjans es poden resumir amb la llei de contrastos. La llei es pot seguir, d'acord amb Léger, de dues maneres: pel contrast immediat i pel contrast multiplicador. El primer:

"Pour arriver à la construction par la couleur, il faut qu'au point de vue valeur (car en somme il n'y a que cela qui compte), les deux tons s'équilibrent, autrement dit se neutralisent, si le plan coloré vert, par

¹²⁷ Al *Martienssen Archive* de la Universitat de Witwatersrand es conserven diversos documents de Léger. Dibuixos de Martienssen dels quadres -amb anotacions dels colors-, un díptic de l'exposició a Brusel·les, una fotografia de l'exposició de Brusel·les i algunes fotografies de diverses obres de Léger. En una carta a Léger, Martienssen es queixa de la dificultat de trobar reproduccions en color de la seva obra.

¹²⁸ Martienssen, "Architecture in Modern Painting", cit., p.90.

¹²⁹ Léger, Fernand, *Fonctions de la peinture*, éditions Gonthier, París, 1965, p.23

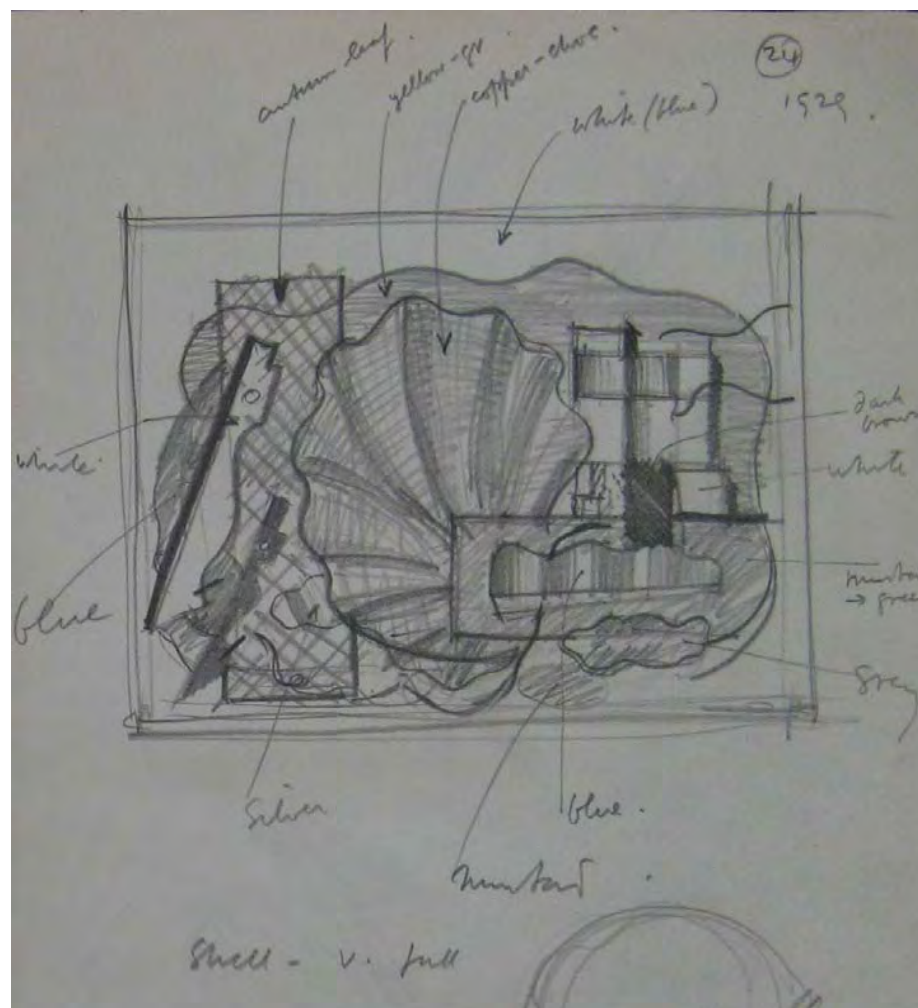
¹³⁰ Martienssen ja havia explicat a *Greek sculpture*, cit., que l'absència de tema porta a l'objectualitat -als *objects in space*- i aquesta a la relació espacial entre les formes.

exemple, est plus important que le plan coloré rouge, il n'y a plus construction¹³¹".

Pel que fa al contrast multiplicador:

"au lieu d'opposer deux moyens expressifs dans un rapport immédiat et additionnel, vous composez un tableau de telle sorte que des groupes de formes similaires s'opposent à d'autres groupements contraires¹³²".

Aquestes relacions de contrast que permeten construir la pintura també són possibles en l'arquitectura on en el cinema en tant que mitjans plàstics¹³³. Si mirem la pintura "Paysage a la Coquille" que tant va valorar Martienssen, veurem que és un aparell que va generant, un rere l'altre, contrastos. Al fons rectangular i verd-blavós té damunt, en una relació de juxtaposició, la sinuosa blava que emmarca la figura. Rectangle i sinuosa no són oposats. Què és aquesta sinuosa sinó un rectangle que ha perdut la rectitud dels seus costats? Si no són oposats, els colors tampoc ho seran. De fet, el verd-blavós i el blau a la roda de colors estan l'un al costat de l'altre; què és el blau sinó un verd-blavós al que s'hi ha deixat d'afegir una mica de groc? A la sinuosa blava se li col·loca una figura al damunt, aquesta si que en una relació de contrast immediat a la sinuosa perquè no segueix les directrius del quadre, no respon als quatre costats com el rectangle i la sinuosa anteriors; aquest rectangle té el seu costat llarg en diagonal i està pintat en un color que seria proper al complementari del blau, el groc. Aquesta oposició fa que el quadre agafi com a principal direcció aquesta diagonal. Per sobre d'aquest conjunt de figures rectangulars i sinuoses apareix, una altra vegada, seguint la direcció del quadre, un conjunt de rectangles juxtaposats de color blanc –representen l'alçat d'un poble. Hi ha

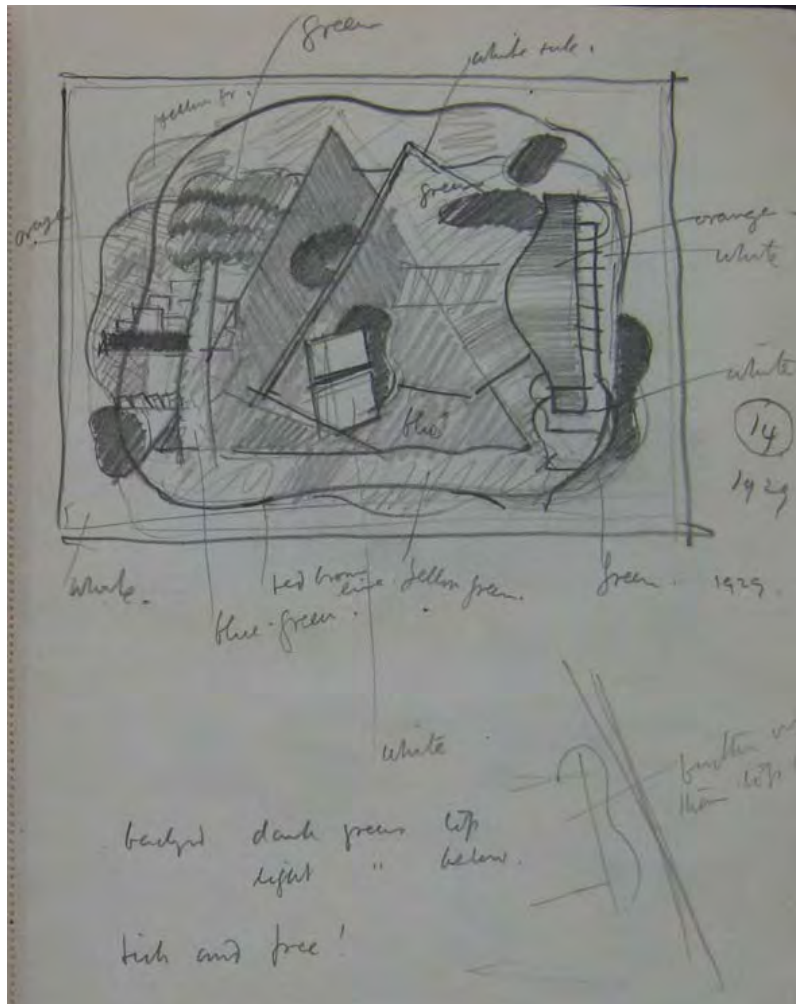


74. Dibuix de Martienssen d'una pintura de Léger amb indicacions de color.

¹³¹ Léger, Fernand, "Les Réalisations picturales actuelles", cit., p.25.

¹³² Op. cit, p.26..

¹³³ Aquests són dos camps que Léger ha explorat. El primer al costat de Le Corbusier, acolorint plans de paret -segons ell mateix explica a *Fonctions de la peinture*, cit., a l'apartat dedicat a l'arquitectura- i el segon amb la pel·lícula *Ballet Mécanique* de 1924. Aquesta és una fàbrica de contrastos entre diversos objectes de la *vie moderne* vistos des del moviment i el fragment, i pautats pel moviment bucòlic del gronxador d'una noia enmig d'un bosc amb una camisa de flors. És un film no narratiu, objectual. Els objectes o els conjunts d'objectes en moviment són els que fan la pel·lícula. Veure Léger, Op. cit., pp. 131-175: "Spectacle et cinéma".



75. Dibuix de Martienssen d'una pintura de Léger amb indicacions de color.

un grup de figures rectangulars en el quadre que es van oposant l'una a l'altre en una relació de contrast multiplicador: Al rectangle del fons del quadre s'hi oposa un rectangle en diagonal i, a aquest i a l'anterior, una sèrie de rectangles juxtaposats.

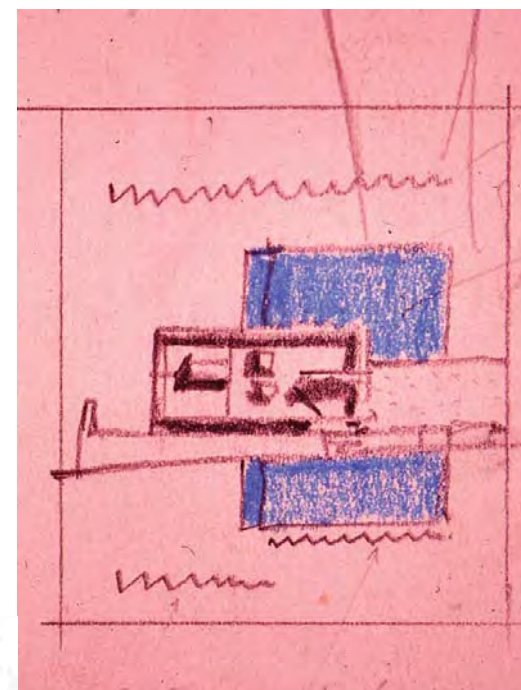
Per a fer aquest anàlisi en la façana de Martienssen haurem de fer, primer, una diferenciació necessària entre com és perceptible en termes de mesura relativa a l'espectador, d'escala, la casa. Un primer contrast, aquest multiplicador, s'estableix entre el grup d'elements que es projecten i els que guarden el pla de la façana. Considerarem aquest pla de vidre i maó com el pla de façana. El maó i el vidre no estan pintats mentre que la resta d'elements que componen la façana tenen algun color aplicat: les finestres encastades són de color blanc, com el marc perimetral per la part exterior, l'interior d'aquest marc és d'un color gris clar, el balcó projectat és verd, la marquesina blanca i la porta blava. Quan l'espectador s'apropa una mica més a la façana, un segon contrast, aquest immediat, entre opacitat i transparència; entre l'opacitat del mur de maó gris i la transparència del vidre acompanyat de la cortina semitransparent blanca. El contrast és doble, la dualitat opacitat transparència i el contrast entre blanc i negre¹³⁴. Una vegada dins el marc de la façana, superada la visió des del carrer, trobem un altre contrast, aquesta vegada multiplicador, entre els elements projectats i els elements plans. El marc ha deixat de ser present, ara només l'interior del marc és visible, el gris suau que l'acompanya a l'interior del marc, amb el gris fosc de la paret de maó i les fusteries, s'oposa als elements de colors vius, verd oliva, vermell fosc, blau pàl·lid i blanc que es projecten enllà del pla de façana. Des d'aquest mateix punt mirem la façana i trobem un altre contrast, aquesta vegada immediat, entre el verd oliva de la porta i, en diagonal, el vermell fosc del balcó projectat. El verd oliva dóna profunditat a la que acompanya el blau pàl·lid de la marquesina que té al damunt, mentre que l'element projectat reforça el fet de sortir del pla de façana amb el seu color vermell fosc. Acostant-nos una

¹³⁴ Quan descriu la indumentària masculina Léger diu que el contrast entre el blanc i el negre és el més efectiu de tots els contrastos. Léger, *Fonctions de la peinture* cit., p.42.

mica més trobem un altre contrast, aquesta vegada multiplicador, entre espais profunds i objectes projectats. Es tracta de les dues finestres petites que, enmig del maó, es projecten enfora amb el color blanc i que són tancades amb un vidre translúcid -que només permet intuir que passa just després del pla que formen- i el gran finestral que mostra l'interior amb l'ombra grisosa. Si ens apropem trobem un altre contrast, aquest immediat, entre l'espai que ens acull sota la marquesina blau pàl·lid i l'interior del rectangle gris que emmarca la façana. Si ens atansem encara una mica més, el terra s'inclina i ja ens trobem dins l'espai tancat per un dels brancals del marc, pel V-Pole i per la marquesina. En aquest punt trobem dos contrastos, immediats, entre el brancal gris i el V-Pole negre i entre el pla inclinat del terra i el pla horitzontal de la marquesina. Amb això podem dir que la llei dels contrastos, única llei plàstica -segons Léger- és la que regeix l'espai que proposa la façana de la casa de Martienssen a Greenside.

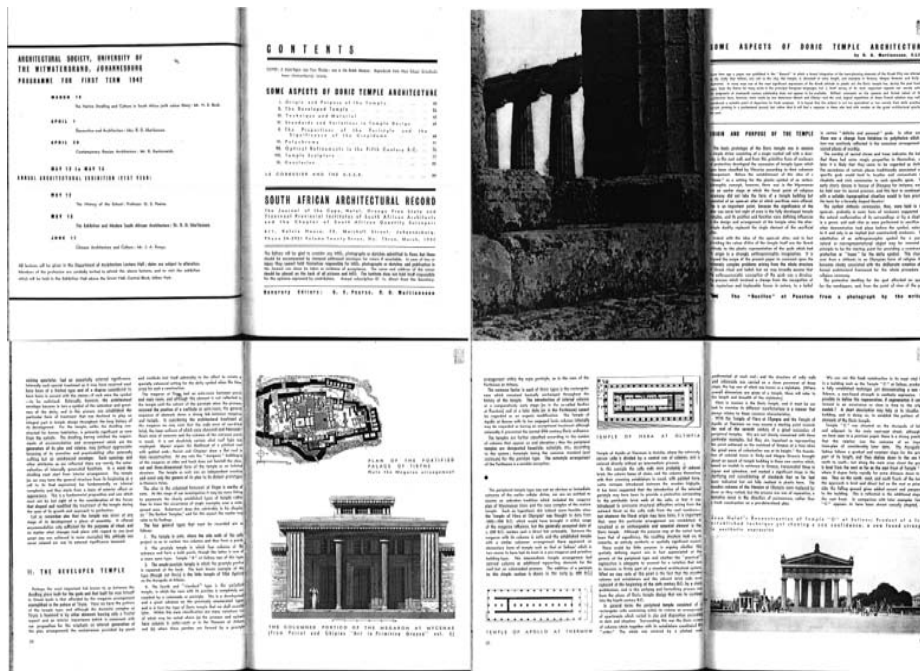


76. Perspectiva acolorida de la casa de Greenside.



77. Diseny de portada del Juny de 1941 del *South African Architectural Record*

Lectura de: Martienssen, "The Doric Temple"



Martiensen, a *The Idea of Space in Greek Architecture*¹, dedica el capítol IV, com el seu nom indica -Greek temple- al temple grec. L'article, amb poques variacions, és el que havia publicat al mes de març de 1942 al *South African Architectural Record* amb el títol de "Some aspects of Doric Temple Architecture"².

La descripció del temple es fa seguint dues vies: l'evolució del temple com a tipologia arquitectònica, i la dissecció i posterior anàlisi d'algunes de les seves parts més significatives. Martiensen explica, per un costat, l'evolució del temple pel seu canvi de funció, pel seu canvi en la forma en planta i per la tècnica i els materials emprats. Per un altre costat, la descripció de les parts comença amb la seva forma en planta, continua amb el peristil i el crepidoma, la pintura, els refinaments òptics i acaba amb l'escultura. La primera part del capítol ens dona una idea de què és el temple -programàticament i física- i la segona ens detalla les parts del temple.

El temple grec és, segurament, el tema més tractat en la literatura existent sobre l'arquitectura grega. Martiensen no aporta cap dada nova -no pot, no ha anat a fer excavacions-, aporta una altra mirada.

1 Martiensen, Rex, *The Idea of Space in Greek architecture*, The Witwatersrand University Press, Johannesburg, 1956, Section IV: "The doric temple", p.62-101.

2 Martiensen, Rex, "Some aspects of Doric Temple Architecture", *South African Architectural Record*, March 1942, p.54-82.

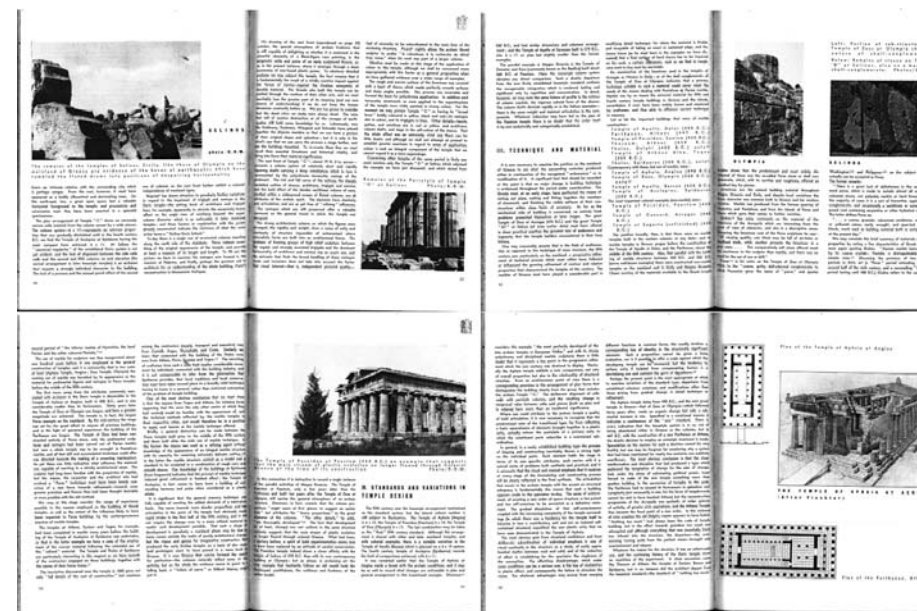
“In general terms the peripteral temple consisted of a rectangular cella containing within its volume an arrangement of apartments which varied in size and disposition according to date and situation. Surrounding this was the Doric screen of columns which together with its entablature constituted the ‘order’. The whole was covered by a pitched roof, pedimented at each end; and the structure of cella walls and colonnade was carried on a stone pavement of three steps, the top of which was known as a stylobate³”.

Martienssen descriu la tipologia del temple com una estança rectangular envoltada d'una pantalla de columnes que sustenten una coberta a dues aigües i estan recolzades sobre una base; no descriu en detall, com altres, què és l'opisthodomos, l'adyton o el pteron. La descripció que vol fer és dels aspectes formals de la construcció independentment de si es diu d'una manera o d'una altra. L'article descriu com és el temple de la manera més senzilla possible, posa les bases per saber a què s'enfrontava el dissenyador grec. Però per entendre el temple no n'hi ha prou amb els aspectes formals, cal saber com funciona la religió grega⁴ i quin és el paper del temple respecte a l'altar.

“The significance of the altar was never lost in sight of even in the fully developed temple complex, and its position and function were defining influences in the design and arrangement of the temple when the altar-temple duality replaced the single element of the sacrificial altar⁵”.

L'altar és fora el temple.

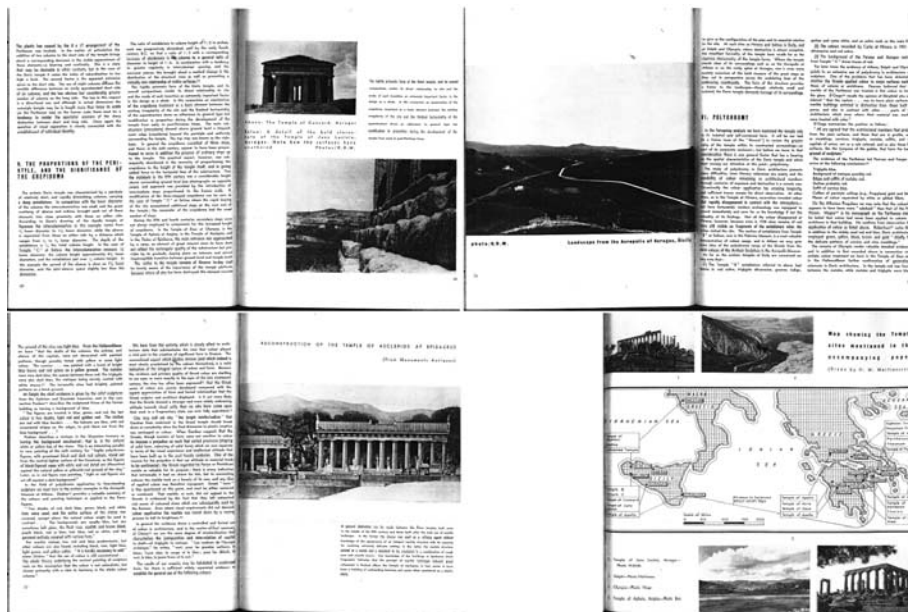
La funció del temple està subordinada a la del ritual que passa a l'altar en la mateixa mesura que la funció de la construcció església està subordinada al ritual que té lloc a l'altar. La funció del temple és la mateixa que la d'un retaule



³ Martienssen, Rex, *The Idea of Space in Greek architecture*, cit, p.68.

⁴ Martienssen probablement va aprendre com funcionava la religió grega al llibre de Myres, John Linton., *Who were the Greeks?* California University Press, Los Angeles, 1930. Hi ha un capítol dedicat a la religió on explica, extensament, la idea de processó.

⁵ Martienssen, Rex, *The Idea of Space in Greek Architecture*, cit, p.62.



barroc: ser el fons al qual s'ofereix l'acció ritual, sacrificar un anyell o dir missa. L'acció és a l'altar i el temple -o el retaule- és l'espectador privilegiat. El temple –com el retaule- mai no serà experimentat en tant que espai interior per al profà. Martienssen pensa que aquesta premissa és important perquè ho repeteix en diverses ocasions al llarg del text⁶:

“The protective dwelling for the god afforded no space for worshippers, and from the point of view of the perceiving spectator, had an essentially external significance (...) Externally, however, the architectural envelope became in turn a symbol of the splendor and greatness of the deity⁷”.

Si l'edifici no pot ser experimentat per l'espectador en el seu interior cal mirar, inevitablement, des de l'exterior: *the architectural envelope*, ço és el peristil. Parlar del temple grec és parlar del peristil en tota la literatura anterior i posterior a Martienssen. La literatura arquitectònica sobre el tema s'ha centrat de diferents maneres en el peristil: s'ha centrat en la forma de la columna, en com la columna arriba a l'entaulament, en com és la cantonada⁸ o en quina relació té el conjunt de columnes amb el mur de la cel·la i amb l'entorn. Aquesta darrera mirada és la de Martienssen per parlar del temple. El peristil agafa importància:

“It has been suggested that the introduction of the external peristyle may have been to provide a protective surrounding to the perishable brick walls of the cella, or that it was introduced to overcome structural difficulties arising from the outward thrust on the cella walls from the roof members -but whatever the literal origin may have been, it is important that, once this particular arrangement was established, it remained as

⁶ Op, cit., p.63: “For the temple, unlike the dwelling constructed for human habitation, the primarily significant as seen from the outside”. O a Op, cit., p. 64: “The temple (as we may term the general structure from its beginning as a cell to its final expression) has fundamentally no internal complexity”.

⁷ Op, cit, p.63.

⁸ Aquestes apreciacions les trobem en la literatura que Martienssen dominava: Anderson, W. J., Spiers, R. P., Dinsmoor, W.B., *The Architecture of Ancient Greece. An account of its historic development.*, Batsford ltd., London, 1927; especialment en el capítol: “The Origins of Greek Architecture”, p.57. També les podem llegir a: Robertson, D.S., *A Handbook of Greek and Roman Architecture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1929; especialment al capítol V: “The rise of Doric style and his precedents in wood”. I, encara, a: Choisy, Auguste, *Historie de l'Architecture*, Vincent Fréal, París, 1956 -1a edició 1899; especialment al capítol “Variétés des ordres grecs”.

an unchangeable and essential element in the Doric temple. Although the purpose may at the outset have been that of expediency, the resulting structure took on, in maturity, an entirely aesthetic or spatially significant aspect⁹”.

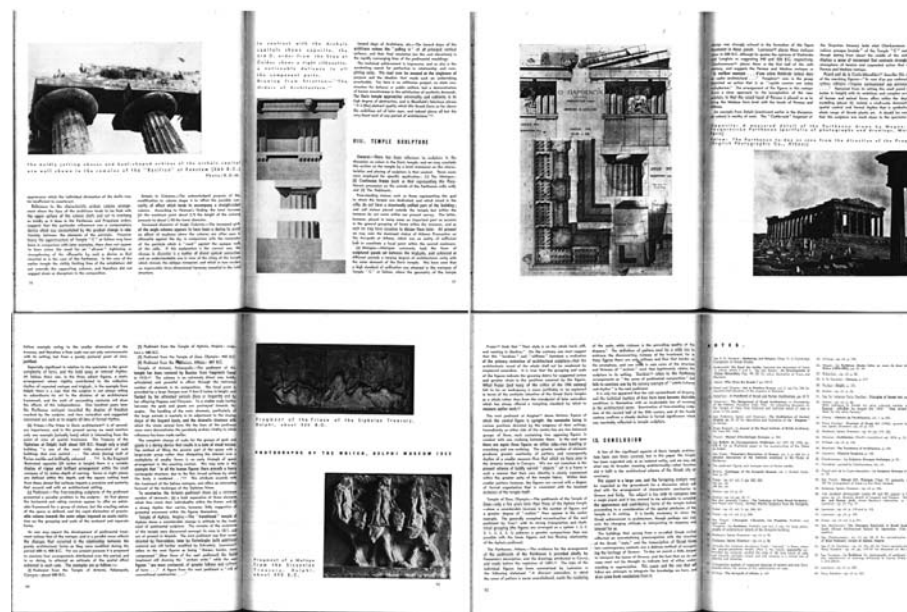
Martienssen ha llegit, a tota la literatura existent sobre el tema, que el peristil neix d'una raó constructiva. Però afegeix -aquesta tesi és pròpia de Martienssen- que es manté per una raó estètica. La literatura fins aquell moment basava l'explicació del peristil en l'evolució dels sistemes constructius. A Martienssen no li interessa la raó per la qual es va produir però sí per quina raó es va mantenir el peristil dins la tipologia arquitectònica del temple: el peristil dòric es manté per motius estètics.

La citació acaba amb Martienssen igualant raons estètiques i espacials. El peristil és, en la versió de Martienssen, un element estètic i espacial. El peristil com element espacial és una afirmació que ens hauria de sorprendre en tant que element exterior, però, al ser permeable a la vista, és un element que conté espai¹⁰.

La funció estètica del peristil està explicada a continuació al mateix article:

“The most obvious gain from structural confidence and from deliberate subordination of individual emphasis is one of visual continuity in the structure as a whole, of easily apprehended rhythm between solid and void, and of the reduction of effort in establishing for the spectator the singleness of the conception. The offsetting disadvantage, which under some conditions can be a serious one, is the loss of modulation in plastic effect, and consequently the failure to stimulate the vision¹¹”.

El peristil és la repetició d'un element, la columna, que ens ajuda a percebre el



1. Martienssen, Rex, “Some aspects of Doric Temple Architecture”, *South African Architectural Record*, March, 1942.

⁹ Op. cit, p.67.

¹⁰ La visió exterior d'un element arquitectònic que promet espai és una qüestió que ja ha sigut tractada en el capítol d'aquesta tesi -capítol 4- dedicat a la façana de la casa a Greenside.

¹¹ Martienssen, Rex, *The Idea of Space in Greek Architecture*, cit, p.80.

conjunt com si fos una unitat. La repetició d'aquest element fa que la singularitat perdi importància en favor del conjunt; és el conjunt i l'efecte de la repetició el rellevant i no cadascun dels elements que la formen. La idea s'ha de llegir com un atac a com s'ha estat mirant el temple durant segles, i invalida l'arquitectura acadèmica que s'ha passat segles copiant uns detalls anecdòtics. L'atac en el context anglosaxó va dirigit al *Greek Revival* que -des de l'època isabelina- havia dominat a través de la còpia de les làmines del llibre de Stuart i Revett¹². La repetició de la columna proporciona aquesta percepció de buit i ple en mirar el peristil. Aquesta manera de mirar és plàstica. Per aconseguir una modulació d'aquest buit i ple que ens plagui a l'ull cal tenir en compte tant el diàmetre de la columna, com l'intercolumni, així com la distància de la columna a la paret de la cel·la. La feina de l'arquitecte és saber quina és la modulació d'aquest element; trobant la modulació adequada, l'èxit o fracàs del temple serà un fet¹³. Quan aquest intercolumni sigui massa estret o la paret de la cel·la sigui massa propera a les columnes i l'efecte del buit i ple es perdi, s'haurà perdut l'efecte plàstic. L'explicació de la pèrdua de l'efecte plàstic posa en relleu que el temple és interessant des del punt de vista estètic i espacial i fa arribar, evolutivament, a l'arquitectura romana¹⁴. Quan es va arribar a l'arquitectura romana es va perdre la mesura, no tant l'intercolumni sinó en la distància de les columnes a la cel·la. Si les columnes queden massa properes del mur de la cel·la es perd l'efecte de buit i ple que era la justificació estètica del peristil.

Després de l'explicació estètica del peristil, l'article continua explicant el

¹² Stuart and Revett, *The antiquities of Athens. Measured and delineated by James Stuart R.R.S. and F.S.A. and Nicholas Revett, painters and architects*, printed by John Haberkorn, London, 1762.

¹³ Martienssen, Rex, *The Idea of Space in Greek Architecture*, cit, p.80.

¹⁴ Martienssen, Rex, en una nota a la carpeta *Greek Studies* al *Martienssen Archive*, de la Universitat de Witwatersrand, Johannesburg, diu: "It will be sufficient to suggest that the three-dimensional values of architecture were lost sight of in the Rome of axial lines. Nowhere do we find a clearer demonstration of the difference between the Greek and Roman mind than in their architectural arrangements. The roman passion for symmetry, for the axis, for order was the passion of conquest the ruthless discipline of the military camp. The Greeks possess of a tactile sense which was never given to the Romans poised their buildings instinctively and with unerring rightness".

crepidoma com a element, també, espacial. El crepidoma és l'element que fa entrar a l'edifici en contacte amb el terra:

“In general the crepidoma consisted on three steps, and these, in the sixth century appear to have been proportionated to serve in addition the purpose of ordinary steps up to the temple. This practical aspect, however, was subsequently abandoned in the necessity of proportioning the crepidoma to the height of the temple itself, and in giving added force to the horizontal lines of the substructure¹⁵”.

En la gènesi del crepidoma, com en la del peristil hi ha un motiu constructiu que també evoluciona -en la versió de Martienssen- per motius estètics. La necessitat de proporcionar una part respecte l'altra és una raó visual i no pas constructiva o pràctica. La necessitat de proporció és la mateixa que trobàvem al peristil, una necessitat estètica que mostra la dificultat d'acomodar la forma arquitectònica a la mirada de l'espectador. La proporció aquí no s'estableix entre columnes sinó en la mida dels graons del crepidoma que fan que l'espectador vegi les horitzontals amb més claredat. L'evolució del crepidoma té una lògica interna en l'edifici i una lògia per a qui el percep. En l'explicació de Martienssen les raons estètiques tenen a veure amb qui percep l'edifici. La funció del temple és ser vist, per tant la seva evolució serà per potenciar que sigui vist. El crepidoma, diu Martienssen, és una permanència, i “The form of the structure provides a frame to the landscape -though relatively small and isolated, the Doric temple demands homage of its surroundings¹⁶”. La conclusió de Martienssen pel que fa al crepidoma -que és la part que qualsevol viatger dels anys trenta veia quan anava a visitar les ruïnes gregues- és que aquest dona la mesura del paisatge. Dit d'una altra manera: el paisatge no seria paisatge sense aquesta intervenció humana.

La mesura del paisatge grec és el temple.

¹⁵ Martienssen, Rex, *The Idea of Space in Greek Architecture*, cit, p.83.

¹⁶ Op. cit, p.84.

En aquest punt interrompem la lectura contínua del capítol. Deixarem per a un altre moment la policromia -per tractar-la conjuntament amb el que diu Martiensen del color de la casa- i passarem als refinaments o millores òptiques del S.V. a.C.

Tant el que Martiensen anomena *optical refinements* com l'apartat dedicat a l'escultura en el temple -el final de l'article- serveixen com a exemples per mostrar que les decisions de l'arquitecte del temple eren, en molts casos, estètiques. La voluntat del text és la de mostrar que el temple ha evolucionat per motius estètics. Martiensen explica el tema dels refinaments òptics:

"It has been suggested above that the architect of the Doric temple achieved the degree of accent, separation, and structure that he considered necessary for aesthetic unity within the restrictions of practical technique. Let us now examine some of the factors involved in the design of a temple at a time when the architect with the accumulated experience of centuries is richly equipped to meet the problems attendant upon the production of spatial harmony and unity¹⁷".

"For here is no utilitarian project, no state construction for defense or public welfare, but a demonstration of human inventiveness in the satisfaction of aesthetic demands¹⁸".

La tesi que vol demostrar Martiensen és que el temple, al marge d'un origen constructiu, s'ha anat conformant per raons estètiques. Martiensen entén el temple com un projecte d'arquitectura en què hi ha decisions que es prenen per motius constructius i altres per qüestions purament estètiques. Les raons estètiques poden ser de diversa mena: es pot oferir un retaule a Déu, es pot voler satisfer un interès personal, etc. El programa dels arquitectes grecs queda ben definit a l'article de Martiensen:

17 Op. cit, p.92.

18 Op. cit, p.95.

“The intention of the architect that the forms of the buildings ‘be adapted to the eye of the spectator’ broadly explains the modification from the parallelism and retilinearity that were observed by Cockerell in the Parthenon in 1810, and which were measured by Penrose in 1846¹⁹”.

Martienssen explica el temple des d'un espectador que mira: el buit i el ple del peristil, l'horitzontalitat i l'alçada del crepidoma, el paisatge que centra el crepidoma i les lleus curvatures que ens corregeixen les característiques de la vista humana.

Per a Martienssen el temple ja no és un objecte on els detalls són l'objecte d'estudi. El temple és un edifici que es percep. La mirada de l'espectador no només es centra en el temple sinó que també en el temple retallant el cel, el temple al costat de l'altar, el temple en el paisatge.

19 Op. cit, p.92.

Tercera descripció de la casa Martienssen
El llenguatge constructivista



1. Martienssen, Rex, “Modern Architecture, with particular reference to shop design”, *South African Architectural Record*, September, 1927. p. 67-69.

1 Martienssen, Rex, “Modern architecture, with particular reference to shop design”, *South African Architectural Record*, September 1927, p. 67.

2 La casa de Martienssen ha sigut objecte d'estudi per part de Bernard Cooke “Impressions of the Greenside House”, *South African Architectural Record*, February 1942 (és un monogràfic de la casa de Martienssen a Greenside i recull aquest article de Cooke i un altre de Rex Martienssen “Evolution of an architect’s house”). La mateixa revista va rebre tribut a Martienssen en la seva mort, AA.VV. “Rex Distin Martienssen: In Memoriam”, *South African Architectural Record*, November 1942, dedicava un capítol a la casa a Greenside “The Architect in Theory and Practice”. També en parla en un capítol de Herbert, Gilbert, *Martienssen and the International Style: the Modern Movement in South African Architecture*, A.A. Balkema, Rotterdam 1975.

3 AA.VV., *Fast forward Johannesburg : [new Architecture and Urban Planning in South Africa]*, Aedes, Berlin 2005; AA.VV., *City Guide Johannesburg wallpaper*, Phaidon, 2005; Tolic, Ines, *Contemporary Architecture: South Africa*, Motta Architettura, 2010.

4 Aquesta és una pregunta que ha sigut parcialment resposta quan analitzàvem la casa grega en el capítol tercer del present treball.

5 La tesi es fa evident en diferents moments de l'article de Martienssen, Rex, “Modern Architecture, with special reference to Shop design”, cit; per exemple, p.67: “there are sings,

I.

“If we build a new house let it be the outcome of our requirements, a frank expression of our ideas on planning, convenience, and aesthetic needs!”.

Modern Architecture és el segon article que Martienssen, encara estudiant de tercer any, va publicar al *South African Architectural Record*. L'article contenia aquesta frase que serveix de declaració de principis de com s'hauria de construir una casa. Quan, una dècada i mitja després, va construir casa seva els principis moderns continuaven presents. Ningú no dubta a qualificar la casa de Greenside com una casa moderna; tots els comentaristes² i guies d'arquitectura moderna de Sud-àfrica i Johannesburg coincideixen³.

Què és la modernitat per a Martienssen⁴? En els seus escrits veiem com aquesta paraula va afinant el seu significat fins a canviar de nom. Al principi, la modernitat és ser raonable en la construcció⁵; després, cal sumar-hi que estigui

d'acord amb la vida i les arts⁶; més endavant, hi afegeix que la modernitat dependrà dels nous materials⁷; i, finalment, quan troba obres que s'acomoden a totes aquestes característiques, el nom de la modernitat serà constructivisme⁸. Martienssen s'ha ocupat de la definició de la modernitat durant tota la seva producció com a crític; però també com a constructor. Al 1941 un monogràfic del *South African Architectural Record*, "Constructivism"⁹, resumeix les seves tesis sobre arquitectura moderna. L'article obre amb una definició de constructivisme:

"Investigating the attitude towards the problems of the space in architecture which is defined by the term constructivism¹⁰".

La definició és parcial. Exclou tota l'arquitectura que no està pensada per resoldre els problemes espacials en arquitectura. Si aquesta definició fos completa, arquitectures antigues com ara l'Acròpolis d'Atenes o el temple de Karnak s'haurien de considerar constructivistes; com veurem, aquestes són les que qualifica, juntament amb les constructivistes, d'arquitectura formal. Si continuem amb la lectura de "Constructivism", Martienssen va acotant la definició:

"The positive architectonic nature of the fixed and free elements establishes a formal vocabulary of scientifically conditioned elements, which in this context reflects a disciplined interpretation in architectural terms of the

2. Martienssen, Rex, "Constructivism and Architecture", *South African Architectural Record*, July, 1941.



however, that a reasonable architecture is emerging from the comparative chaos of the past" (...) "if we are to be successful in our modern architecture, we must be reasonable, we must be logical".

⁶ Martienssen, Rex, "Architecture and modern life", *South African Architectural Record*, December 1929, p.123-133.

⁷ És clar en diversos articles; per exemple: Martienssen, Rex, "Contemporary Houses", *South African Architectural Record*, October, 1934, p.266-270, però de manera molt clara a Martienssen, Rex, "Mobile architecture" *South African Architectural Record*, May 1937.

⁸ Per a Martienssen el constructivisme és una actitud que permet actuar a les arts en el període entreguerres. Martienssen, Rex, "Constructivism", *South African Architectural Record*, July 1941.

⁹ Martienssen, "Constructivism" cit., fou el document que va presentar Martienssen com a *Thesis in Architecture*, per obtenir títol de Màster en arquitectura.

¹⁰ Op. cit., p.241.



3. Martienssen, Rex, "Constructivism and Architecture", *South African Architectural Record*, September, 1927. Pàgines dedicades a Rietveld.

original constructivist idiom¹¹".

El constructivisme passa doncs a ser un idioma, un conjunt de signes que estableixen un significat. El mot idioma té aquí un significat singular; encara no existia tota la literatura arquitectònica que, a partir de Saussure i l'estructuralisme, assimilaria l'arquitectura al llenguatge¹². Hem d'entendre que Martienssen usa el símil Meyer-mens desenvolupat que en Summerson- per explicar que hi ha una sèrie d'elements, no els acadèmics, que també es poden combinar. Aquests signes no s'inventen, s'han decantat amb precisió científica, però l'arquitecte té llibertat per disposar-los. Un llenguatge clàssic sabem que està format per una sèrie de columnes estriades amb capitell, que l'intercolumni ve determinat, etc., perquè el llenguatge té unes formes predeterminades i algunes lleis que el disposen. Ara bé, com és el llenguatge constructivista? Martienssen no explica signe per signe, de manera no sistemàtica, ho veurem a mesura que s'avanci en la lectura.

La primera definició de l'idioma constructivista que ofereix Martienssen en l'esmentat article, la trobem quan vol explicar que hi ha una arquitectura que compleix la llei però on el signe és absent. Així, sobre Rietveld diu:

"the insistent bulk of the wood details, for instance, detracts through its aesthetic inefficiency from the lightness and precision of the defined space¹³";

i, més endavant, quan torna a explicar, ara des de l'exterior, la casa Schröder:

"The building as a whole is freely modelled to a plan of practical necessity, and in the onlooker a direct response is awakened by an atmosphere of

11 Op. cit., p.259.

12 La tradició d'assimilar llenguatge a arquitectura -sobretot en el camp de l'arquitectura clàssica- té un referent clar: Summerson, John, *The Classical Language of Architecture*. MIT Press, Boston 1965.

13 Op. cit., p.249.

lightness and precision¹⁴".

Martienssen veu en les obres constructivistes signes que tenen lleugeresa i precisió, no detalla quins són però sí que deixa clar quins no ho són. Lleugeresa i precisió són característiques que es repeteixen en tots els signes constructivistes. Podem concloure que les obres constructivistes s'escriuen emprant signes lleugers i precisos. Aquests signes constructivistes s'han d'usar per fer una casa moderna? El Martienssen de 1927 pensava que:

"In domestic work, to a certain extent, we are bound to be influenced by tradition", calia que "our new buildings harmonise at least with the old ones¹⁵".

Trobar l'equilibri entre tradició i contemporaneïtat és el que aconsegueix Martienssen quan fa la seva casa a Greenside, però no cal, per a això, renunciar als signes constructivistes. Martienssen explica quin és l'equilibri entre tradició i constructivisme quan, a "Constructivism", descriu l'exposició d'Estocolm de l'any 1930 d'Asplund¹⁶:

"The design achieves its purpose with ease; there is a balance of lightness and formality, of serenity and security¹⁷".

El llenguatge constructivista ha de ser lleuger, donarà serenitat al conjunt, i, per tant es tendirà a l'absència de formalitat, a l'absència de seguretat que proporcionava l'ús de les formes heretades del passat. En la simetria es fa evident: la simetria és una herència del passat i fa que l'edifici -com a mínim

14 Op. cit, p.250.

15 Martienssen, "Modern Architecture", cit. p.67.

16 Abans d'aquesta citació a: Martienssen, "Constructivism", cit., havia explicat que Asplund aconsegueix, des del punt de vista arquitectònic usant tant el llenguatge constructivista com el tradicional, l'acceptació per part del públic -refinat, culte, del nord d'Europa. p. 257: "If we remember the enlightened attitude that must have made the Stockholm Library acceptable to the people (as a permanent addition to civic amenities) then it is not inconsistent that for the temporary, demonstrative, articulated complex of an exhibition Asplund found his appropriate medium in Constructivism. Nor is it surprising that, in the essential corollary of its general acceptance, the Swedish people recognised in the finished product the inherent plastic qualities that inform significant arrangement in whatever medium.

17 Op. cit, p.256.



4. Martienssen, Rex, "Constructivism and Architecture", *South African Architectural Record*, September, 1927. Pàgines dedicades a Asplund.

des del punt de vista perceptiu- sigui més pesat. Actuar amb serenitat, per a Martienssen, és conèixer a fons figures o peces a col·locar, i saber disposar-les de tal manera que el resultat sigui lleuger. La casa de Martienssen a Greenside té aquest equilibri entre lleugeresa i formalitat, entre serenitat i seguretat. Martienssen mostra lleugeresa en l'absència de simetria però col·locant un element tant lleuger com el gran marc que envolta tota la façana -no té cap suport i vola prop d'un metre- i dona seguretat, per tal com l'edifici està assentat en aquell lloc. La disposició serena dels elements que constitueixen la façana, però, fa que aquesta tingui una lleugeresa difícil d'assolir en l'antic llenguatge. Lleugeresa i formalitat al marc, serenitat i seguretat en la disposició dels diferents elements. Barreja de tradició i modernitat. Això és una casa.

La lleugeresa i precisió es troben en els signes que formen un “formal vocabulary of scientifically conditioned elements”. La idea d'allò científic aplicat a la realitat és molt present en tot l'article:

“We may conclude the present section with a clarifying statement made recently by Mr. J. M. Richards. ‘It may not be entirely true’, he suggests, ‘to say either that modern architecture is constructivist art applied to the science of building, or that constructivist art is the modern art of architecture liberated from the dictatorship of function, but to define them thus does indicate the relationship between the two’¹⁸”.

Com s'apliquen els resultats de l'art a la ciència de la construcció? Quina forma prenen? O, com es pot fer una arquitectura que sigui pura expressió plàstica, alliberada absolutament de la funció pràctica? Mirar la casa de Martienssen és trobar la resposta.

Podem acostar-nos a la casa des de diversos punts de vista. Abans hem intentat descriure la casa a partir de les dades espacials objectives, les seves mesures, i més endavant provarem la descripció des del recorregut; ara, però, usarem

18 Op. cit, p.244.

el mateix que fa servir Martienssen en el capítol IV per explicar el temple al *Greek Temple*¹⁹ per descriure la casa a Greenside: desglossarem alguns signes constructivistes -en la versió de Martienssen- de la casa i els analitzarem per separat.

II.

Martienssen troba en Le Corbusier el paradigma d'arquitecte constructivista; troba que l'arquitecte ha evolucionat, del seu idioma purista de l'inici cap a l'idioma constructivista. Té un especial interès per la Cité de Refuge ja que la visita al 1934 i al 1939²⁰, i la descriu en dos articles. L'edifici és, sintèticament, uns cossos geomètrics i un gran prisma rectangular que s'alça enmig d'un entorn suburbial. Martienssen no s'interessa tant per tot l'edifici²¹ com pels cossos geomètrics que formen l'entrada. Així inicia l'explicació d'aquest edifici a "Constructivism"²²:

"We are not concerned at present with the general working arrangement, but in the approach elements (gateway, porch, bridge, vestibule), there is a graded succession of enclosing or limiting stages that may be categorised as Constructivist"²³.

La descripció enumera, separa, els diversos elements que formen l'entrada:

¹⁹ Aquesta qüestió ha quedat explicada amb anterioritat en l'apartat 5.1. en què ens ocupem de la lectura del capítol IV de Martienssen, Rex, *The Idea of Space in Greek Architecture*, cit. "The Greek Temple".

²⁰ Sabem que la visita en el seu viatge de 1934 perquè, en una carta als seus pares, ho diu i perquè escriurà el seu article "Contact with Le Corbusier" al juliol de 1934; va tornar a visitar l'edifici amb Heather Martienssen al gener de 1939. Del viatge del 1934 sabem que, a més de visitar aquest edifici, Le Corbusier, en l'entrevista que va mantenir amb Martienssen, li va fer papers perquè no tingués problemes per visitar obres seves com les Terrasses o el Pavelló Suís a la Cité Universitaire. Tenim constància que va anar a veure, també la Maison La Roche i la Cité Universitaire, així com la casa del 24 rue Nungesser et Coli.

²¹ Martienssen no descriu mai l'ús de l'edifici lligant forma a funció, com li sol agradar fer quan vol descriure edificis complets.

²² Rex Martienssen, "Constructivism", cit., p. 263-5. Martienssen parla d'aquest edifici en l'apartat titulat "Le Corbusier and Constructivism".

²³ Op. cit, p.264.

5. Martienssen, Rex, "Constructivism and Architecture", *South African Architectural Record*, September, 1927. Pàgines dedicades a Le Corbusier.





6. Le Corbusier, Cité de Refuge. Vista des de l'entorn caòtic.

porta, porxo, pont i vestíbul, cadascun d'ells responsable d'una funció espacial específica a l'hora d'entrar a l'edifici. La seqüència la qualifica com a constructivista; per tant, importarà tant allò que hi ha abans com el que ve a continuació. Des d'aquest punt de vista no es pot entendre un edifici sense entendre com és l'espai que el precedeix. És tant important descriure l'edifici com el seu entorn²⁴.

“La Cite de Refuge (Salvation Army Building) is situated in the thirteenth arrondissement of Paris. (...) The surroundings are typical of outer Paris. Vaguely hostile, rather bleak with muddy streets and drab brick buildings. You walk a fair distance along the railway, cross a tramline, and then, through a slight fall in the building skyline you see a great cliff of glass rising aloof from the grey and brown buildings below. You pass beyond, the glass structure momentarily disappears. Then the road turns sharply and a short rise brings you to the main entrance. The whole building distorts in a steep perspective because the street is narrow²⁵”.

El prisma rectangular s'aixeca per damunt d'aquest espectacle hostil. Una fotografia que es conserva al *Martienssen Archive* és la imatge d'aquesta descripció: un entorn caòtic enmig del qual s'alça un edifici regular. Quan algú ens vol descriure un objecte i comença descrivint qualitats negatives de l'entorn és perquè l'objecte que es vol descriure té les qualitats oposades. L'edifici serà el contrari que l'entorn: no serà hostil, sinó acollidor; no tindrà ni carrers plens de fang ni la monotonia antihigiènica dels maons vells; tindrà el terra ben pavimentat i mostrarà l'absència de vellesa en un material, el vidre; etc. L'edifici, contrastant amb l'entorn, és civilitzat²⁶ i higiènic.

²⁴ Martienssen sol descriure l'entorn dels edificis que explica. Això és especialment clar a la seva tesi *The Idea of Space in Greek Architecture*. Hi descriu la casa grega en relació a la ciutat o el témenos en relació a l'entorn geogràfic. Aquesta condició seqüencial, d'aproximació de l'edifici, es resol a diferents escales.

²⁵ Martienssen, Rex, “Contact with Le Corbusier”, *South African Architectural Record*, July 1934, p.171.

²⁶ Martienssen, Rex, *The Idea of Space in Greek Architecture*, cit. p. 3. A la introducció del llibre, Martienssen explica la importància de la pavimentació per separar de la barbàrie que és l'entorn no pavimentat. Diferencia clarament entre aquests dos mons. Una descripció desenvolupada d'aquest extrem es troba al punt 6.3 del present treball.

L'espai que resol la transició entre la civilització de la construcció i el salvatge entorn del tretzè districte de París són els cossos geomètrics dels que abans parlàvem: “By the very nature of its treatment (façade), with the broad south-facing facade of light and the vigorous polychromy of the toll entrance porch, the Cité de Refuge becomes a focal point for those whom it welcomes²⁷”. L'edifici té una escala pensada a nivell territorial per ser el punt focal del barri. La pantalla actua de punt focal per a la redempció del caos del barri. L'escala d'aquesta pantalla és territorial, té l'escala del suburbi parisenc. Entre la pantalla redemptora i el barri, els elements que formen l'entrada. L'escala d'aquests elements de l'entrada es troba a cavall de la fragmentació impossible del barri i la claredat del volum construït.

“The bulk accommodation stands out boldly and clearly in simple forms, but the approach -the adequate liaison between the inhospitable street and ultimate protection- is achieved with greater complexity, with judgment and sensibility finding a free satisfaction on the hyper-practical plane²⁸”.

Això que Martienssen anomena *approach* és el conjunt de prisma, cilindre, passera i marquesina que construeix la transició entre interior i exterior. El conjunt, per fer la transició, excedeix el nivell pràctic, al qual -com repeteix i hem destacat en més d'una ocasió- s'ha d'ajustar l'arquitectura. Però Martienssen, en el seu llibre *The Idea of Space in Architecture* ja havia deixat clar que la sobre-formalització, és part constituent de l'arquitectura²⁹. Dit d'una altra manera, que les raons que generen l'arquitectura són tant d'ordre pràctic com estètic³⁰. L'*approach*, doncs, no respondrà a uns condicionants pràctics –



7. Le Corbusier, Cité de Refuge. Vistes de l'entrada.



²⁷ Martienssen, Rex, “Constructivism”, cit. p. 263.

²⁸ Op. cit. p. 263.

²⁹ En l'article sobre la ciutat, *Greek Cities*, Martienssen parla dels valors estètics i no pràctics d'alguns elements com les columnes dòriques. Per a més informació veure el capítol segon d'aquesta tesi, sobre la ciutat. Martienssen, Rex, *The Idea of Space in Greek Architecture*, cit., p. 45.

³⁰ Com ha quedat demostrat en la lectura que s'ha fet, al punt 5.1 del present treball, del que explica Martienssen sobre la ciutat de Priene al capítol IV de *The idea of Space in Greek Architecture*, cit. pp.80-89.

resolubles amb més facilitat amb algun element més senzill- sinó que respondrà a la necessitat estètica, l'acomodació de l'edifici a l'entorn.

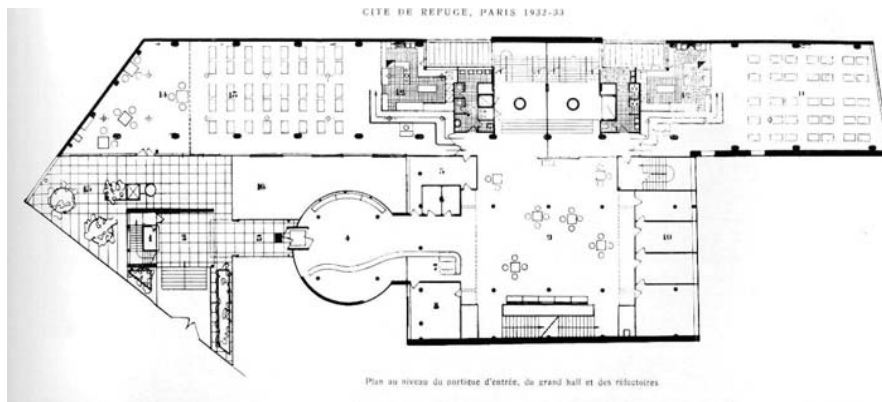
“This graded approach is visually penetrable from the street and provides a transition whose change of direction and elasticity of volume are capable of inducing a high degree of sensible experience. The gateway of wire mesh encloses but does not obscure a small fore court from which a short flight of steps carries one to a lofty, partially open porch of strictly cubic intention, whence a change in direction brings one, at a higher level, across a bridgeway to the circular vestibule³¹”.

L'entrada composta no interromp la percepció de l'edifici ja que és permeable visualment. El que s'havia aconseguit en la visió llunyana, l'efecte oposat al de l'entorn, de punt focal, no es perd en aproximar-se a l'entrada. Els cossos que col·loca Le Corbusier agafen l'escala de l'entorn, fan de transició entre la realitat del barri i l'edifici, i, gràcies a la geometria proporcionen una gradació d'espais que serveixen per formalitzar, estèticament, l'entrada. El que en l'entorn és caos aquí es torna seqüència ordenada per a la transició d'un món brut i sense cap interès a un món net i referent. Una seqüència on:

“each form is fundamental. The cylinder, the cube, the plane surface; separate, opposite, but vibrant in a freely articulated unity³²”.

No hi ha millor manera de veure la separació de les formes constructivistes que en planta, però això ho pot percebre l'espectador que és qui ha experimentat el barri abans d'arribar a l'entrada. La planta no es percep, és l'instrument disciplinari que permet l'arquitecte ordenar les formes per a la seva percepció; el que podem reproduir és la percepció estàtica i amb un format predeterminat que és la fotografia. Martienssen, en el primer article -*Contact with Le Corbusier*-,

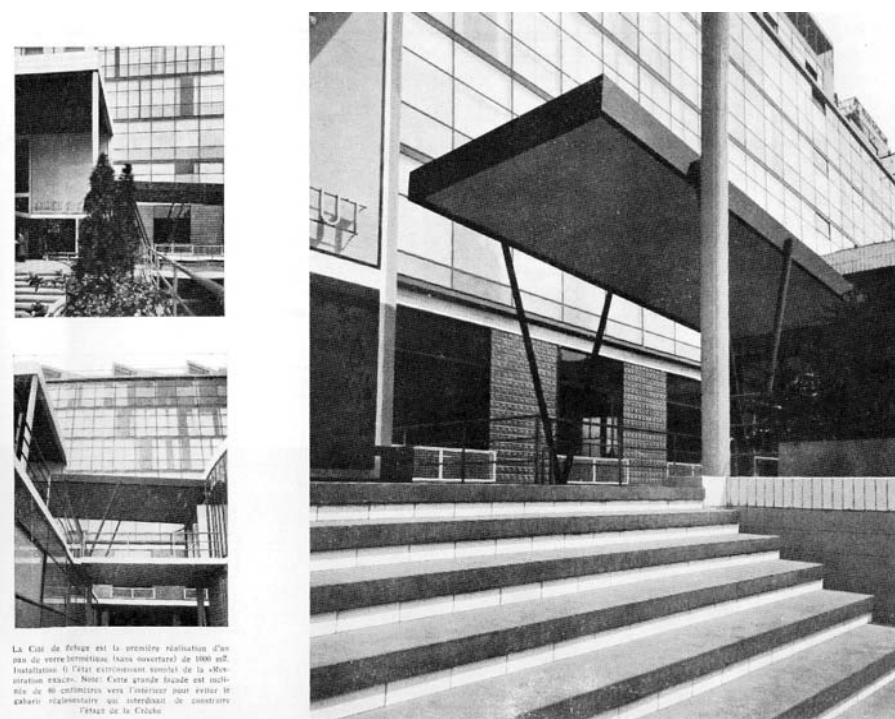
8. Le Corbusier, Cité de Refuge. Planta.



³¹ Martienssen, Rex, “Constructivism”, cit., p.263.

³² Martienssen, Rex, “Contact with Le Corbusier”, cit., p.171.

mostra una fotografia de la maqueta de l'edifici, on es pot veure el volum prismàtic i la sèrie de volums que formen l'entrada; a continuació, mostra una imatge del pont d'entrada presa des de fora l'edifici. La fotografia del segon article -*Constructivism*- mostra, també, tots els volums de l'entrada des de fora l'edifici. Quan Martienssen publica *La Cité de Refuge* al juliol de 1934, Le Corbusier encara no ha publicat el segon volum de *Oeuvre Complète*³³, mentre que quan el torna a publicar l'any 1939 pensa que els lectors ja deuen conèixer l'obra³⁴. En la primera ocasió, Martienssen no disposa d'una gran quantitat d'imatges a triar³⁵ i decideix mostrar l'edifici amb la imatge de la maqueta i l'entrada des de fora. En la segona ocasió, amb totes les imatges per triar de *Oeuvre Complète*, escull la de la p.102, on podem veure millor tots els elements que formen l'entrada. Martienssen vol mostrar què veu l'ull a l'entrada al conjunt però sempre des de fora. A l'*Oeuvre Complète* hi ha moltes imatges des de l'interior de la seqüència d'entrada, però Martienssen en tria una des de fora perquè, així, es veu l'accés, a través d'una tela metàl·lica i els diversos elements de geometria pura que, com ell diu, s'articulen lliurement. Per a Martienssen la seqüència comença a la tanca metàl·lica. A la primera fotografia veiem el límit marcat per la tanca metàl·lica, un nou pla horitzontal, la marquesina, dos suports en V que defineixen l'espai del pas, un marc que envolta la porta i cilindre del vestíbul; tots ells signes constructivistes. A la fotografia del segon article la seqüència s'amplia però, a l'allunyar-se, perd definició: tanca metàl·lica, -escales- nou pla horitzontal, cub de gran alçada, marquesina, dos suports en V -tot i que un està tapat, s'intueix- que defineixen l'espai del pas -aquí no es veu



9. Le Corbusier, Cité de Refuge. Presentació de l'entrada a l'*Oeuvre Complète*.

³³ Le Corbusier i Pierre Jeanneret, *Oeuvre Complète 1929-1934*, cit. Es publica al novembre o desembre d'aquell any perquè el pròleg és d'octubre. Els lectors del *South African Architectural Record*, amb les dues imatges que els ofereix Martienssen, ja s'han de fer una idea de com és l'edifici. La primera visió de conjunt ajuda a entendre l'edifici mentre que la fotografia de l'entrada focalitza on hi ha el punt important per a Martienssen.

³⁴ Aquí cal recordar que, segons Chipkin, Clive, *The Johannesburg Style*, cit., quasi tots els membres de les primeres generacions d'arquitectes de la Universitat de Witwatersrand -uns quinze o vint anuals- tenien a la seva disposició algun exemplar de *Oeuvre Complète* de Le Corbusier.

³⁵ A l'arxiu es conserven només dues fotografies de l'edifici, la de l'entorn i la que s'imprimeix en aquest primer article. Amb tot, segur que n'hi havia més -com a mínim una- perquè no es conserva l'original de la fotografia de la maqueta que sí que es va publicar.

marc que envolta la porta, el tapen unes plantes- i cilindre del vestíbul. Les dues fotografies mostren al fons, com un testimoni de tot el desplegament formal, una gran pantalla de vidre. Les fotografies marquen l'inici i el final del recorregut. Martienssen reconeix, publicant aquestes fotografies, que l'entrada ha passat a ser un recorregut. Martienssen sap que això no és nou a la història de l'arquitectura:

“it is suggestive to compare such a modulated penetration with the more common blunt entry into an isolated volume without transition in our own times. The Egyptians, Greeks, and Romans were meticulous in providing for small works an ample zone of adjustment”³⁶.

Martienssen ha explicat aquesta funció en altres articles: pel que fa referència als egipcis, l'avinguda d'esfinx davant de Karnak³⁷; i pel que fa als grecs és la funció dels propileus³⁸. No hi ha constància documental, en canvi, que Martienssen expliqués aquesta característica de cap edifici romà. La gradació a l'entrada és una característica de l'arquitectura que interessa a Martienssen, però no la podem anomenar constructivista. Martienssen l'anomena arquitectura formal³⁹. El que si que podem anomenar constructivistes són els signes que la formen: la marquesina, el V-Pole, la reixa metàl·lica de l'entrada, etc.

³⁶ Martienssen, Rex, “Constructivism”, cit., p. 264.

³⁷ Martienssen, Rex, *South African Architectural Record*, August 1937 “Imposing the abstract in nature”, p. 370-3: “the effect of which would increase gradually as the onlooker progressed into the innermost sanctuary of the temple. We might show the principle diagrammatically on plan, as follows: The first sense of enclosure is provided by the avenue of sphinxes which start to guide the spectator inevitably into the temple. These have great architectonic significance(...)” I també a Martienssen, “Constructivism”, cit, p. 258 “The provision of gradation, transition, is one of the practical issues of formal architecture, and this has found expression in the past in such diverse ways as that given by the directional restriction suggested by the avenue of sphinxes before the Egyptian temple”.

³⁸ Martienssen Rex, *South African Architectural Record*, May 1942, “Space construction in Greek Architecture”, p.118, quan descriu la funció dels propileus o bé, més endavant, quan fa referència a cadascun dels exemples concrets. Però Martienssen no només parla dels propileus en aquesta ocasió, els cita sovint. Continuant la cita de la nota anterior, també a Martienssen, “Constructivism”, cit, p. 258: “as in the case of the Greek Propylaea which provides restriction and subsequent release before the ultimate visual comprehension of the temple is attained; and in pre-Hellenic Crete where the progress from exterior to interior of the Palace (as for instance at Phaestos) involves a succession of elaborate spatial adjustments”.

³⁹ Això té a veure amb el que escriu Martienssen a propòsit de l'escultura de Vantongerloo a: Martienssen, Rex, “Constructivism”, cit.p.245: “The provision of gradation, transition, is one of the practical issues of formal architecture, and this has found expression in the past in such diverse ways as that given by the directional restriction suggested by the avenue of sphinxes before the Egyptian temple (themselves constructivist elements in their punctuation of space without continuity of surface); as in the case of the Greek Propylaea which provides restriction and subsequent release before the ultimate visual comprehension of the temple is attained; and in pre-Hellenic Crete where the progress from exterior to interior of the Palace (as for instance at Phaestos) involves a succession of elaborate spatial adjustments”.

Podem considerar constructivistes diversos signes de la casa de Martienssen a Greenside. El més evident -visible des de lluny- és el marc⁴⁰, però també són constructivistes els altres elements de formigó de la casa: les finestres i el balcó projectats a la façana principal, la dupla pilar-biga de l'estar, la marquesina de l'entrada; altres elements com el pilar metàl·lic inclinat que acompanya la marquesina, el finestral que ocupa bona part de la façana i les finestres allargades també formen part del nou *Constructivist idiom*.

III. Marquesina.

La marquesina és un signe de l'arquitectura formal però amb l'ús del formigó es demostra la lleugeresa i precisió que caracteritzen al constructivisme. És per això que podem dir que la marquesina de l'entrada de la casa a Greenside és un signe constructivista. Aquest signe, Martienssen l'ha d'haver après d'obres constructivistes que ha vist i l'aplica a l'entrada de casa seva.

Un referent és la marquesina, que acabem de citar, de l'entrada a la Cité de Refuge de Le Corbusier. Però Le Corbusier és un gran amant d'aquest signe constructivista; la primera marquesina que ens ve al cap és, sense cap mena de dubte, la de l'entrada a la vil·la Stein a Garches, les Terrasses⁴¹. Martienssen publica una imatge de la façana de la vil·la de Garches⁴² on es pot veure amb claredat la marquesina d'entrada. No és, però, l'única marquesina de formigó que

10. Le Corbusier, Maison Stein. Façana.

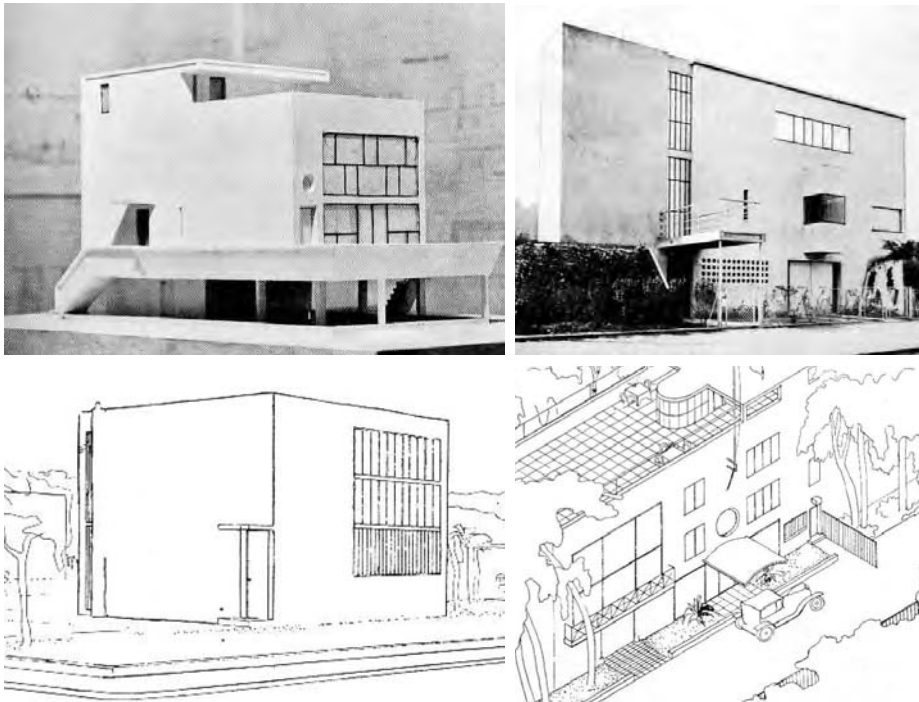


⁴⁰ Bona part del capítol quart d'aquest treball està dedicat a aquest element.

⁴¹ Martienssen coneix Les Terrasses, segurament per l'*Oeuvre Complète*, abans d'anar a París a conèixer a Le Corbusier durant el viatge del 33-34. No tenim constància que, en cap de les visites que va fer a París, anés a la casa de Garches. Cap de les cartes que va escriure des d'Europa ho testimonia ni té fotografies fetes per ell de la casa. Així no obstant, es conserva a l'arxiu Martienssen una nota signada per Le Corbusier i datada el quatre de Gener de 1934 on Le Corbusier demana als propietaris de "les Terrasses" que deixin passar al seu amic sud-africà. (*Martienssen Archive C3_international correspondence-19*).

⁴² La publicació és d'aquesta imatge al costat d'una imatge de la façana de l'Astley Hall; Martienssen, Rex, "Belive it or not", *South African Architectural Record*, February 1939, pp. 70-71, Martienssen no descriu la casa, només explica la separació entre estructura i tancament i les qualifica a ambdues d'"epoch making".

11. Le Corbusier. Marquesines d'entrada:
Maison Citrohan / Maison a Vaucresson / Maison d'artiste 1922 / Maison Auteuil, 1922.



Le Corbusier col·loca en una entrada. Al primer volum de l'*Oeuvre Complète*⁴³ podem observar que moltes cases tenen marquesina i totes les entrades mostren un mecanisme d'arquitectura formal que redueix l'espai verticalment o horitzontal⁴⁴. En el primer projecte d'agregació de les cases *Dom-Ino* apareix una marquesina que marca l'entrada i dóna pas al pati des d'on accedir als diversos nuclis d'escapes; ja a la maqueta de la casa *Citrohan* de 1922 es pot apreciar una marquesina damunt la porta d'entrada una vegada superada l'escala; a la vil·la a Vaucresson la marquesina s'ha fet excessivament llarga i prima i necessita de dos apèndixs en forma de pilars al límit més llunyà del pla de façana per aguantar-se; també trobem una marquesina de formigó marcant l'entrada a la *Maison d'artiste* de 1922, a la *Maison en serie pour Artisans* de 1924, a la vil·la a Auteuil de 1922, a la *Maison de week-end* -presentada al *Salon d'Autome*- de 1924, etc. Al segon volum de l'*Oeuvre Complète* de Le Corbusier trobem més edificis amb entrades sota marquesines, cada vegada més grans i formalitzades, com ara l'entrada al *Centrosoyuz* de 1928, o una versió de la marquesina de la vil·la Stein al projecte per l'*immueble locatiff* a Zurich de 1932. En aquest segon volum veiem que les entrades sota marquesines tendeixen cap a dues possibilitats: les grans marquesines que aguanten tot l'edifici i les marquesines que van acompanyades de tot un recorregut molt específic per entrar a l'edifici.

El primer grup l'ocupen els edificis sobre pilotis com la vil·la Savoye 1928 o el pavelló Suís de 1930-32. L'edifici genera un espai cobert que és l'espai d'entrada, de transició entre l'exterior i l'interior. Damunt d'aquest espai en comptes de no haver-hi res, com passa a les marquesines, hi ha l'edifici.

⁴³ Sabem, pel seu biògraf Herbert, Gilbert, *Martienssen and the International Style*, cit. 32, que Martienssen compra la primera edició del primer volum de l'*Oeuvre Complète* de Le Corbusier a Roma durant el viatge de 1930. Per tant abans de conèixer a Le Corbusier, Martienssen ja coneixia la seva obra a través del primer volum de l'*Oeuvre Complète*. La segona edició -primera edició francesa- d'aquest primer volum, és la que Le Corbusier introdueix amb la carta que li escriu a Martienssen.

⁴⁴ La reducció de l'espai en horitzontal, per encaixar el nostre cos abans d'entrar a la casa es produeix a una sèrie de cases. Totes elles caurien dins la primera categoria de les cinc composicions que va teoritzar, al final del primer volum de l'*Oeuvre Complète*, Le Corbusier. La composició pintoresca té la particularitat que, a l'estar composta de diversos volums, se'n pot disposar un retirat dels altres dos; la funció d'encaixar el nostre cos abans d'entrar a la casa queda resolta. Aquestes cases són: la casa La Roche -no la Jeanneret, que té l'entrada en una façana absolutament plana i té marquesina-, la *Petit Maison d'Artistes* a Boulogne.

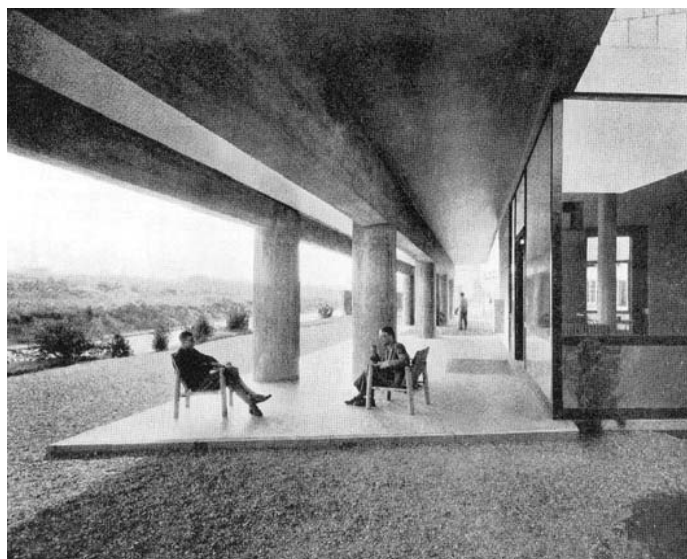
La segona categoria d'entrades són més complexes, consten de diversos components. Això ho podem veure a l'*Immuable Clarté* de 1930-32 i a casa seva; a l'edifici d'apartaments de *Porte Molitor* succeeix en menor mesura. Le Corbusier col·loca diversos nivells de reducció de l'espai, en horitzontal i en vertical com entrada fins que arribem, bé dins l'edifici, bé al nucli de comunicacions vertical. Al *Clarté* és exagerat, un rectangle de formigó de més de cinc metres d'ample, més de quatre d'alt i més de dos de gruix, rep al visitant. La reducció de l'espai es produeix en horitzontal i en vertical. Una vegada arribats al cub, hi ha una nova divisió: ara l'espai en vertical es reduirà a la meitat i es continuarà amb la mateixa amplada en horitzontal fins que arribem a l'escala on l'espai perdrà, pràcticament, la limitació vertical. Aquesta seqüència és el que construeix l'entrada, ja no només una marquesina. Le Corbusier fa evolucionar un signe de l'idioma constructivista cap a una sentència on conjuga diversos signes com a la *Cité de Refuge*.

Conjugar diversos signes és, segons la definició de Martienssen, una actitud constructivista. A propòsit de les escultures de Vantongerloo, Martienssen escriu:

“From the earlier confusion of volume as an adjunct to conglomerate construction there emerged a new conception of the fundamentals of architecture⁴⁵”.

La formalització del projecte a través de la idea d'unitat és la seguretat en la que es basa la tradició de la que es parlava unes línies més amunt. Aconseguir fer arquitectura formal a partir de diversos signes conjugats això és el que fa el constructivisme. D'aquesta manera, l'entrada ja no serà només una marquesina sinó la conjunció de la restricció horitzontal de la marquesina amb un paviment diferenciat, com en el cas de la vil·la Stein. En el cas de la casa de Martienssen, al signe constructivista de la marquesina cal sumar-hi la restricció vertical que

⁴⁵ Martienssen, Rex, “Constructivism” cit., p. 246.



12. Le Corbusier. Entrades entre pilotis:
Pavelló Suís / Vil·la Savoye.



13. Martienssen, Fassler and Cooke. V-Pole a la PeterHouse.



proveeix la rampa d'accés i la restricció horitzontal que proveeixen tant el mur lateral del marc de la façana com el pal inclinat de l'altra banda.

IV. V-Pole.

El pal inclinat de l'entrada de la casa a Greenside és, també, un altre signe constructivista relacionat amb la marquesina. Aquest signe -o una variació d'aquest signe- també el trobem a la *Cité de Refuge* de Le Corbusier. A l'edifici de Le Corbusier el pal inclinat és doble, formant el que Martienssen qualifica com a *V-Pole* i que li atorga una funció constructivista:

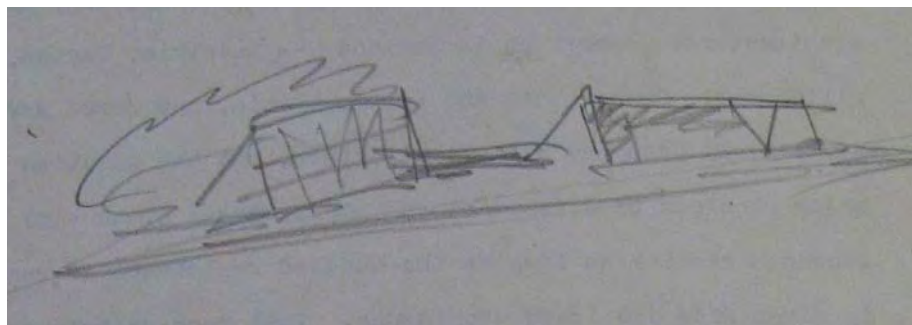
“Note the first use by Le Corbusier of the characteristic space-defining element -the ‘V-pole.’ Combined with its function of supporting the ceiling slab over the bridge it is an admirable directional complement to the strict rectilinear values established in the main lines of the design. In actuality it is a literal demonstration of the Constructivist idiom. For not only does it support but it suggests enclosure in a manner that a single vertical member cannot⁴⁶.”

El V- Pole és un definidor d'espai. Martienssen és, probablement, el primer signe constructivista que usa. Al 1934 en la seva associació amb Cooke i Fassler a la *PeterHouse* apareix aquest signe al porxo d'entrada, però no serà l'única vegada. Entre els pocs dibuixos que conservem de Martienssen a l'arxiu, un petit croquis ens informa que l'alçat del segon projecte per a casa seva també incorpora aquest signe constructivista per entretancar el porxo. En aquest segon projecte el *V-pole* ha adquirit més importància ja que no té tot l'edifici al damunt, només hi ha aquest signe i la llosa de formigó que emmarca tota la construcció d'un sol pis. Ni en un cas ni en l'altre semblen de gran ajuda estructural; segur

⁴⁶ Op. cit., p. 264.

que ajuden, però la funció portant en el primer cas la fa l'estructura de formigó -a una mica més d'un metre a l'interior de la façana- i, en el segon cas, la llosa de formigó que aguanta tota la coberta. El *V-pole* en Martienssen té només la funció estètica però no la portant, que també li reconeix a l'arquitectura de Le Corbusier. Martienssen queda fascinat per aquest signe -suposem que a la visita que fa al 1933 a la Cité de Refuge- i, a partir d'aquell moment, l'incorporarà al llenguatge constructivista. Així com el balcó és un signe molt repetit a moltes obres constructivistes, el *V-pole* no és massa estès. Com és que Martienssen el considera constructivista i l'usa?

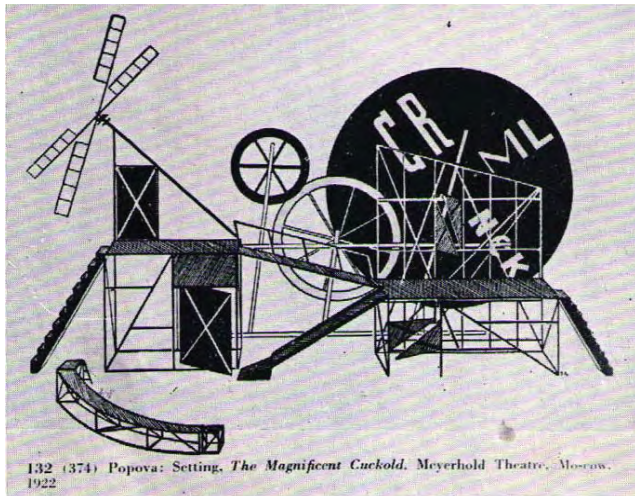
A la tesi sobre constructivisme Martienssen explica que un dels pioners del llenguatge constructivista és Meyerhold, l'home de teatre rus⁴⁷. Meyerhold, en els seus experiments escènics, destrueix la forma clàssica espectador-actor, destrueix la forma clàssica del teatre de text -provinent, en aquells moments a Rússia, de la *Comedia dell'Arte*- o del teatre psicològic -heretat de Stanislavsky- i destrueix la forma clàssica i tradicional de l'escenari imitant un interior burgès. Meyerhold, per a Martienssen, és un trencador amb la tradició, és qui, amb una teoria social i política darrera canvia les formes de relacionar-se amb l'entorn i, en conseqüència, de construir. La teoria de Martienssen quan parla dels grecs és que aquests construïen d'acord amb les seves idees polítiques i socials⁴⁸ i que això feia que el seu art tingués sentit; en Meyerhold, troba el mateix que amb els grecs però no en alfabet grec sinó en un llenguatge que ell



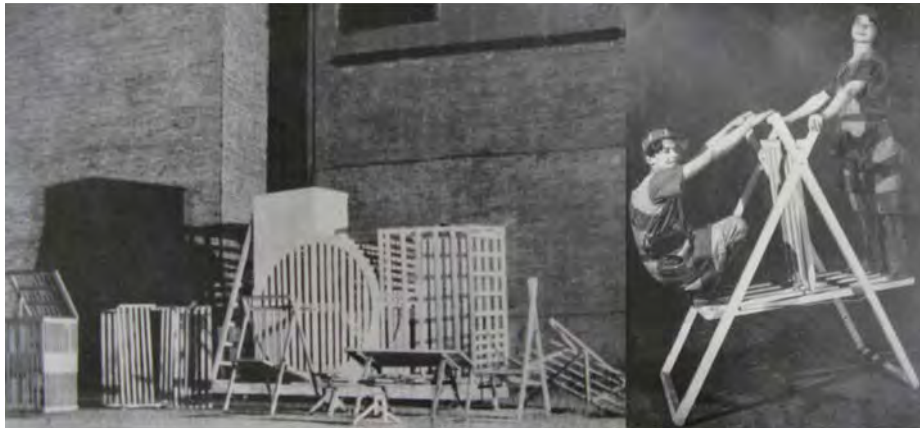
14. Martienssen. V-Pole a la façana del *Pavillion Martienssen*.

⁴⁷ El nom de Meyerhold és el que més es repeteix en la tesi de Martienssen. La raó per la qual això passa cal explicar-la tenint present que Martienssen llegeix alguna descripció o veu alguna fotografia de les escenografies del teatre constructivista de Meyerhold i pensa que l'arquitectura ha d'emprar aquest vocabulari. Veu que a Rússia hi ha una direcció i que tots la segueixen, veu la pel·lícula d'Alexander Dovzhenko *Terra* (1930) a Londres a la seva estada de 1933; sap que hi ha arquitectura russa que va en aquesta direcció però no té més informació sobre què està passant a Rússia -no tenim constància que li arribessin publicacions russes-, coneix el treball de Tatlin i sap que el que fa també s'anomena constructivisme. D'aquí extrapola que si el que està passant a Rússia és un moviment global aquest s'ha d'estendre, com un fantasma, per tota Europa, i anomena com a constructivista tota l'arquitectura moderna que es fa a Europa.

⁴⁸ Aquesta teoria és va veient en tots els articles que dedica a l'art i arquitectura grega però sobretot en el darrer capítol: "The Greek achievement", de, Martienssen, Rex, *The Idea of Space in Greek Architecture*, cit. p. 253: "Our investigation need carry us no further into the work of the revolutionary theatre regarded as the abstract-plastic presentation of a deliberate ideology".



15. Meyerhold. El comut magnífic. Postal de l'escenografia.



pot parlar, el llenguatge contemporani, constructivista. Això té una manera de materialitzar-se que, per a Martienssen, fa preveure el llenguatge constructivista en arquitectura⁴⁹. L'aplicació a:

“The constructivist settings for the theatre show a direct preoccupation with the definition of space by means of articulated systems of space-defining elements –in themselves not continuous surfaces- but suggestive of enclosure and surface, and bearing to these (in geometrical terms) a relation equivalent to that of graces to their parent plantes⁵⁰”.

La característica principal d'aquestes construccions és que suggereixen separació però, alhora, un pot veure que passa a l'altra banda; suggereixen separació però, a la vegada, defineixen l'espai. Aquesta capacitat espacial d'integrar i separar al mateix temps és la principal característica que Martienssen troba a les escenografies de Meyerhold. Però, com ja s'ha explicat una mica abans, per ser constructivista no només cal tractar temes d'espai; per tant, les construccions de Meyerhold, a part de ser constructivistes des de punt de vista espacial, també han de tenir el llenguatge lleuger i precís que reclama el corrent. Quan Martienssen comença a descriure aquestes construccions ho fa citant paraules de Komisarevsky⁵¹, que les qualifica com d'andamis. Els andamis són construccions fetes de manera precisa per a una funció exacta i són estructures lleugeres. Qualificar les construccions de Meyerhold d'andamis és dir que aquestes construccions són signes constructivistes. L'escenografia del Cornut magnífic és no renunciar a la profunditat total de l'escena, al davant i al darrera,

⁴⁹ Martienssen, Rex, “Constructivism”, cit., p. 250. En explicar aquestes escenografies, les defineix: “as a demonstration it point with insistence to a new horizon of structural architectonics”.

⁵⁰ Op. cit., 249.

⁵¹ El punt que Martienssen dedica a Meyerhold al seu article “Constructivism”, cit., és “Action in Space”. L'estructura de la secció contraposa dues versions que ha llegit sobre el teatre revolucionari: la de Fülöp-Miller i la de Komisarevsky. Martienssen pren part pel primer, però l'explicació que fa el segon li serveix per explicar el que ja hem comentat sobre les construccions del seu teatre com a signes constructivistes. Op.cit., p. 248: “Meyerhold made use of the intellectual sophistication of scaffoldings which were produced by futurist (!) painters and architects.” I need not labour the considerable difference that exists between “taking a fancy” to motifs and the “use of intellectual sophistication;” nor between painters and architects mostly Cubists, and futurist painters and architects”.

a l'esquerra i a la dreta, entendre que són parts diferenciades, però l'espectador té la capacitat d'integrar-ho tot en una sola mirada; hi ha definició d'espai però no segregació. El mateix passa amb les diverses construccions que van sortir a escena a la mort de Tarlekin, totes elles defineixen espais però cap d'elles segrega una superfície de l'altra⁵².

Tornant a Le Corbusier i a com Martienssen veu el *V-Pole* podem considerar, llegides les opinions que li mereixen les construccions de Meyerhold, que aquest pilar, des del punt de vista estètic, és la depuració formal d'un andami. Ha quedat establert amb anterioritat que un andami en mans de Meyerhold té com a funció plàstica suggerir tancament, separar i a la vegada integrar dos espais, exactament el mateix passa amb el *V-Pole*, tot i que aquest, amb menys recursos materials. La construcció aconsegueix el mateix propòsit estètic usant menys material, la construcció arquitectònica és més precisa i lleugera. Però que passaria si en lloc d'un gran porxo com el que Le Corbusier entretanca amb els dos *V-Pole* tinguéssim una petita marquesina? Segurament es podria depurar formalment aquest signe constructivista i deixar-lo en un sol pilar inclinat, que és el que passa ja al tercer projecte per a la casa de Martienssen i al projecte construït. En aquest projecte la marquesina no vola el suficient com per necessitar un *V-Pole*; senzillament, amb un pilar inclinat s'aconsegueix el propòsit estètic de suggerir tancament. Amb això ja n'hi ha prou. Martienssen ha depurat el *V-Pole* de Le Corbusier o la depuració de l'escenografia de Meyerhold.

L'ús del pal inclinat a la casa de Greenside pot ser considerat com una depuració formal, encara amb menys material, de l'andami de Meyerhold via Le Corbusier. *V-Pole* és necessari per definir l'espai quan és obert uns determinats metres,

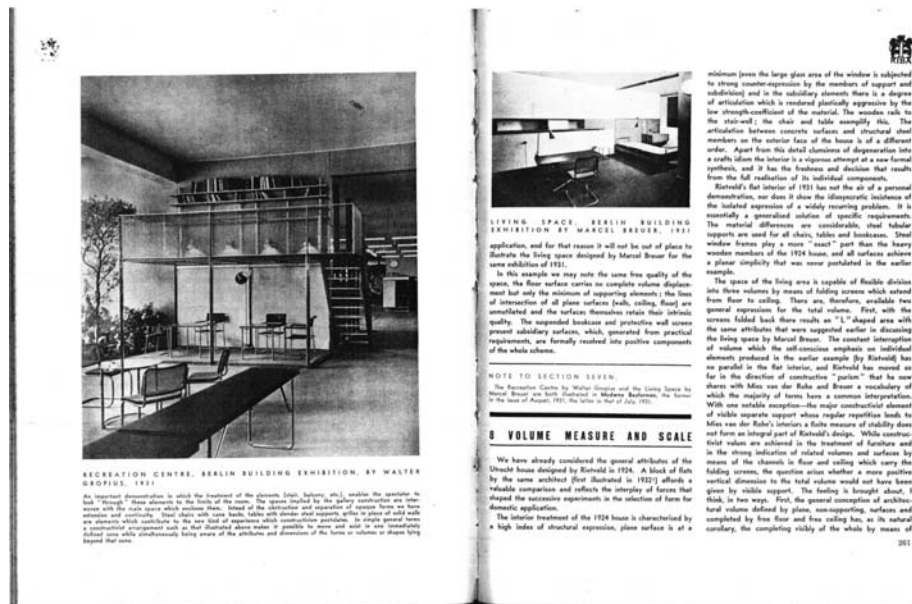


16. Martienssen. Casa a Grenside. Pal inclinat.

⁵² Aquesta simultaneïtat en l'escena ja l'havia assajada, només uns anys abans, Karl Krauss, *Die letzten Tage der Menschheit*, Bühnenfassung des Autors, Suhrkamp, 1992 (original 1918). Diverses escenes passen a la vegada però en diferents llocs, de manera que no es poden veure a la vegada; l'obra de teatre, amb els paràmetres actuals, és pràcticament impossible de representar.



17. Martienssen. Casa a Grenside. Dupla biga-pilar des del menjador.



18. Martienssen. "Constructivism". Pàgines dedicades a Gropius.

53 Martienssen fa referència a dues exposicions que va fer Gropius: d'una banda el *Recreation Center* de la -per seguir la nomenclatura de Martienssen- *Berlin Building Exhibition* i, per l'altra, l'espai de dormitori que va projectar amb Marcel Breuer per a la mateixa exposició.

54 Martienssen, Rex, "Constructivism", cit., p.259.

55 Les paraules de Martienssen per explicar-ho són al peu de la imatge que publica del *Recreation Center*. "An important demonstration in which the treatment of the elements (stair,

però quan hi ha poca distància n'hi ha prou amb la meitat; la línia inclinada fa les funcions de contenir l'espai, de limitar en horitzontal.

V. Dupla pilar-biga.

Hi ha diverses maneres de contenir l'espai, de posar-hi límits. La pròpia del constructivisme no és un pla que segregui, no és un mur que diferenciï dos mons a banda i banda d'ell. La divisió pròpia de l'idioma constructivista és una construcció que deixa veure a través. A l'entrada de la *Cité de Refuge* de Le Corbusier trobem la tanca de xarxa metàl·lica que separa la construcció del carrer i, després, els dos *V-Pole*. En la casa Martienssen, a més del pilar inclinat que acompanya la marquesina de l'entrada, hi ha un altre element que suggereix separació ja dins la casa: la dupla pilar-biga de la sala d'estar menjador.

L'article *Constructivism*, després d'explicar el projecte fragmentat, després d'explicar la construcció dels volums de manera que deixessin passar la mirada, es centra en explicar, a través de Gropius, *The mechanics of space continuity*. Martienssen veu, en les exposicions de Gropius⁵³ el problema isolat; aquestes exposicions no han d'afrontar el problema de la relació amb l'exterior. Per a Martienssen l'exposició "is characterised by an extremely high degree of continuity of space within the main planes of restriction⁵⁴". Hi ha, en el cas del *Recreation Center*, uns elements que suggereixen tancament, com són les línies verticals que dibuixen els pilars metàl·lics que aguanten l'altell, o les línies horitzontals dels graons sense contrapetjada, o la tanca de tela metàl·lica que tanca el balcó; plans de restricció però que permeten la visió a través seu⁵⁵.

Tots aquest signes constructivistes construeixen espais que, a l'experimentar-los, s'engrandeixen amb l'espai del costat. Aquest elements que són signes tant clarament constructivistes⁵⁶, no els podríem considerar dins l'idioma constructivista si no fessin aquesta funció.

Martienssen, per definir l'espai de la seva habitació principal, usa les normes constructivistes i usa un signe del passat, provinent de la construcció en maçoneria, la biga i un signe del seu present, provinent de la construcció que ja ha incorporat elements que treballen a tallant com el ferro, el pilar de formigó armat. Altra vegada trobem l'acord entre el passat i el present. També podem pensar que els signes són tots del passat, mirant la fotografia que el propi Martienssen publica⁵⁷ de l'interior del temple dels atenencs a Delfos: s'hi observa la mateixa definició espacial que quan mira l'efecte que provoquen biga i pilar a casa seva. En la fotografia es veu clarament com un interior s'engrandeix més enllà del límit del pòrtic però l'espai queda perfectament definit per l'enquadrament de la fotografia que mostra, no només a banda i banda de les columnes sinó que mostra la llinda. En la casa de Martienssen les coses són una mica diferents ja que el sostre passa a banda i banda de la biga això vol dir que s'ha de remarcar el límit perquè les característiques a banda i banda de la biga són iguals, per això les bigues són d'un color diferent al del sostre. El sostre està separat per la biga, però el terra uneix les dues parts que separa. La biga, per separar està acompanyada d'uns elements que reforcen aquesta separació: en el cas de la separació entre menjador i sala d'estar la divisió que es marca al sostre es remarca amb un canvi de tractament de façana, a la zona del menjador hi ha un mur opac, mentre que a la zona de la sala d'estar



19. Fotografia de l'interior cap a l'exterior del tresor d'Atenea a Delfos.



20. Martienssen. Dupla biga-pilar. Fotografia des del finestral.

balcony, etc.), enables the spectator to loor “through” these elements to the limits of the room. The spaces implied by the gallery construction are interwoven with the main space which encloses them. Instead of the obstruction and separation of opaque forms we have extension and continuity”. Martienssen, Rex, “Constructivism”, cit., p.260.

⁵⁶ Martienssen ho diu clarament: “The positive architectonic nature of the fixed and free elements establishes a formal vocabulary of scientifically conditioned elements, which in this context reflects a disciplined interpretation in architectural terms of the original constructivist idiom” Martienssen, Rex “Constructivism”, cit., p. 259

⁵⁷ Martienssen, Rex. “Notes on Mediterranean Tour” *South African Architectural Record*, February 1941, p.37. La fotografia va ser feta durant el viatge europeu del 1939-1940.



21. Martienssen.
Balcó a la casa
a Grenside.

té una façana de vidre, que permet veure l'exterior; el contrast lumínic que hi ha entre els dos paraments verticals que marquen el límit d'ús reforça el paper de la biga i ja no podem dir que la biga separi un espai de l'altre sinó que ho fan la biga i el contrast lumínic. L'altra biga i el mur de barana del primer tram d'escala és la que separa el menjador de l'escala. El mur de la barana és, a més, inclinat, i per això es produeix un efecte molt semblant al que es produïa amb el pilar inclinat que acompanya la marquesina de l'entrada. Si l'escala tingués una barana que deixés veure els graons, tota la quantitat de línies que generen els graons faria que la nostra mirada anés cap aquest punt, fent irrellevant la divisió proposada per a la biga. Si el mur fos paral·lel a terra i fos de la mateixa dimensió, l'espai se'ns estendria horitzontalment i no vertical com passa amb el mur inclinat.

VI. Balcó.

El balcó és un element propi del llenguatge constructivista. Martienssen l'ha vist a moltes obres. Segur que no havien de passar desapercebuts, per a ell, ni els balcons que va fer Gropius a la Bauhaus ni els que va fer Lubetkin a tants altres edificis. Els de Gropius sabem que els coneixia perquè havia publicat l'edifici de la Bauhaus i per les referències que n'havia fet a *Commentary*⁵⁸, i els altres perquè es publicaven en revistes que tenim constància que rebia i usava⁵⁹. El balcó és un element constructivista no perquè sigui nou en la història de

⁵⁸ Fa referència a les cases de la Bauhaus però suposem que coneixia tot el complex. Martienssen en parla al *South African Architectural Record*, September 1931 "Commentary", p.98-100.

⁵⁹ Martienssen rebia, a la Universitat, l'*Architectural Record* i l'*Architectural Journal*. En aquells moments, en l'àmbit anglosaxó aquestes eren les revistes més punteres i, tot i no publicar massa arquitectura europea, publicaven força la poca arquitectura moderna que es feia a les illes britàniques. Martienssen havia de conèixer el *Highpoint I* ja que es va publicar a: *Architectural Journal* 2 May 1935, i *Architectural Record* d'abril de 1937. D'altra banda, coneixia l'obra domèstica de Lubetkin pel llibre de Yorke, *The Modern House in England*, ed. The Architectural Press, London, 1937. En aquest punt no cal oblidar que el llibre, en forma de monografia, es va publicar un any abans a *Architectural Record*. Del llibre s'ha de destacar els balcons de les cases a Plumbstead 1932-34.

Destacar que Martienssen moltes vegades publica materials directament extrets de l'*Architectural Journal* i de l'*Architectural Record* sense demanar permís als seus autors ni posar-s'hi en contacte.

l'arquitectura⁶⁰, sinó perquè la forma en que està construït és nova.

Fer un balcó en obra de maçoneria és produir una lesió a dos elements constructius. D'una banda, produïm una lesió al mur de façana amb una nova força a tallant des de l'exterior; d'altra banda, produïm una lesió al forjat a l'introduir un element que va de l'interior del forjat, passant perpendicular al pla de façana, fins al voladís a l'exterior⁶¹. Però construir un balcó en una obra amb estructura de formigó armat o ferro no constitueix cap lesió, la nova construcció dóna aquesta possibilitat estètica. No cal res que sustenti el balcó més que el sistema constructiu amb formigó armat o ferro, no calen apèndixs, no hi ha lesions. El balcó és un símbol d'aquesta nova llibertat formal que s'ha aconseguit amb l'aplicació de les noves tecnologies derivades de la ciència, el balcó és un signe del llenguatge constructivista.

El balcó de la façana de Martienssen usa aquesta llibertat formal en una funció estètica: dota de volum la superfície plana que té darrera creant un nou pla de referència i, genera un volum de transició entre dues superfícies, una profunda i una altra frontal.

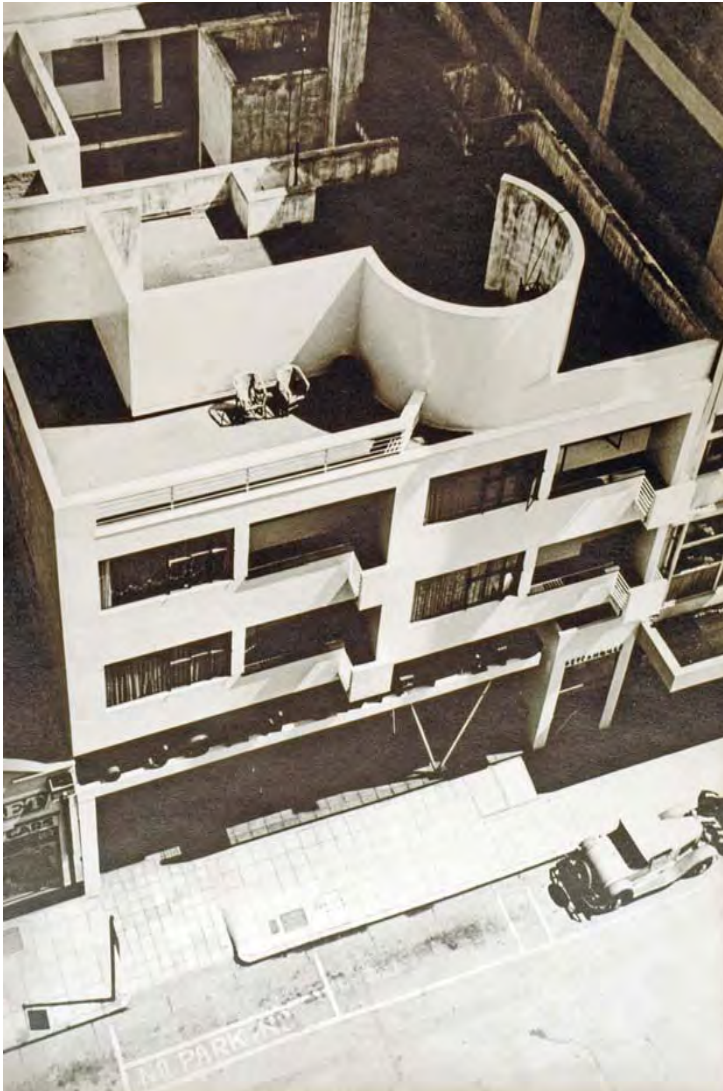
El balcó s'usa de diferents maneres a l'edifici de Gropius de la Bauhaus. Ens fixem en la repetició del balcó individual al Prellerhaus. Primer la repetició de balcons -com es pot veure en la cèlebre fotografia de Moholy-Naghy- fa desaparèixer, virtualment, el pla de façana; on és la façana?, en el límit que marca la frontera entre interior i exterior de la construcció o en el límit que marca la repetició dels goterons dels balcons. La darrera fila de balcons, tal i com s'aprecia, serveix per fer la transició entre el pla de la façana i la profunditat



22. Gropius.
Balcons a la
Prellerhaus.

⁶⁰ Només fent una ullada al Johannesburg Decó que va caracteritzar la primera dècada de impuls econòmic sota la bandera britànica, veiem que Johannesburg té molts edificis on el balcó és visible. La casa de Baker –l'arquitecte més conegut a Sud-àfrica i un referent de Martienssen nen- a Timewell (1905-6), el YWCA (1917) de J.M. Solomon, el bloc d'apartaments a Banket Street (1920 Hillbrow), de Charles Small o el Harvard Building (1928) de Stucke & Harrison.

⁶¹ Aquesta agressió es pot formalitzar de dues maneres, amb un element que sigui estructural i horitzontal per posar-hi els peus o bé amb un element que en sustenti un altre -no estructural- sobre el que s'hi pugui posar. Aquest element que sustenta pot prendre diverses formes, des de volutes passant per cariàtides fins a simples elements rectangulars perpendiculars en la seva dimensió llarga al pla de façana.



23. Martienssen.
Balcons a la
PeterHouse.

que té al costat, entre l'espai frontal i el profund.

El balcó en les obres constructivistes s'usa per generar un nou pla de referència. Aquest ús és molt estès, fins i tot els companys d'escola de Martienssen -posteriorment, de professió- van començar a usar-lo per fer les seves obres a Johannesburg: la casa Harris de 1933 de Hanson, Tomkin, & Finkenstein a la Central Avenue del barri de *Houghton*, o la casa de pisos de 1936 dels mateixos autors a Reading Court al barri de *Hillbrow*⁶². El propi Martienssen, en associació amb Fassler i Cooke, entre l'any 1933 i el 1934 va construir la *PeterHouse* al *Central District* usant aquest recurs. Tots aquests edificis són entre mitgeres i els balcons només es poden usar com en la primera explicació que hem fet per a la Bauhaus: el pla de façana passa a ser doble, entre el que genera el límit interior i exterior de la construcció i el que generen -en aquest cas no els goterons, sinó- els frontals dels balcons. Aquest pla que generen els frontals dels balcons es determina perquè els balcons estan construïts amb formigó només en el terra i el frontal paral·lel al pla de façana i els laterals queden amb una barana pràcticament invisible, de ferro.

La funció estètica del balcó en les obres constructivistes no només és per donar volum -com ha quedat demostrat a la Prellerhouse-, també té un ús com a nexa que permet la transició entre un espai profund i un espai frontal. L'element de nexa per permetre el gir és una constant de tota l'arquitectura culta des de, com a mínim, la Grècia clàssica, i Martienssen ho sap. L'ús de pilastres a la cantonada, per exemple a l'erecteu, és un element nexa que ajuda a la transició entre l'espai profund i el frontal; de la mateixa manera, el fet que el temple perípter tingui la darrera -o les darreres columnes- de cada costat sense fons -sense cel·la- provoca una lleugera interrupció en el pla de façana que ens informa del proper gir d'aquell pla a un de perpendicular. És un recurs que cal adaptar al llenguatge constructivista però un recurs propi de l'arquitectura formal i aquesta no està

⁶² Aquestes obres es troben ben explicades al Chipkin, *The Johannesburg Style.*, cit.

l·ligada a un temps històric.

En l'arquitectura constructivista hi ha molts exemples de com un balcó ajuda a la transició entre aquest espai frontal i el gir de la cantonada. Un de clar són els testers del *HighPoint I*. Lubetkin no necessitava posar el balcó al tester perquè funcionés la planta -de fet, la tipologia de la cantonada és la mateixa que la d'enmig de l'H en planta i les d'enmig no poden tenir balcó-, col·loca el tester per una necessitat estètica. Lubetkin no vol que el tester sigui una superfície frontal, i amb la inclusió d'un balcó en una de les seves bandes aconseguix que la superfície no sigui un tester frontalitzat sinó més aviat un pla decantat en un dels seus costats. El balcó és l'element de transició entre el pla frontal del tester i la profunditat del resta de la construcció.

L'ús del balcó individual repetit en edificis d'habitatges era un recurs emprat en el Johannesburg dels anys trenta i quaranta del segle XX. L'ús del balcó individual en cases unifamiliars no era tant comú. W.R.&A.Stewart & B.S. Cooke⁶³ l'utilitzen a Aiton Court (1937-8), Pietersen Street, Hospital Hill, també a Johannesburg. Aquí el balcó està sol, marcant el centre de la façana, no complint ni amb la funció de generar un volum -no té límits definits- ni amb la funció de generar una transició entre un espai frontal i un de profund. El signe balcó, per com està construït, és constructivista, però no satisfà cap propòsit estètic ni dona cap resposta als problemes espacials en arquitectura. No podem dir que el balcó d'Aiton Court formi part del llenguatge constructivista. Seguint amb el símil lingüístic diríem que aquest signe està mal usat des del punt de vista gramatical.

Martienssen usa el balcó individual a la seva casa a Greenside. La funció plàstica que té, com en el cas de la façana de la *Prellerhaus* de Gropius és doble:



24. Stewart & Cooke. Casa a Aiton Court. Johannesburg.

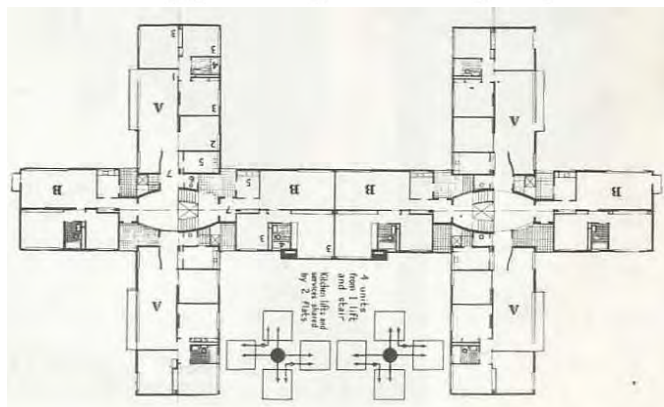


25. Hanson, Tomkin & Finkenstein. Pisos a Reading Court.

⁶³ Aquest Cooke és el mateix associat amb Fassler i Martienssen en fer la *PeterHouse*. Tal com diu Guedes: “Bernard Cooke was a diploma student, a poor student. Who had a lot of experience in offices”. Com que Cooke era un treballador menys qualificat i no venia de família amb possibles, en trencar la societat entre els dos *Thesis students*, Fassler i Martienssen se'n va anar amb els Stewart i van fer algun edifici amb idioma constructivista.



26. Lubetkin. Highpoint I. Fotografia del tester i planta general.



serveix per generar un nou pla a la façana i és l'element de transició entre la frontalitat i la profunditat.

El balcó dóna profunditat a la façana ja que el seu frontal genera un nou pla que s'atura al límit del marc. Hem vist a l'edifici de Gropius o als altres edificis de Johannesburg que la repetició de balcons produïa un pla virtual, una distància, separat de límit interior exterior. Aquest efecte es pot produir, com ha quedat demostrat, per la repetició de frontals o del pla suggerit per un goteró, però es genera aquest pla virtual. Aquest pla està limitat per l'absència de repetició. En el cas d'un sol balcó necessita un aturador si no passa com a Aiton Court; el marc⁶⁴ té aquesta funció a la casa de Greenside. El balcó és un element de transició entre diferents plans com hem vist a la cantonada de la *Prellehouse* o al *Highpoint* de Lubetkin. A la casa de Martienssen el balcó és l'element que fa de transició entre el pla frontal del maó i el pla que promet profunditat del vidre -que sempre tindrà una part obaga gràcies al marc, cosa que li assegura mostrar profunditat.

El balcó de Martienssen és un element que, per tradició, havia de sortir del pla de maó. El balcó ve de la tradició, per tant conjugaria bé amb el maó; aleshores, per quina raó el col·loca sortint del pla de vidre? És impossible, atenent a com un visitant es mou dins la parcel·la, que ningú mai no pugui veure el faldó frontal del balcó projectat sobre el pla de maó.

D'aquesta manera, en veure un balcó, per tradició, sempre tendim a recuperar el pla del que surt -el pla que lesiona-, a acabar de reconstruir-lo; d'aquesta manera s'assegura la construcció del pla de maó com a frontal de façana. El fet que el balcó formi part de la tradició i, per tant, del mur de maó, assegura el pla de maó. El balcó, encara que no toqui el maó forma part del pla que ell forma.

⁶⁴ Aquesta qüestió quedarà bastament explicada en el capítol dedicat a la façana, punt 4 d'aquesta tesi.

La profunditat s'aconsegueix amb el vidre però el fet que hi hagi el balcó al seu damunt fa que reconstruïm el pla de maó i no el podem obviar.

VII. Maó-vidre.

La dualitat maó vidre és la construcció material de la tradició i la novetat, el pes i la lleugeresa. El maó és un element viu de la tradició arquitectònica cívica britànica i el vidre és un signe del llenguatge constructivista.

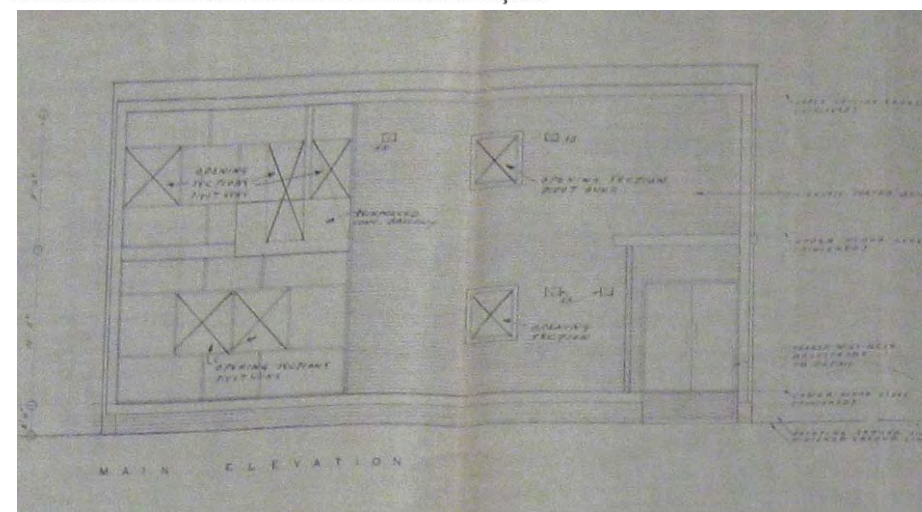
“The ‘glass wall’ coexists in an ordered framework with the elements of structure and enclosure, its function is harmoniously adjusted to that of the surfaces of opposite purpose; in brief it fulfils a Constructivist role. The increased aesthetic attributes are easily apparent⁶⁵”.

Martiensen està explicant el rol constructivista que té el mur de vidre a la casa Schröder i li atorga categoria estètica. Més endavant, en l'article, quan parli del Sanatori de Hilversum explicarà l'origen del mur de vidre com a element constructivista. Originàriament es crea per una raó purament tècnica, abans – amb l'estructura de murs- era pràcticament impossible veure grans superfícies de vidre, mentre que amb la introducció del ferro a la construcció això ja és possible. De l'obra de Bjuvøet i Duiker, Martiensen explica les qualitats estètiques que es poden obtenir d'aquest element en relació al mur:

“Opaque wall and glass surface combine in a true envelope, and the volumes, primarily given internal significance, achieve externally an expression that is organically unified and not imposed⁶⁶”.

La superfície de vidre i la superfície opaca -o que òpticament recorda al mur- són ara elements plàstics i no tenen cap funció estructural, de manera que s'han

27. Martiensen. Casa a Grenside. Dibuix de la Façana.



⁶⁵ Martiensen, Rex, “Constructivism”, cit., p. 246.

⁶⁶ Op. cit., p.250.



28. Martienssen. Casa a Grenside. Perspectives.



preparat les bases perquè la seva combinació pugui ser amb criteris estètics i no funcionals. El problema a resoldre es troba quan es produeix l'encontre:

“Change in plane, for example, between wall surface and glass surface is no longer an enforced condition due to the disparity in their surface or structural characteristics, but is now a variable to be used in the reconciliation of opposite functions. In other words there is now available a degree of control that is in scale with the volumes defined, a state of affairs that could not exist in the employment of inefficient materials⁶⁷”.

L'encontre entre la superfície que genera el mur i la superfície que genera el vidre és el problema estètic a resoldre. El mur de maó és frontal, la rigidesa del tipus de construcció, la dificultat d'obrir forats i el gust de la tradició per la idea de façana fa que quan pensem en una façana de maó pensem en un element frontal. El vidre, en canvi, sempre que estigui en ombra, promet profunditat, suggereix que darrera hi haurà alguna cosa que es podrà veure. El vidre és exactament el contrari a nivell espacial que el maó. L'un és profund i l'altre és frontal; es necessita algun intermediari que ajudi a la transició. L'intermediari, com s'ha explicat, és el balcó, el que no s'ha dit és que el balcó fa d'intermediari quan l'espectador és a certa distància; hi ha una escala, la llunyana, en què l'encontre entre les dues superfícies el resol el balcó, mentre que hi ha una altra escala, més propera, on l'encontre entre les dues superfícies no el pot resoldre el balcó. A aquesta escala, propera, l'element físic situat entre una superfície i altre ha de resoldre aquest encontre. En els diversos dibuixos que es conserven de l'alçat podem veure una certa evolució de l'element de transició. En la perspectiva que conservem acolorida⁶⁸ no hi ha cap línia que suggereixi

⁶⁷ Op. cit., p.251.

⁶⁸ Aquesta perspectiva segurament no la va dibuixar Martienssen. Pancho Guedes sempre recorda el mandrós que era Martienssen (entrevista amb Pancho Guedes apèndix 6, parlant de Heather Martienssen: “And she dresses very beautifully, she is really very together, very rational, she can lecture, she can help and she can make drawings for Rex Martienssen who was lazy”) a l'hora de dibuixar i la facilitat que tenia Cooke per al dibuix (més endavant, a la mateixa entrevista: “He [Cooke] was a very nice guy who draw modern buildings in Art Noveau perspectives... with the clouds....”). Amb aquests precedents i sabent l'estima que, segons Herbert Baker (cit.), unia a Cooke i Martienssen, aquest li hauria pogut demanar el favor de fer-li aquesta perspectiva.

res llevat de la interrupció del pla de maó i l'inici del pla de vidre. En l'alçat que es presenta a l'ajuntament hi ha una doble línia ratllada, com si fos encara maó que suggereix que hi ha d'haver alguna cosa entre el maó i el vidre, un gir de l'especejament del maó o un canvi de material que faci de transició entre els dos materials. Posar aquesta línia doble permet separar, que un pla tiri endavant -el de maó- i l'altre es quedi en un segon terme -el de vidre. En la segona perspectiva⁶⁹, aquesta sense colors, la transició és un element tridimensional que, d'una banda revesteix els darrers centímetres del pla de maó i, de l'altra, gira dins la construcció els mateixos centímetres en planta. Aquest dibuix demostra la voluntat, per part del dibuixant, de la transició d'una superfície frontal i una altra profunda.

VIII. Obertura allargada. / Fenêtre longère.

Un altre signe constructivista que trobem a la casa és la utilització de l'obertura allargada. L'obertura allargada, però, no és a la façana de la casa, és als alçats lateral i posterior; la col·locació d'aquesta finestra respon més a un recurs que a una demostració de la tècnica moderna.

L'obertura allargada ha sigut motiu de molts comentaris i controvèrsies. Le Corbusier⁷⁰, i després Lubetkin⁷¹, entre d'altres, defensaven l'obertura allargada per un motiu objectiu: amb la mateixa superfície amb una obertura allargada entra més llum natural a l'estança que amb una obertura vertical; això, diuen tots dos, és el corol·lari lògic del pas de la construcció en maçoneria a la construcció

⁶⁹ Aquesta perspectiva no sabem si la va dibuixar Rex Martienssen o ho va fer Heather, però és l'encaix sobre la que es va fer la perspectiva acolorida respon exactament al mateix punt de vista. La hipòtesi és que aquesta és la primera, dibuixada per un dels dos membres de la parella, que sabien exactament que volien, i que l'altra és una còpia passada a net amb diferències de qui no sap exactament quins motius mouen a fer una determinada arquitectura.

⁷⁰ Le Corbusier, *Une petite maison-1923*, Zurich 1954. p.30.

⁷¹ Lubetkin, B., i Ginsberg, S., "Comment concevez-vous la fenêtre?" *Architecture d' Aujourd'hui*, abril 1931.

en formigó armat. Una necessitat, més llum a l'interior, gràcies a una tècnica nova, el formigó armat, genera una nova forma: l'obertura allargada.

L'obertura allargada horitzontal a l'habitació de la casa de Greenside és l'aplicació d'aquest principi pel que fa a les possibilitats d'aprofitament lumínic, no pel que fa a la tècnica constructiva. La finestra és una lesió en un *cavity wall*, però com que no té massa llargada ni pràcticament res a aguantar damunt seu, és possible, tècnicament, fer-la en maó usant una petita llinda de formigó. A Martienssen li interessa la funció de la finestra, no com està feta. Martienssen volia aconseguir que l'habitació tingués una bona il·luminació, sobretot al matí -que és l'únic moment del dia que l'habitació s'usa- i, per això, disposa una obertura allargada a llevant. No és una finestra visible per a l'espectador des de l'exterior perquè dins l'àrea de la casa no hi ha perspectiva per veure-la. És una finestra per complir la necessitat interior de màxima lluminositat amb la menor superfície possible.

Martienssen havia fet projectes anteriors a la seva casa a Greenside amb obertura allargada. En la seva col·laboració amb Cooke i Fassler va construir dos projectes amb obertures allargades: la casa Stern i la *Peterhouse*. Les dues exemplifiquen aquest ús, tècnic, de l'obertura allargada. És de quan Martienssen pensa que ha d'influir en els seus conciutadans i fa projectes exemplificadors. Les finestres allargades de les dues cases no són com les de Le Corbusier. No tenen el faldó superior de la finestra, només tenen l'ampit. Des del punt de vista tècnic és comprensible, Johannesburg no és París: les temperatures no són les mateixes i la necessitat de protecció contra les inclemències del temps -que proporciona millor la part opaca que la transparent- són menors a Johannesburg. A la *Peterhouse* les obertures ocupen tot l'ample dels apartaments i aconsegueixen dotar-los d'una gran lluminositat degut a la seva poca profunditat. A la casa Stern les obertures semblen un manifest de les possibilitats plàstiques que proporciona el formigó armat. Hi ha obertures



29. Casa Stern. Martienssen. Visió des de la parcel·la veïna.

horitzontals al parapet de la terrassa, altres que actuen com a finestres de la casa i, en combinació amb aquestes, una obertura vertical -de les mateixes proporcions però posada en tota l'alçada de la construcció- que ressegueix la caixa d'escapes. Martienssen fa un ús plàstic de les obertures allargades sobretot pel que fa a la seva composició exterior.

Les obertures allargades en horitzontal de la casa a Greenside no són visibles des de l'exterior. Les obertures allargades en horitzontal poden tenir un ús plàstic des de l'interior, també. Per això cal mirar a l'arquitectura de Le Corbusier. Le Corbusier ha explicat, a propòsit de la seva *petit maison* al llac Léman⁷², que l'obertura allargada horitzontal és la que permet captar millor el paisatge. Bruno Reichlin, en un article dedicat a la finestra de la casa, explica l'efecte de la finestra d'onze metres:

“Unlike the traditional window, the strip window fulfils its function as an intermediary between the inside and the outside all the better the more that the opening itself, as a threshold, defines its own limits and tends to vanish⁷³”.

En una finestra allargada els límits horitzontals -cal entendre- desapareixen. La conseqüència és que l'experiència de l'espectador a la casa passa a ser l'experiència del paisatge, pràcticament, sense intermediaris. La casa ja no és un refugi, és un lloc perquè el seu pare pugui mirar el paisatge⁷⁴. La finestra allargada destrueix la consciència de refugi perquè permet a l'espectador no veure l'interior i sentir-se a l'exterior des del confortable interior estant. En la fotografia que Le Corbusier publica a l'*Almanach d'architecture moderne*⁷⁵ es pot veure com l'interior és negre⁷⁶ i és difícil distingir els objectes que hi ha,



30. *Petit maison*. Le Corbusier. Visió des del llac.

⁷² Le Corbusier. *Une petit maison*-1923. cit.

⁷³ Reichlin, Bruno, “‘Une petite maison’ on Lake Lemman. The Perret-Le Corbusier controversy.” *Lotus*, 1988/4, p.63-65.

⁷⁴ Le Corbusier, *Une petite maison*.1923, cit., p.15.

⁷⁵ Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne*, 1926, p.95-97. Publicació de la “petite maison”.

⁷⁶ Aquesta apreciació hi és, amb diferències, a l'article de Reichlin, cit.



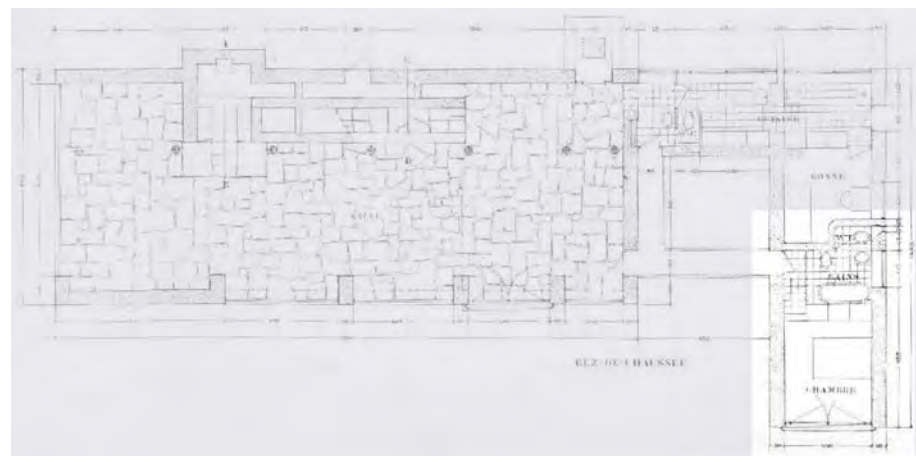
31. *Petit maison*. Le Corbusier. Visió des de dins mirant al llac.

mentre que l'exterior es percep amb tota claredat, un paisatge amb el cel retallat pel turó que té davant. La percepció en horitzontal és pròpia del paisatge; a la natura l'espectador acostuma a percebre la realitat de forma horitzontal mentre que dins la casa la percepció horitzontal és molt més restringida. L'obertura en horitzontal provoca la sensació d'exterioritat, l'espectador deixa la percepció de l'interior i només mira enfora. Aquesta hipòtesi és certa només per un espectador a certa distància de la finestra, de peu. Però l'espectador de la casa es mou, seu, està en continu moviment vertical i horitzontal i la finestra actua de diverses formes. En un interior amb una obertura vertical hi ha dos escenaris, veure el que emmarca la finestra -és igual des de quin punt de vista, l'arquitecte ja l'ha fixat- o no veure-ho; en la finestra vertical un espectador que s'hi atansa veu des de la proximitat, davant el límit de la casa fins al cel, passant per l'horitzó, i el que hi ha a mitja distància. En un interior amb una obertura allargada en horitzontal l'espectador veurà coses diverses depenent del lloc on estigui, o si està assegut o de peu; l'espectador, en la mateixa finestra, descobrirà coses diverses en funció del seu estat: assegut el nostre espectador només pot veure el cel i, depenent de la distància a la que tingui la finestra, potser l'horitzó. El mateix espectador, des del mateix punt, en alçar-se, veurà l'horitzó al centre però la seva perspectiva s'eixamplarà en horitzontal perquè no té cap impediment en aquest sentit si, en canvi, en vertical. Aquest hipotètic espectador a la *petit maison*, en alçar-se recorrerà amb el seu coll -de dreta a esquerra- tota l'extensió de l'horitzó. Sentirà que és en un exterior. No és casualitat que relacionem l'horitzontalitat amb l'exterior: a la muntanya la visió és horitzontal, dalt hi ha cel i sota terra, tota igual, on es produeix la irregularitat; allò que ens atrau és en el límit entre terra i cel⁷⁷. La *fenêtre longère* no emmarca la mirada, al deixar lliure l'horitzontal, fa exterior un interior. Aquest fet, però, provoca un problema de privacitat: des de l'exterior, amb l'obertura allargada

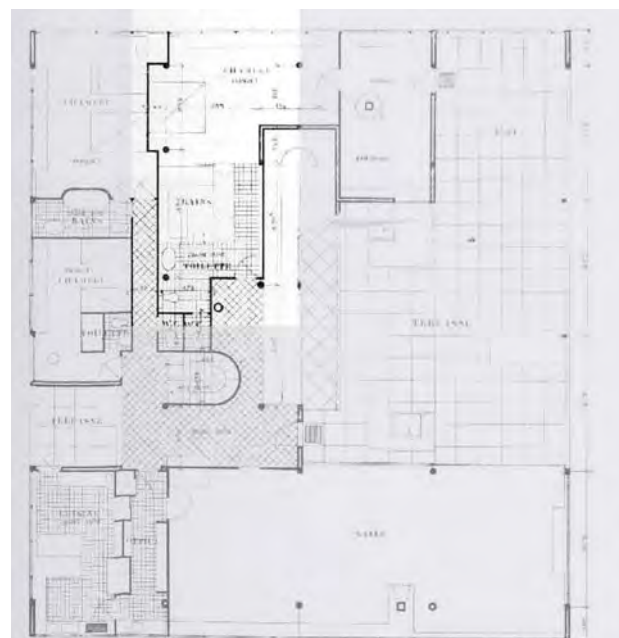
⁷⁷ No és d'estranyar, en aquest sentit, que el sistema *cinemascope* s'estrenés amb "The Robe" de Henry Koster -*La túnica sagrada* en van dir a Espanya. El *cinemascope* dona exterioritat a l'acció; la seva proporció 1:2,66 és impròpia de la visió humana 1:1,33, el doble d'horitzontal.

en horitzontal, es pot veure l'interior. Le Corbusier soluciona aquest problema de diverses maneres: posa cortines, una obertura a certa distància de la finestra, retira la construcció del límit del carrer, etc. La solució depèn de la posició urbana i de les necessitats interiors. La segona obertura allargada en horitzontal que hi ha a la casa de Martienssen és davant les finestres quadrades del bany. Cal mirar, doncs, com soluciona el problema de privacitat als banys o a les sales d'aigües Le Corbusier. En les cases més modestes Le Corbusier tanca el bany enmig de la casa, sense aparent respiració natural, mentre que a les més suntuoses la sala d'aigües s'emancipa del bany i forma part de l'habitació; l'espai de la sala d'aigües engrandeix l'habitació i viceversa. Aquestes sales d'aigües tenen una característica molt marcada, mai es troben a façana ni a la planta baixa, de tal manera que qui és a la sala d'aigües, no pot mirar a l'exterior i no ser vist. La distància de la façana, unida a la perspectiva que se'n té des del carrer, doten l'estança de la privacitat necessària encara que des del seu interior es pugui gaudir de l'exterior. Aquesta relació de la sala d'aigües amb l'exterior es pot veure a diversos projectes com la vil·la Savoye o la casa Errazuriz, però no passa sempre. No ser vist però poder mirar a l'exterior des d'un lloc dedicat al gaudi del cos. Aquesta característica també la trobem a la sala d'aigües de la seva casa a Porte Molitor, on la sala d'aigües dona directament a l'exterior, a la terrassa d'un setè pis, invisible per als vianants de la ciutat i per a les mirades des d'altres pisos alts gràcies a la barana massiva de la terrassa.

Veure a l'exterior, tenir perspectiva d'allò que hi ha més enllà però no ser vist des del lloc més íntim de la casa, aquest és l'objectiu de Le Corbusier quan fa una sala d'aigües. A la sala de bany i aigües de Martienssen passa una cosa semblant. Les finestres de la sala de bany són orientades al nord i dominen una visió llunyana. La paret nord de la sala de bany té dues finestres i una part opaca enmig, les tres d'igual mida; essent la primera finestra damunt el lavabo i la segona damunt la banyera; enmig la pica que té un mirall -d'iguals proporcions



32. Casa Errazuriz. Le Corbusier. Planta marcant la cambra de bany i dormitori.



33. Vil·la Savoye. Le Corbusier. Planta marcant la cambra de bany i dormitori.

que les finestres. Les finestres i el mirall es troben a 3' 6" del terra i tenen 3' d'alçada. L'usuari del bany està sempre a la vora de les finestres, no té espai per retrocedir, i quan mira a través d'elles el que encinta la seva mirada no és el marc de la finestra sinó l'obertura allargada horitzontalment del parapet que tanca la terrassa de la casa. El plaer del bany, ara, és complert, com el que ha après de Le Corbusier: l'usuari, nu dins el bany, pot gaudir de la visió llunyana que proporciona l'obertura horitzontal.

VIII.

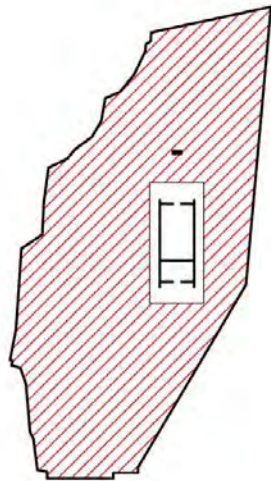
Els signes constructivistes de la casa a Greystone construeixen un idioma identificable amb la modernitat. La lleugeresa i precisió que han aportat els nous materials a la tradició moderna s'usen tant en materials nous i d'altres provinents de la tradició aconseguint el balanç entre modernitat i tradició que busca l'arquitecte. El valor abstracte que han aportat els nous materials s'empra amb els vells.

La marquesina, el V-Pole, la dupla pilar-biga, el balcó, la combinació maó vidre i la finestra allargada defineixen l'espai. Són elements de l'arquitectura formal que s'empren de manera lleugera i precisa, per tant són constructivistes. Aquests definidors d'espai donen, a més, la imatge moderna que desitja l'arquitecte sense traïr la tradició.

Lectura de: Martiensen,
"Temple and Temenos"



1. Acròpolis
d'Atenes, 1917.



2. Tèmenos de l'Acropolis seguint la definició de Jane Turner: àrea al voltant d'un lloc sagrat.

I

El capítol V del llibre *The Idea of Space in Greek Architecture* es titula *Temple and Temenos*. El títol, per un a lector no iniciat, és hermètic; un dels dos substantius té un significat desconegut per al profà. En la versió que es publica un any abans de fer la recopilació per la tesi doctoral, l'article porta per nom “*Space construction in Greek Architecture with special reference to Sanctuary Planning*¹”. El lector comença la lectura sabent què ve a continuació. El canvi en el títol pot ser degut al canvi de format, d'un article divulgatiu en una revista a un capítol d'una tesi doctoral. Martienssen el modifica perquè atorga un significat més precís.

Tractar d'entendre un text equival a saber què volen dir les paraules. El temple ha quedat definit a l'anterior capítol, però tèmenos no sabem bé quin significat té. Als diccionaris d'arquitectura la informació sobre el mot tèmenos és més aviat escassa: no queda recollit al *Dictionnaire raisonné*² de Viollet-le-Duc; al *The Oxford Companion to Art*³ editat per Harold Osborne tampoc no es cita; en canvi, trobem una breu entrada al *The Dictionary of Art* de Jane Turner: “Sacred enclosed area around a temple or other holy site⁴”; la definició en espanyol

¹ Martienssen, Rex, “Space construction in Greek Architecture with special reference to Sanctuary Planning”, *South African Architectural Record*, June 1939, pp. 117-149.

² Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, V.A. Morel & Cie. Éditeurs, Paris, 1875.

³ ed. by Osborne, Harold, *The Oxford Companion to Art*, ed. Oxford at the Clarendon Press, London, 1970.

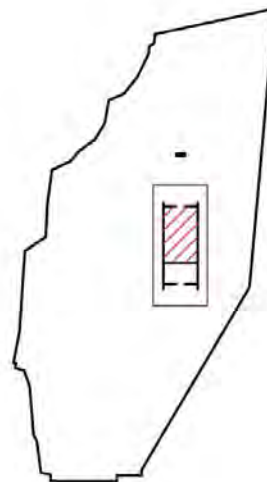
⁴ ed. by Turner, Jane *The Dictionary of Art*, ed. Grove, Ohio, 1996 vol. 30 p. 424.

que tenim, també breu, al *Diccionario clásico de arquitectura y bellas artes* de Calzada: “recinto de un templo⁵”. Les definicions són molt genèriques. El recinte d'un temple sembla que sigui l'espai que tanca un temple -podria ser el temple mateix en el cas de l'església cristiana- i, en canvi, l'àrea sagrada al voltant d'un temple o un lloc sagrat és tota una altra cosa. La definició més precisa de témenos la trobem en un article especialitzat de Birgitta Bergquist, dels anys seixanta, titulat *The archaic Greek Temenos*:

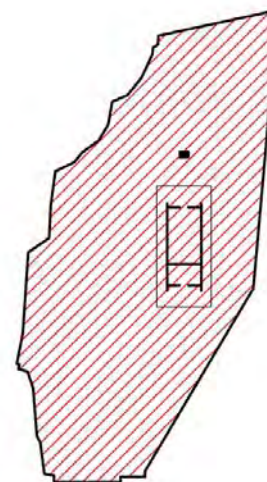
“Temenos is used as a term to denote the enclosed or otherwise marked off, sacred area permanently assigned to the iterated worship of one or more divinities and the structures of this area. This is the meaning nowadays usually given to the word, when used as a modern scholarly term: a meaning conforming to that which the word, in the narrower sense, has in Post-Homeric usage; the meaning of the word, in a broader sense, in those days, i.e, the domain, the estate, belonging to a divinity, is generally not, and is here not intended to be, covered by the modern terminological use of the word⁶”.

El témenos és un espai marcat o limitat com a sagrat, el domini d'una divinitat. Aquesta definició, precisa, no diu pas que l'espai hagi de tenir un temple. Bergquist parla de l'àrea de influència d'allò sagrat, no d'allò construït. La idea de témenos en aquesta definició s'amplia. Si haguéssim de dir quina és l'àrea d'influència de Sant Pere del Vaticà o la de la catedral d'Albi segur que hi hauria tants límits com opinadors.

Al usar el terme témenos de qui està més a prop Martienssen? De l'espai físic que determinen els diccionaris d'arquitectura i art o de la precisa definició de Bergquist? Per saber-ho, cal mirar de trobar com coneix aquest mot.



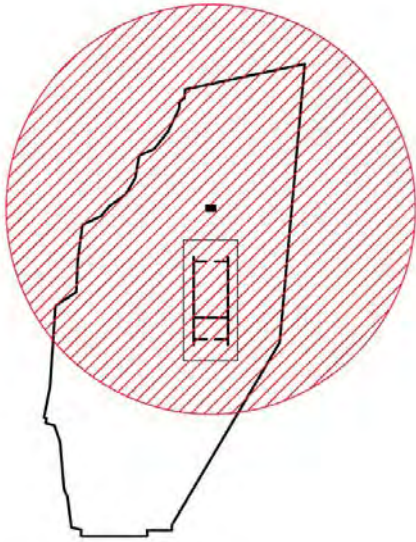
3. Témenos de l'Acropolis seguint la definició de Calzada: recinte del temple.



4. Témenos de l'Acropolis seguint la definició de Brigitta Bergquist: espai recintat al voltant de l'altar.

⁵ Calzada, Andres, *Diccionario Clásico de Arquitectura y Bellas Artes*, Ediciones del Serbal, Barcelona 2003.

⁶ Bergquist, Brigitta, “The archaic Greek Temenos, A Study of Structure and Function”, *Acta institute atheniensis regi sueciae*, series in 4, XIII, CWK Gleerup, Lund 1967, p.5



5. Témenos de l'Acròpolis seguint la definició etimològica: espai sagrat al voltant de l'altar.

En la literatura a l'abast de Martienssen⁷ hi ha poques referències al témenos. Els pocs llibres que feien referència a l'espai al voltant del temple són els de Rhys Carpenter⁸ i Robertson⁹, i cap dels dos citen aquest terme. L'únic llibre de referència que parla de témenos és *The Architecture of Greece*¹⁰ d'Anderson, Spiers i Dinsmoor. En el capítol que dedica al dòric es fa una descripció precisa del temple grec -mesures exactes amb dècimes de polsades de capitells, diàmetres de columnes amb gran precisió, intercolumnis, etc.- i, al final, el situa en un lloc envoltat d'altres construccions i limitat per un mur; aquest espai és el que anomena témenos¹¹. Dinsmoor fa una descripció de les característiques dels emplaçaments amb un llenguatge molt menys precís que l'usat en la descripció del temple, però Martienssen en pren el nom. Com és que Martienssen, a partir d'una descripció tant imprecisa, usa el terme del llibre de Dinsmoor? En la literatura que cita al llibre no hi ha cap altre referència al témenos. Sabem, però, que en la formació anglosaxona primària, en aquells anys, estudiar grec era una assignatura rellevant. És molt possible que Martienssen en sabés el significat etimològic i decidís que era l'adequat per designar el que volia.

⁷ Es pot comprovar la bibliografia que coneixia perquè no tenia a l'abast cap biblioteca especialitzada i quasi tots els llibres que cita són els que havia comprat per catàleg a la llibreria Barnes & Bowls de Londres.

⁸ Carpenter, Rhys, *The Esthetic basis of Greek Architecture of the fifth and four Centuries B.C.*, Indiana University Press, 1921 p. 104-105. "The Greek architect had no idea of the mysterious in setting or approach; a few chthonian shrines in caverns is all that can be cited. Nor did it occur to him that his god might house, dark and inaccessible, beyond great walls and many rooms, approached through courtyard and hallway and stair, as the gods of the Pharaohs lived in the penetralia of Karnak or Luqsor. Nor were there kings to dwell in magnificent places".

⁹ Robertson, D. S., *Greek and Roman Architecture* (primera edició 1929 amb el nom de *A Handbook of Greek and Roman Architecture*) 1943 reprinted with corr. 1945, Cambridge University Press, p.186. En cap moment parla del témenos però, al capítol *Greek and Roman Town-Planning. Etruscan and Early Latin Architecture*: "These occupied sites of traditional sanctity and stood in enclosed precincts of variable size and shape, but the streets and public spaces do not seem to have been designed to isolate or emphasize them".

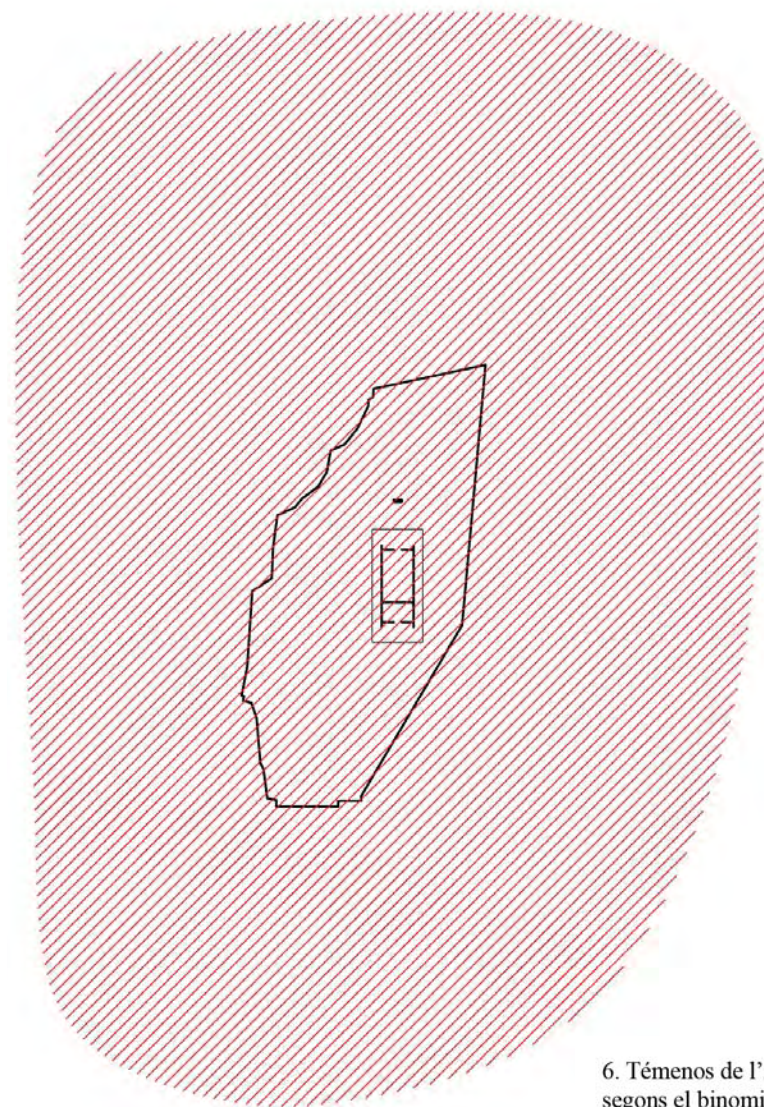
¹⁰ Martienssen cita l'Anderson, W.J., Spiers, P.P., Dinsmoor, W.B., *The Architecture of Ancient Greece*, Batsford, Lodon 1927. El darrer va fer una sèrie d'actualitzacions i actualment encara es reedita amb no massa diferències. Llevat que ha perdut dos dels seus autors. L'edició que encara trobem a les llibreries -amb reimpressions- és: Dinsmoor, W.B., *The Architecture of Ancient Greece*, The Norton Library, New York 1950.

¹¹ Op. cit, el capítol del dòric: *The Rise of the Doric Style* -versió Dinsmoor, 1950 p.113- "Up to the present our references to the temples have treated them as isolated buildings irrespective of their surrounding dependencies and enclosures. But the most important temples of Greece were invariably surrounded by a wall forming a sacred enclosure or temenos (hieron), in which the principal shrine and other subsidiary buildings connected with it were erected".

-versió d'Anderson, Spiers i Dinsmoor, 1927, p.94- "Up to the present our references to the temples have treated them as isolated buildings irrespective of their surroundings dependencies and enclosures, and as a rule the earliest modern travellers likewise confined their researches and descriptions to the particular temple they had sought for and discovered"

Témenos prové del verb *témno* que vol dir posar fites, limitar -en això tant Dinsmoor com Osborne i Calzada l'encerten. *Temenos* és un espai limitat; als versos homèrics s'empra tant per designar l'espai que pertany a un rei o a un Déu -o a un altar dedicat a ells. La paraula témenos sempre va acompanyada d'un genitiu que designa la possessió d'aquest espai. Al llibre de Martienssen no va acompanyat de cap genitiu, va de costat de la paraula temple separada per una conjunció. La correcció gramatical no ens pot fer oblidar l'acostament de dues paraules tradicionalment separades. L'operació d'acostar dues soledats, posar-les en contacte, és una operació pròpia de la modernitat en la que s'inscriu Martienssen i que anomenem collage¹². El collage és una tècnica que permet acostar dues imatges separades tractant de generar una nova imatge unitària. Acostar temple i témenos és una operació que fa que el lector s'enfronti a un nou significat no sospitat fins aleshores. Si veure un collage, com ens va advertir Perejaume, equival a deixar de pensar en les diverses imatges i en fer una sola imatge amb els trossos que la componen, acostar paraules que no tenen relació té un efecte semblant sobre el lector.

La definició de témenos no ens interessa tant com la definició del nou significat generat per la unió dels dos termes -acostar una paraula a una altra que necessita genitiu és, de fet, subordinar-la. El lloc de la divinitat del temple, el témenos del temple és difícil de delimitar. El temple d'Atenea pertany a l'acròpolis a Atenes o a l'Egeu? Quin és el seu límit? Quin és el seu témenos? Quan Martienssen descriu el santuari del temple 'C' de Selinunt¹³, explica la seva àrea d'influència no únicament en el recinte destinat al culte sinó també des de la mar i des del carrer; el témenos no és només un lloc tancat. Els grecs definien un témenos per a una divinitat o rei als quals els dedicaven el lloc de l'acció, l'altar, i aquest lloc si que es podia recintar; ara bé, l'espai al que pertany el temple és una altra



6. Témenos de l'Acròpolis segons el binomi *temple-témenos*.

¹² Perejaume, Ludwig Jujol: *Què és un collage, sinó acostar soledats?*, Lluís II de Baviera, Josep Maria Jujol, La Magrana, Barcelona, 1989.

¹³ Martienssen, Rex., *The idea of Space in Greek Architecture*, The Witwatersrand University Press, Johannesburg, 1956. pp. 117-121.

cosa. Cap lector atent pot passar per alt aquest títol dissonant sense veure que acostar aquestes dues soledats produirà un nou significat, que no tindrà altre remei que llegir el capítol amb atenció per saber quin és el límit del lloc sagrat, el témenos i el temple.

II

Martienssen comença la seva descripció del témenos grec explicant l'ús del recinte al voltant del temple i els dies que s'usava. L'ús era ritual i consistia en una processó que començava fora el recinte sagrat i arribava a l'altar on, en el punt àlgid de la celebració, es sacrificava una bèstia. Això es feia els dies de festa.

Començar l'explicació del témenos amb l'ús que se'n feia, pot descol·locar al lector. L'aficionat a l'arquitectura clàssica, el que està habituat a llegir descripcions de temples -qualsevol arquitecte britànic dels anys trenta o quaranta-, es troba en un terreny desconegut. L'ús i els dies d'ús d'una arquitectura no és un tema recurrent en la literatura anterior sobre l'arquitectura grega¹⁴, i quan s'hi troba és marginal. Per explicar l'ús ritual que es duu a terme al témenos grec Martienssen ha d'usar un text d'un historiador poc conegut per la literatura arquitectònica¹⁵, Piercy Gardner¹⁶; el text es troba en una recopilació -molt especialitzada per als arqueòlegs- de textos sobre cultura grega: *Companion on Greek Studies*¹⁷. Martienssen ha de buscar lluny les

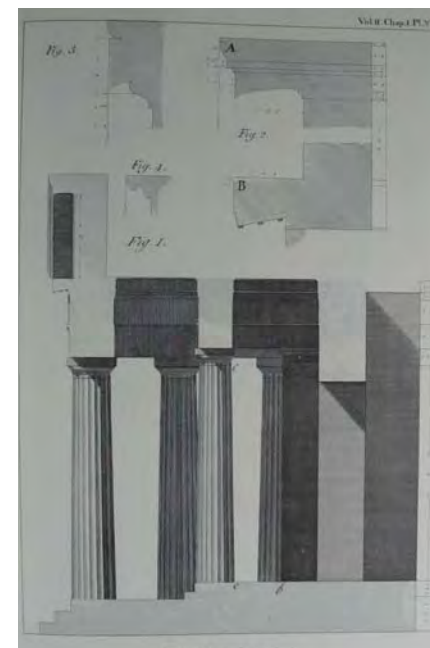
14 Dinsmoor explica a diversos projectes, de passada, quin ús tenia el temple; l'ús no s'explica a molts dels llibres, com el Robertson. Un lector poc atent pot pensar que s'usaria com una església.

15 Dinsmoor cita un llibre molt poc difós, Gardner, Piercy, *The principles of Greek Art*, Macmillan, New York, 1921, en el seu *The Architecture of Ancient Greece*. cit.

16 Gardner, Piercy (1846-1937). Segons el *Dictionary of Art Historians*: "Oxford historian of Greek Art and numismatics". Gardner, de fet, es va fer conegut gràcies a: Gardner, P., Imhoof-Blumer, F., *Numismatic Commentary on Pausanias*, Cambridge, 1887. No era un estudiós dels costums dels grecs, però Dinsmoor el cita per explicar justament l'ús que els grecs fan de l'Acròpolis.

17 Whibley, L., *Companion to Greek Studies*, Cambridge at the University press, 1916 -third edition-. Martienssen cita les parts de Gardner referides a la mitologia i la religió. El capítol V. del citat llibre l'escriu Gardner sota el títol "Mythology and Religion". (pp.-375-428). El propi Gardner, al mateix volum, va escriure el capítol 7 "Daily Life, its Surroundings, Employments and Amusements" (p.633-648) dels que Martienssen també n'extreu parts però no el cita directament.

fonts habituals quina és la funció de l'arquitectura per tractar de descriure-la. Descriure l'arquitectura segons la seva funció no és una novetat a la darrera dels anys trenta, però descriure d'aquesta manera l'arquitectura grega sí que ho és. Posar l'accent sobre què es fa quan s'usa un edifici -o un conjunt d'edificis- i no com és l'objecte construït és un canvi de l'enfocament del problema de l'arquitectura. Tot i que les restes siguin les mateixes, el que s'analitza en un cas i en l'altre són coses diferents. Stuart i Revett¹⁸ analitzaven l'arquitectura des del detall, Durand, en canvi, estudiava la composició de l'objecte en parts¹⁹, etc. L'arquitecte que aprenia d'aquesta manera l'arquitectura clàssica composava a partir d'unes parts o a partir d'uns detalls un edifici. La mirada de Martienssen a l'arquitectura, clàssica o contemporània, comença per l'ús que se'n fa. El segon article que Martienssen publica al *South African Architectural Record*, l'any 1927, tres anys després d'iniciar els estudis d'arquitectura, explica que els grans edificis de la humanitat, que són el Partenó, la Catedral d'Albi i el Costwold Cottage: “were successful when they were fulfilling a specific need²⁰”. L'arquitectura ha de tenir un ús determinat; el Partenó compleix amb el ritual que la religió grega li demana; la Catedral d'Albi és adequada per al servei del culte cristià; i per la manera de viure del S.XVII a Gloucestershire, el tipus *Cottage* era la forma més idònia. És molt diferent dir que el Partenó és la suma de quaranta sis columnes i dos frontons o que és un catàleg de detalls arquitectònics, que la Catedral d'Albi és d'un gòtic evolucionat o que el Costwold Cottage té una distribució, en planta, pintoresca. Si es mira

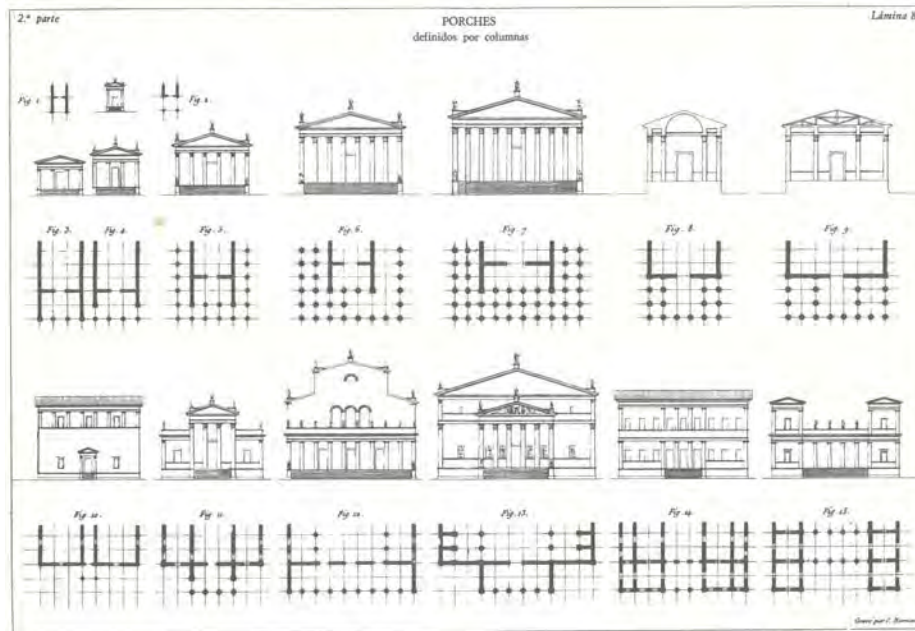


7. Secció del peristil del Partenó.

¹⁸ S'ha de recordar, en aquest punt, que Stuart i Revett (Stuart and Revett, *The antiquities of Athens. Measured and delineated by James Stuart R.R.S. and F.S.A. and Nicholas Revett painters and architects*. London, printed by John Haberkorn 1762) són els primers en detallar tota l'Acropolis i que són els precursors del Greek Revival, que consistia bàsicament en copiar detalls de temples. Per més informació: Crook, Joe Mordaunt. *The Greek Revival: neo-classical attitudes in British Architecture, 1760-1870*, John Murray, London, 1972.

¹⁹ Moneo és qui millor ha disseccionat l'obra de Durand. La seva obra es podria mirar d'aquesta manera, segons Moneo, al pròleg de l'edició espanyola de les *Leçons* de Durand diu: “Pero ¿Cómo comenzar el trazado de una planta sobre la cuadrícula? Durand lo hace introduciendo un concepto que será capital para las futuras teorías del proyecto arquitectónico, la idea de programa, con lo que la fidelidad al principio de utilidad que debe presidir toda construcción se pone una vez mas de manifiesto.” Moneo, Rafael, pròleg a Durand, Jean-Nicolas-Louis, *Compendio de lecciones de arquitectura : parte gráfica de los cursos de arquitectura*, Madrid : Pronaos, DL 1981. p. X.

²⁰ Martienssen, Rex, “Modern Architecture: with particular reference to shop design”, *South African Architectural Record*, September 1927, p.67.



8. Làmina de la tipologia porxo. Durand.

l'arquitectura buscant de respondre a un estil o interessant-se només per les parts, quan l'arquitecte hagi de projectar ho farà buscant col·locar un número de columnes, tractant d'incrustar frontons, buscant un efecte pintoresc, o pensant si el que fa és gòtic o romànic. Martienssen proposa, en canvi:

“If we are to be successful in our modern architecture, we must be reasonable, we must be logical, we must work forward from the starting point, namely ‘What is the function of the building we are designing’²¹”.

L'ús és la primera raó de l'arquitectura, el punt de partida. Explicar el Partenó equivaldrà a explicar quin és l'ús i per fer-ho cal descriure el ritual i eixamplar l'arquitectura fora els límits de l'edifici construït.

Si fer o entendre l'arquitectura ja no es pot fer amb una composició de parts, si fer o entendre l'arquitectura ja no és una qüestió estilística, aleshores, com es fa o s'ha d'entendre l'arquitectura? L'arquitectura no es limita només als elements físics de l'edificació, sinó en quin ús se'n fa. Pensar en l'ús de l'arquitectura introdueix un nou factor en el projecte o l'enteniment arquitectònic, l'usuari. El nou objecte de l'arquitectura no és la disciplina que havien descrit els acadèmics -composició per parts útils o estilístiques- sinó com l'usuari experimenta l'edifici. Aquesta premissa és aplicable en aquell moment per projectar arquitectura i per mirar l'arquitectura de determinats moments històrics que segueixen les mateixes premisses²², i és per això que Martienssen s'interessa per l'arquitectura grega.

Concretar l'ús del santuari vol dir definir un lloc. A *Temple and Temenos* després d'explicar com a primera qüestió l'ús del santuari, Martienssen descriu com es concreta en un espai concret. S'ha de descriure el lloc del santuari i no es pot trobar millor autoritat que Sòcrates:

“Of sites, Socrates says that “the most suitable ground for temples and altars

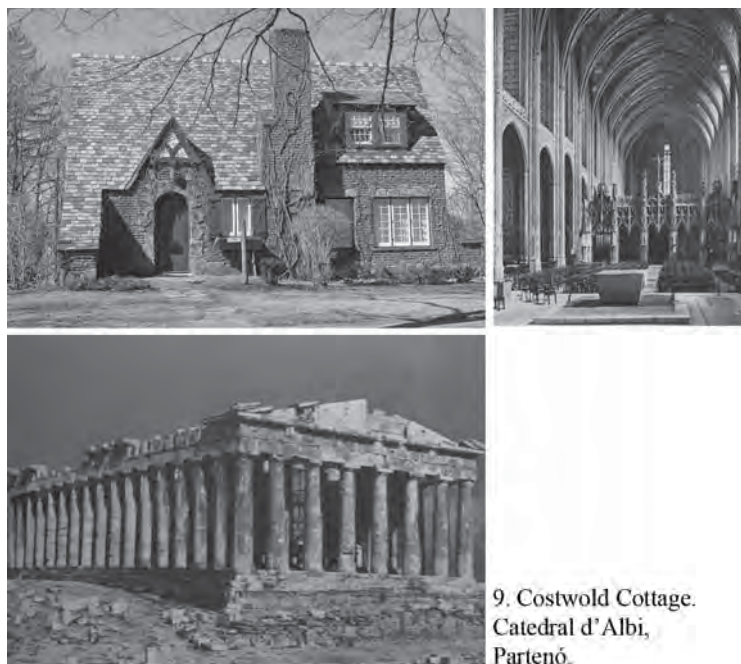
²¹ Op. cit, p.69.

²² Martienssen repeteix en diverses ocasions que l'etapa actual és anàloga a la viscuda a S.V a.C a Grècia i al S.XV a Itàlia.

is that which is most open to view, and least trodden by the public; for that it was pleasant for the people to pray as they looked on them, and pleasant to approach them in purity²³".

La descripció de l'emplaçament del santuari Martienssen l'hauria poguda trobar a Dinsmoor o Robertson, però escull Sòcrates²⁴. Usar un escriptor actual per parlar d'una qüestió marginal fins aleshores pot despertar recels en el lector que sap que és un tema secundari en aquests textos, en canvi prendre Sòcrates com a font no genera dubtes tot i que es tracti un tema poc habitual. La cita de Sòcrates és, a més, molt precisa. No parla d'espai, ni de lloc, ni d'emplaçament, parla de terreny. La descripció adquireix un grau de materialitat difícil de trobar en els contemporanis. Les qualitats d'aquest terreny són molt tangibles: cal que doni la possibilitat d'una visió llunyana a l'espectador i que no li sigui familiar. L'espectador es situa, en la descripció de Sòcrates, al centre de l'elecció del lloc.

El lloc on s'ubiquen les obres d'arquitectura, l'emplaçament de les obres, és un tema relativament poc tractat en la literatura abans del S. XX. És possible que Martienssen comencés a fixar-se en l'emplaçament a partir de la lectura de *The History of Architecture on the Comparative Method*²⁵ de Fletcher. Tenim constància de l'interès de Martienssen per Fletcher ja que, poc després d'acabar la carrera, quan començava a treballar al *South African Architectural Journal*, va escriure una ressenya d'un llibre seu: *How to appreciate Architecture*²⁶.



9. Costwold Cottage.
Catedral d'Albi,
Partenó.

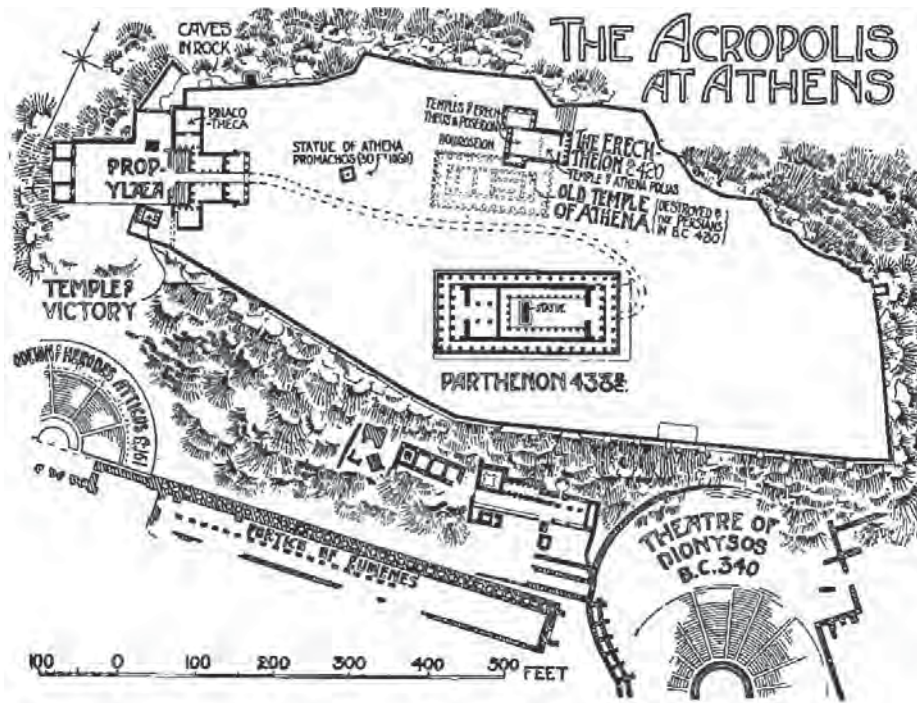
²³ Socrates *Memorabilia*, BK. III, chap. VIII, sect. 10. A Rex Martienssen, *The Idea of Space in Greek Architecture*, cit., p.104.

²⁴ Martienssen tria un memorabilia d'Oxford -que s'usava en l'educació preuniversitària en bona part de l'imperi britànic- per a citar a Sòcrates. cit.

²⁵ El professor d'història de la universitat de Witwatersrand era F. Williamson -segons Gilbert Herbert, *Martienssen and the International Style*, Bakema, Cape Town / Rotterdam 1975 p.9-, un protegit de Reilly de l'escola de Liverpool. El llibre fonamental d'història dels primers cursos era el: Fletcher, Banister, *A History of Architecture for the Student, Craftsman and Amateur : being a comparative view of Historical Styles from the earliest period*, London : Batsford, 1896.

John McKean ha explicat la importància d'aquest volum en l'educació a les colònies britàniques a l'article: McKean, John, "Sir Banister Fletcher: Pillar to post-colonial readings", *Journal of Architecture*, vol. 11, no. 2, Apr. 2006 , p. 187-204.

²⁶ Martienssen, Rex, "Book Review - Fletcher, How to Appreciate Architecture", *South African Architectural Record*, June 1928, p.48-49. L'article comença: "This booklet is significant, not so much for the actual content, but because it shows a realization of the necessity of a fuller appreciation of architecture by people".



10. Plànol de l'Acròpolis d'Atenes segons Fletcher.

En aquesta nota es ressaltava la capacitat de l'autor per fer comprensible l'arquitectura a la gent, per parlar en termes que el profà pogués entendre. Martienssen es queixava, però, que Fletcher no abundés en la relació entre persones i edificis, tot i que fer comprensible l'arquitectura al profà ja trobava que era una relació satisfactòria. Fletcher és capaç d'explicar edificis als que no tenen coneixements previs d'arquitectura culta ja que no parla de l'edifici sinó de com el visitant l'experimenta. L'experiència de l'arquitectura situa, en primer pla, l'espectador que veu la construcció i s'adona de com està col·locada al lloc. Si la tria del lloc està relacionada amb la percepció de l'usuari segons el que hem llegit de la cita de Sòcrates que fa Martienssen, la relació de l'arquitectura amb el lloc es farà tenint present l'espectador. Aquesta és la lectura que va fer Martienssen del llibret de Fletcher:

“A building must also suit the site, and harmonize with its surroundings; it must pick up the local color and feeling. Again, true appreciation of architecture necessitates knowledge of its special limitations which are largely imposed by the available material, the intended purpose, and financial resources.”²⁷

Fletcher va més enllà de la necessitat de tenir present l'entorn a l'hora de dissenyar un edifici. Proposa subordinar l'edifici a aquest entorn. Usar el verb *pick up* no és gratuït. Qui dissenya l'edifici ha de *prendre* les característiques de l'entorn per conviure-hi. La relació podria ser d'oposats, simbiòtica, paràsita, etc., però la relació que proposa Fletcher és de subordinació de l'edifici a l'entorn. Aquesta subordinació de l'edifici a l'entorn queda apuntada en el gran llibre de Fletcher, *A History of Architecture on the Comparative Method*. L'obra té una estructura per capítols molt rígida, que busca aplicar una mirada sistemàtica a l'arquitectura que analitza. Cada estil correspon a un capítol que es divideix en cinc seccions: *Influences, Architectural Character, Examples,*

²⁷ Op. cit, p.48.

Comparative Analysis, Reference Books.

Ara, per al tema que ens ocupa, ens interessa centrar-nos en dues de les seccions: *Comparative Analysis* i *Influences*. La primera explica l'estil en base a uns conceptes constants en tot el llibre; així, la possibilitat de comparar les obres esdevé immediata i inevitable. Aquests conceptes que “resulted form solving certain structural problems” són: “Plans, Walls, Openings, Roofs, Columns, Mouldings, Ornament²⁸”. Paral·lelament una anàlisi d'aquests conceptes “enables the student to visualise clearly the main factors which brought about changes in each style²⁹”. Fletcher proposa igualar la mirada a totes les arquitectures per poder comparar-les. Aquesta manera de mirar subordina la forma de l'arquitectura a qui la mira per tal com l'espectador és actiu i té capacitat per comparar.

La segona de les seccions que cal explicar és *Influences*. Aquestes també fan que el llibre permeti al lector compondre les seves comparacions. Les *Influences*:

“divided into the six leading influences that may be expected to shape the architecture of any country or people the first three being structural, the next two the civilizing forces, and the last containing those external historical events which may alter or vary the foregoing³⁰”.

El llibre provoca que el lector sigui actiu. Quan es volen comparar dos períodes històrics només cal llegir el mateix capítol per establir comparacions molt senzilles. El fet d'usar els mateixos paràmetres per parlar de cada estil històric fa que aquests siguin immediatament comparables, no només a través dels dibuixos, com l'autor mostra, sinó també gràcies als escrits sobre un mateix tema. A *Influences* Fletcher explica com és l'entorn físic, quina és la climatologia, quin és el substrat religiós i social de la Grècia d'aquells temps. Quan Martienssen llegeix aquest llibre probablement és la primera vegada que

²⁸ Op, cit. p. X.

²⁹ Fletcher, Banister, *A History of Architecture for the Student, Craftsman and Amateur*, cit.

³⁰ Op, cit. p.VIII.

pensa en les incidències climàtiques i orogràfiques en què van ser construïts els temples. L’emplaçament, el clima i l’ús apareixen en aquest llibre com elements constituents de la mirada de l’arquitecte. Quan sir Banister Fletcher explica els estils arquitectònics concrets, però, no fa referència a aquestes característiques. El llibre de Fletcher, però, empeny al lector a ajuntar les *Influences* amb les de l’arquitectura que descriu. És des d’aquest punt de vista que hem d’entendre el capítol *Temple and Temenos* com la interpretació d’un lector actiu del llibre de Fletcher.

III

En el capítol *Temple and Temenos*, després d’haver explicat l’emplaçament del temple, fa la distinció entre santuaris ciutadans i panhel·lènics *-national festivals-*, ço és, entre els santuaris d’ús quotidià i els que requerien d’una peregrinació ciutadana. D’aquesta manera conclou el primer apartat del capítol, on ha canviat el centre d’interès de l’edifici construït a qui mira l’arquitectura, i això el porta a fixar l’atenció en l’emplaçament dels edificis.

Els manuals i les representacions gràfiques tradicionals de l’arquitectura clàssica fins aleshores mostren el temple com un conjunt i l’analitzen per parts. L’anàlisi detallat de cada part és la base d’aquests manuals i col·leccions de dibuixos³¹. Martienssen, després d’explicar l’ús i el lloc del binomi témenos i temple, usa la fórmula d’analitzar el conjunt per parts -com ho van fer els seus predecessors en el cas del temple-, i finalment, ja explicarà com aquestes parts formen un conjunt. L’operació consisteix en disseccionar cada edifici que forma el témenos -tal i com s’ha fet tradicionalment amb les parts dels temples-. Primer s’han d’enumerar i explicar les construccions del témenos: propileus, altar, temple,

31 Miralles i Jori, Roger, “Espai i temple. Entre els antics i nosaltres”. A *Actes del primer congrés internacional de l’espai a l’antiga Grècia*, ed. ICAC, Tarragona 2010.

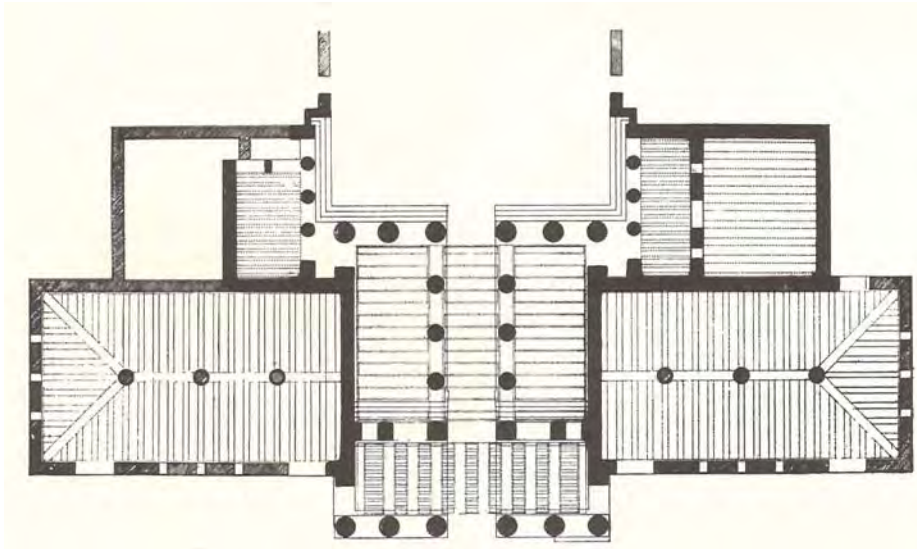
tesor, stoa i escultura. Martienssen adverteix que aquests elements, al contrari del que passava en la sistemàtica dissecció del temple, no sempre apareixen al témenos i no tenen una posició fixa. En cap dels sis santuaris que Martienssen analitza hi ha totes sis parts.

La literatura que dissectiona el temple enumera les parts del conjunt. Totes les parts -o quasi bé totes- formen un sistema que és aplicable per analitzar tots els temples, de manera que només cal descriure'n en profunditat un o dos per a cada període històric. En el cas del binomi temple i témenos no és així, Martienssen no crea cap sistema aplicable per a tots els casos, només enumera una sèrie de parts que formen un conjunt. Començar explicant les parts facilita la descripció del conjunt ja que, així, no cal aturar-se cada vegada a explicar què és cada construcció. L'article en cap moment tracta de fer una sistemàtica aplicable a tot els binomis, el que fa és explicar com són, com els veu l'espectador i quins recursos arquitectònics usen. S'han d'analitzar sis binomis de temple i témenos perquè presenten diferències; si no les presentessin, amb un de sol ja n'hauria prou. L'única crítica negativa que va rebre el llibre de Martienssen va ser la de Peter Smithson, que era de l'opinió que només funcionava l'anàlisi en el cas de Súnion. Smithson buscava una sistemàtica³², com en els llibres clàssics d'arquitectura grega, i en el llibre de Martienssen no la va trobar perquè no hi és. Martienssen no pretén en cap moment convertir el binomi temple i témenos en un sistema.

III. Propileus

Les descripcions de Martienssen de les construccions del témenos sempre tenen una doble vessant, expliquen l'ús que tenen respecte al ritual i quin rol plàstic

³² Smithson va escriure dos articles sobre el mateix tema: "Theories Concerning the layout of classical Greek buildings" i "Space and Greek Architecture". Aquests articles, juntament amb l'arquitectura d'Alison i Peter Smithson es tractaran com a cas d'estudi particular al punt 6.4 del present treball.



11. Plànol dels propileus de l'Acropolis d'Atenes.

desenvolupen. Així, als propileus:

“The Propylaea provided at once a monumental entrance to the sacred enclosure, and a sense of deliberate separation from the surroundings in which it was set³³”.

La funció que desenvolupen els propileus compleix una de les condicions que Sòcrates demanava al lloc. L'exigència de la separació de l'entorn immediat per a no ser un element familiar demana la construcció d'una entrada, una manera de poder penetrar en aquest recinte limitat. Aquesta porta són els propileus. La forma que adopten s'explica a partir d'un precedent històric –el doble pòrtic micènic que donava pas als patis interiors a Tirint:

“On plan it consisted of two porches united in a single overall volume, with columns in antis; the separation between these porches was a wall with openings the plane of which approximated to the plane of the temenos wall or peribolos³⁴”.

Martienssen descriu els propileus com una gran membrana que clarament delimita –amb dos porxos paral·lels- però, a la vegada, indica possibilitat de permeabilitat. Aquesta permeabilitat només s'efectua, és clar, els dies de festa; la resta de dies el límit resta impermeable, separant clarament el que hi ha dins el recinte sagrat de la vida quotidiana. Martienssen, en el cas dels propileus destaca el seu llinatge, que ja havia enunciat al capítol anterior³⁵.

³³ Martienssen, Rex *The Idea of Space in Greek Architecture*, cit., p.105.

³⁴ Op. cit. p.105.

³⁵ Martienssen ha estudiat la importància de l'evolució històrica del temple al capítol quart i suggereix que el que abans era l'entrada a un pati interior, previ al temple in antis, s'ha convertit en un element configurat per ell mateix i que són els Propileus. La descripció del predecessor dels propileus diu així: “Here we have the pattern of temple type, and although the domestic complex at Tiryns is hemmed in by other elements leaving only a frontal aspect and interior importance (...), the exclusiveness provided by porch and vestibule lent itself admirably to the effort to create a specially enhanced setting for the deity symbol when the time arose for such a construction.

The megaron at Tiryns has an ante-room between porch and main room, and although this element is not reflected in the temple until the advent of the prístyle when the pronaos assumed the position of a vestibule or ante-room, the general sequence of elements shows a strong link between megaron and temple.” Op. cit. p.64.

III. Altar

Pel que fa a l'altar:

“The altar, focal point of the temenos from early times, provided the open-air centre of ritual activity; and as the temple was not entered as a place of assembly, it must have assumed considerable importance as the visible and accessible setting for practical sacrifices and ceremonies³⁶”.

L'altar és el punt àlgid de la celebració. El punt on es fixa tota l'atenció. El temple queda darrera, és un mer espectador que serveix de fons a l'acció. L'altar és el punt focal a través del qual s'irradia tota l'acció, és l'objectiu que permet el trajecte, però l'altar no té un gran interès arquitectònic. Una vegada arribats a l'altar és com si l'arquitectura s'hagués de retirar per deixar lloc a l'acció que ocupa l'atenció dels que estan allà congregats i que han fet el trajecte. L'arquitectura que ha acompanyat l'espectador fins a aquest altar deixa lloc al sacrifici de l'anyell.

III. Temple

El temple semblava -pel lector anglès versat en la matèria- l'element més important dels recintes sagrats grecs. Martienssen descriu breument el temple com un element més i, com la resta de components del recinte, primer en termes programàtics:

“The temple housed a sculptural representation of the divinity concerned, and often served in addition as a store for tribute money and offerings. Almost invariably the principal entrance faced east (or nearly east) and the altar lay on this side, and some distance from the temple³⁷”.

La descripció de Martienssen deixa la formalitat de banda i es centra estrictament



12. Secció del Partenó amb l'Atenea crisoelefantina segons d'Espouy.

³⁶ Op. cit, p. 105.

³⁷ Op. cit. p. 106.



13. Comparativa entre la làmina de Stuart & Revett i l'edifici de W. Wilkins.

en l'ús que té per a l'acció ritual. El temple contenia la imatge de la deïtat i podia servir per a guardar ofrenes. Tot i haver escrit un capítol sencer sobre el temple, en aquest punt ens informa d'una dada que no ens havia explicat fins aquell moment: segons el seu ús el temple té una façana principal, davant l'altar, que normalment és l'alçat est. No havia donat aquesta informació en tot el capítol dedicat al temple ni tampoc quan parlava de l'altar. El temple està orientat segons l'altar a l'exterior. Martienssen ha guardat aquesta informació per al moment adequat. En parlar del temple aquesta informació hauria quedat dissolta entre la resta de dades, no hauria tingut més importància que la dels tres graons del crepidoma dòric. Donant aquesta informació quan parla del temple el que fa és subordinar l'edifici, que per al lector era el més important de l'arquitectura grega, a l'altar. L'altar fa que hi hagi una façana principal, és el que fa que el temple adquireixi una direcció, s'orienti. L'altar és el que indica la importància. La façana principal del temple serà el teló de fons de l'altar, de l'acció. Aquesta revelació als nostres ulls pot semblar menor però en un moment en que hi ha una lluita aferrissada -de Martienssen i els seus col·legues- contra l'arquitectura derivada de l'estudi sistemàtic i per trossos del temple grec, és rellevant. Explicar que el temple és un element secundari és un atac a l'arquitectura que fan la major part dels potencials lectors, de membres del *Royal Institute of British Architects*. El temple grec es converteix en una construcció subordinada, sense importància des del punt de vista funcional. Situar l'acció fa que l'objecte de disseny dels arquitectes als darrers segles prengui una importància relativa i en guanyi la relació entre temple i la resta d'elements construïts al seu voltant, situar l'acció fa que deixem de parlar de temple i ens situem en el binomi temple i témenos. L'atac contra l'arquitectura basada en atorgar importància només als detalls i les formes arquitectòniques sense tenir-ne en compte el seu ús no pot passar desapercebut. L'arquitectura que els anglesos s'han passat segles copiant, d'on n'ha sortit el *Greek Revival*³⁸,

³⁸ Aquesta corrent arquitectònica ha sigut estudiada per Crook en més d'una ocasió, a: Crook, J.Mourdaunt, *The Greek revival, Neo-Classical Attitudes in British Architecture 1760-*

l'arquitectura del British Museum, del Banc d'Anglaterra, o de l'Ajuntament de Birmingham³⁹, Martienssen els diu que és d'un mer teló de fons, que cal canviar el punt de vista⁴⁰.

IV.

Diversos estudis s'han centrat en el tema de l'entorn del temple, alguns previs a Martienssen i d'altres posteriors. No és aquest el lloc per a fer un repàs exhaustiu de tots els papers que han tractat aquest tema⁴¹, però cal veure'n alguns per entendre les diferències respecte Martienssen. Repassarem com han explicat de manera diversa l'entorn del temple diversos estudiosos, per ordre cronològic: Gorham Phillips Stevens, Konstantinos Doxiadis, Luis Moya i Vicent Scully.

IV.a.

El primer estudi que posa l'atenció sobre l'entorn del temple és el de Stevens, en un monogràfic sobre els propileus: *The Periclean Entrance Court of the Acropolis of Athens*⁴². Martienssen coneixia aquest estudi i el cita a l'inici del capítol per dir perquè no hi està d'acord⁴³. Stevens fa explica diverses possibilitats d'entrar al lloc on són els propileus, però no s'atura a descriure que



14. Perspectiva de Stevens de la visió del Partenó des dels propileus.

1870, Pub. John Murray 1972, o el mateix autor, en una versió més il·lustrada: Crook, J.Mourdaunt, *The Greek Revival*, The RIBA Drawings Series, London, 1968.

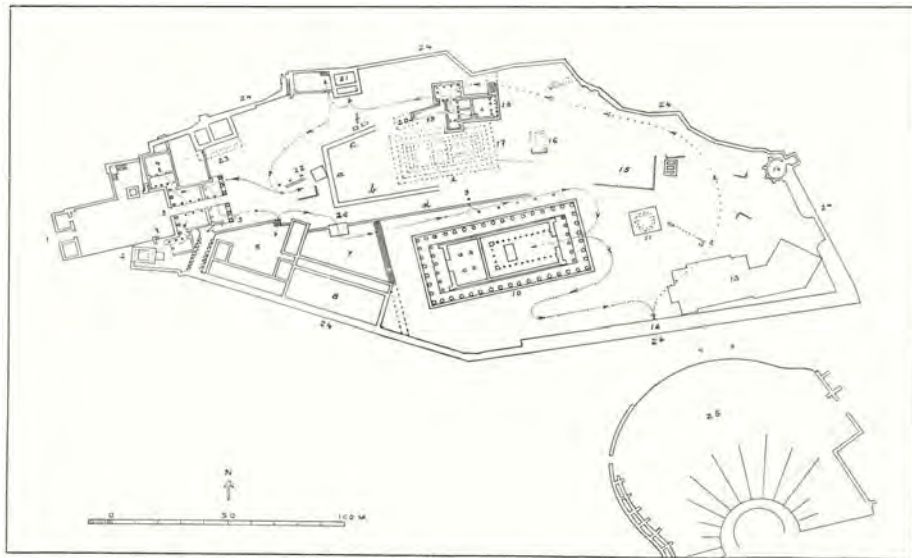
³⁹ Només per citar-ne unes quantes. Per a més informació, veure J. Mordaunt Crook, cit.

⁴⁰ És rellevant que Martienssen prengui, per representar l'altar -en una imatge situada a la tesi entre la definició d'altar i la de temple- el temple de Junon Lacinia de Acragas, copiat d'una il·lustració de Stuart i Revett que són, com s'ha explicat, els que donen una importància nula a l'emplaçament, però són els més exhaustius pel que fa al redibuix dels detalls.

⁴¹ Ja ho va fer en el seu moment, l'any 1967, Brigitta Bergquist., cit.

⁴² Stevens, Gorham Phillips, *The Periclean Entrance Court of the Acropolis of Athens*, Cambridge, Mass. Published for the American School of Classical Studies at Athens [by] Harvard University Press, 1936.

⁴³ Martienssen, Rex, *The Idea of Space in Greek Architecture*, cit., p.129 "One immediately notes the awkward changes in direction involved in such a scheme (especially for processions), the unsatisfactory screening of the Parthenon, and the restricted approach to the east front of the temple".



1. Beulé's Gate; 2. Nike Temple; 3. Propylaea; 4. Pinakothek; 5. Statue of Athena Hygieia; 6. Sanctuary of the Braurionian Artemis; 7. Court in front of the west facade of the Parthenon; 8. Chalkothek; 9. Inscription of Gai; 10. Parthenon; 11. Temple of Roma; 12. Votive group of Aialus; 13. Modern museum; 14. Modern belvedere; 15. Altar(?) highest point of the Acropolis rock; 16. Altar(?); 17. Old Temple of Athena; 18. Erechtheum; 19. Court of the Pandroseum; 20. Temple of Pandroseum; 21. Dwelling of the Arrephoroi; 22. Group of the "Promachos"; 23. So-called Heroon of Pandion; 24. Wall of the Acropolis; 25. Theatre of Dionysos

15. Planta de l'Acròpolis de Stevens.

veu un usuari quan recorre l'emplaçament⁴⁴. Quan diu allò que veu un espectador descriu el que veuria un coneixedor de l'arquitectura acadèmica mirant aquest lloc. Fa una explicació d'allò que es dibuixa a les acadèmies, no el que veu un espectador que va a usar el lloc. Stevens no pensa en termes de planificació:

"Our ancient Greek, after the thrill caused by the marvels in the court has subsided, begins to look around him more in detail. What does he see? Probably the upper part of the Parthenon first catches his eye -the decorated portion. It rises above the east stoa of the Sanctuary of the Braurionian Artemis (frontispiece). Then his eye wanders to the North Porch of the Erechtheum -the principal entrance of that temple⁴⁵".

Després de la descripció de la planta de l'entrada de l'Acròpolis Stevens es fixa en la decoració del frontó del Partenó -la part superior és la més visible una vegada superats els propileus- i, sense solució de continuïtat, la mirada es desplaça cap al frontó del porxo d'entrada de l'Erecteu. És molt difícil que l'espectador pugui veure els dos frontons de manera consecutiva si no es dibuixa un alçat perquè, amb la distància que tenim de l'un a l'altre, el coll humà ha de girar considerablement per aconseguir-ho. Stevens fa una descripció de l'alçat⁴⁶ una vegada superat els propileus, no explica quina és la visió de l'espectador. En la descripció de Stevens només canvia el narrador, però el punt de vista continua essent acadèmic. S'explica allò que els ulls de l'arquitecte estan acostumats a apreciar, els detalls, les formes geomètriques en planta, el color,

⁴⁴ La descripció és sorprenent perquè explica el que pot veure en planta un espectador des dels propileus amb gran precisió. Stevens, cit, p.74 "The ancient Greek of, let us say, 400 B.C. received an entirely different impression as he emerged from the Propylaea. He found himself in what may be called the Entrance Court of the Acropolis. The court was almost square in proportion, measuring, roughly, 45m east and west by 40m. north and south. On the east side rose a Mycenaean wall which averaged about 4m., or more, in height. On the south the equally high wall of the Sanctuary of the Braurionian Artemis met the gaze of our ancient Greek. In the north-east angle of the court was the building of the so-called Heroon of Pandion, with its businesslike façade, 17.50 m. long, which materially helped to give a rectangular impression to the court".

⁴⁵ Stevens, op. cit. p. 74.

⁴⁶ Queda ben clar quan fa la descripció de l'Acròpolis una vegada superats els propileus i es troba amb l'alçat oest de l'Acròpolis -que en la restauració que en va fer Bohn és publicat als principals llibres de literatura arquitectònica clàssica en la tradició britànica, el Dinsmoor, o el D'Ooge, entre d'altres-, quan descriu l'alçat posant al mateix nivell d'importància l'alçat del Partenó i el de l'Erecteu.

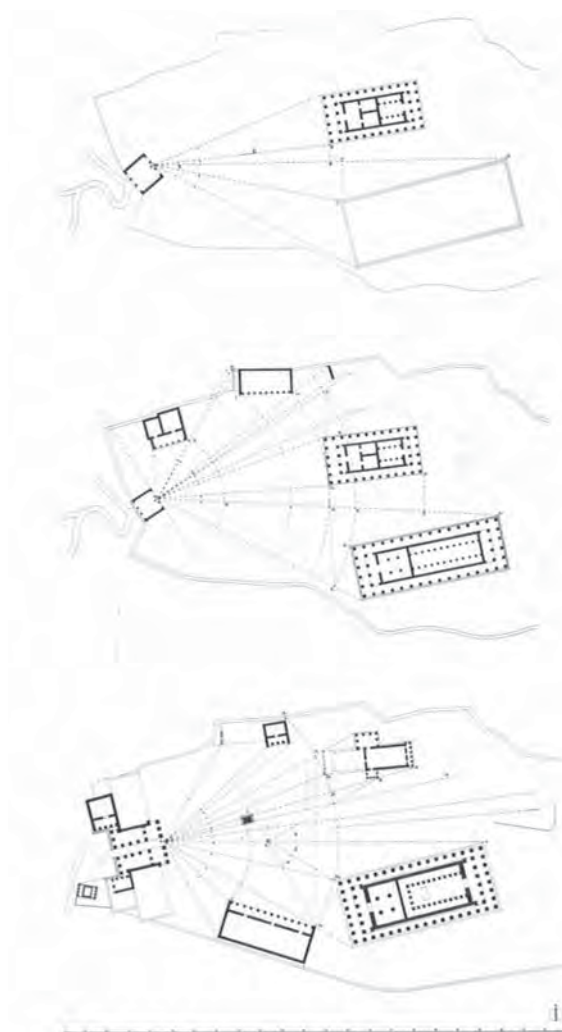
etc. Però no es fa comprensible l'edifici als ulls del profà, d'aquell que no té coneixements previs d'arquitectura i usa, despreocupadament, el recinte.

IV.b.

L'any 1937, aproximadament en el mateix moment en què Martienssen està fent la investigació sobre arquitectura grega, Konstantinos Doxiadis presenta a Alemanya presenta el seu *Raumordnung im griechischen Staedtebau*.⁴⁷ La tesi intenta trobar una sistemàtica en la col·locació dels temples als recintes sagrats. Doxiadis dedicarà la seva carrera a la planificació urbana⁴⁸, ja sigui estudiant models antics, ja sigui urbanitzant noves ciutats. L'estudi del que feien els grecs l'usarà com a base per a la seva pràctica. Doxiadis va als tēmenos grecs buscant una fórmula que li permeti reproduir l'ordenació en els seus treballs pràctics:

“Der Mensch aber, der in einer Landschaft steht und rings um sich sieht, fühlt die verschiedenen Gegenstände im Raum als in ein Koordinatensystem eingeordnet, dessen Zentrum er selbst ist und in dem die verschiedenen Punkte in der Ebene durch eine Richtung und einen Abstand bestimmt sind. Dieses ist ein natürliches Koordinatensystem das vom Menschen abhängig ist, das der Mensch fühlt und überall anwendet. Es ist das System, welches wir heute Polar-Koordinatensystem nennen⁴⁹”.

Doxiadis col·loca en el centre de la discussió el que l'home sent *-fühlt*. La sensació de la persona és al centre del seu discurs. Explicar un alçat és una feina descriptiva, explicar la sensació que provoca la façana a la persona incorpora més variables, entre les quals s'ha de comptar l'entorn. Aquesta aproximació és semblant a la de Martienssen, però és a partir d'aquest punt que totes dues



16. Comparativa, segons Doxiadis, de la planta de l'Acropolis en diferents moments històrics.

⁴⁷ Doxiadis, K. A., *Raumordnung im griechischen städtebau*: Kurt Vowinkel, Heidelberg-Berlin, 1937 (dins la col·lecció *Beiträge zur Raumforschung und Raumordnung*).

⁴⁸ El mateix any 1937 Doxiadis va ser anomenat *Chief Town Planning Officer for the Greater Athens Area* i, durant la guerra, va ser el cap del departament de la planificació regional i urbana del ministeri d'obres públiques grec. Amb l'adveniment de la guerra va tenir diversos càrrecs polítics fins que al 1951 va fundar *Doxiadis Associates*, una firma dedicada a la planificació urbana. La informació es troba disponible en la biografia que hi ha a la pàgina web www.doxiadis.org, de la fundació Doxiadis.

⁴⁹ Doxiadis, cit, p.10.

investigacions començaran a divergir. Martienssen observa i explica quines són les sensacions plàstiques intentant, com hem dit anteriorment, no crear cap sistema, no en té cap necessitat. Doxiadis és aquí que comença a sistematitzar, descobreix que aquestes sensacions són fruit d'un sistema de coordenades i això fa, en la seva interpretació, que tots els témenos siguin comparables. L'ordenament dels edificis als recintes sagrats segueix unes coordenades polars en base a la distància i l'angle de visió que l'espectador té, des dels propileus⁵⁰.

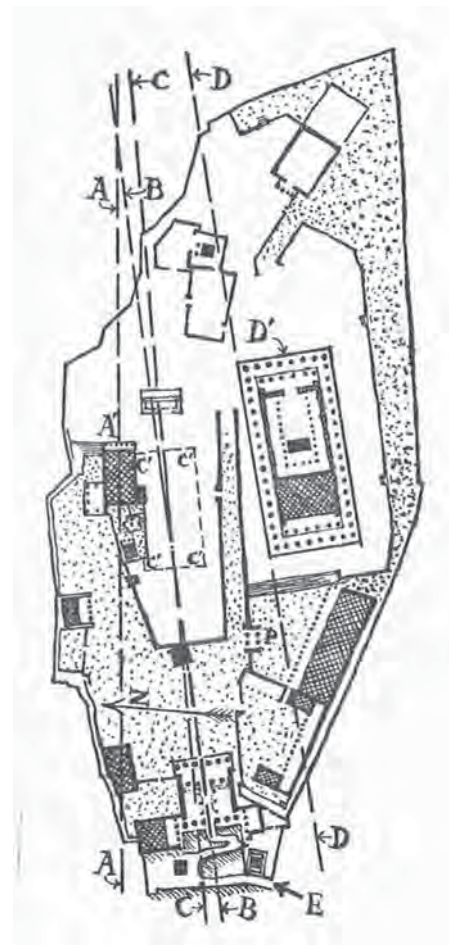
Doxiadis necessita trobar una explicació quantificable de l'espai al recinte del temple. Necessita transformar l'espai en dades per poder-lo reproduir. Intentar sistematitzar les propietats òptiques de l'arquitectura grega és una tasca on hi intervenen moltes variables i Doxiadis ho redueix a uns esquemes en planta, no té en compte les seccions amb els consegüents canvis de nivell. Penrose ja havia advertit⁵¹ que les qüestions òptiques de l'arquitectura grega depenien de cada constructor i que no eren generalitzables. L'explicació quantificable és un sistema de coordenades polars a la que els profans en matèria matemàtica -que solen ser la majoria dels interessats per l'arquitectura clàssica- no estan avesats. Aquest sistema de coordenades polars és molt rígid i poc precís ja que només és vàlid per un punt determinat -no sempre coincident amb l'eix- dels propileus estant. Si situem l'home -amb capacitat de moviment- al centre de la investigació no podem basar les nostres conclusions en un sistema rígid que permet una sola posició, perquè l'home pot passar per molts altres punts en què no es compleix la geometria polar.

50 Doxiadis, cit p.12: "Für alle diese Beobachtung ist vor besonderer Bedeutung der Eingang. Für alle die mathematischen Gesetze die bei diesen Anlagen angewendet sind, kann als Ausgangspunkt nicht das ganze Propylon gelten sonder ein bestimmter Punkt in ihm. Diese Punkt liegt, wie vollkommen natürlich ist und wie auch aus den untersuchten Beispielen hervorgeht, auf der mathematischen Achse des Propylon, und zwar dort, wo diesen sich mit dessen Vorderkante Schneidet. Praktisch ist dieser Punkt in der Mitte der Kante der obersten Stufe der nach der Anlage gerichteten Seite des Propylon".

51 Penrose, Francis Cranmer, *An investigation of the principles of Athenian Architecture or The Results of a Survey concluded chiefly with reference to the Optical Refinements exhibited in the construction of the Ancient Buildings at Athens*. Published by The society of Diletantti. Macmillan and Co., London and New York, 1888. p.104: "We must, however, bear constantly in mind that a rigid adherence to precedent has often proved fallacious, when persisted in contrary to that universal rule of common sense which requires that architecture shall be suited to the manners, habits, and wants of the people, and worthy of the science of the day".

IV.c.

Una altra investigació que centra el seu interès en l'arquitectura de l'espai del recinte grec és la de Luís Moya en el seu discurs d'ingrés a l'acadèmia de San Fernando, *La geometría de los arquitectos griegos pre-euclidianos*⁵². El text mostra, per primera vegada en la literatura especialitzada, el témenos grec en relació a la cultura de l'època. Moya explica en paral·lel els avenços culturals i les possibilitats espacials gregues i per fer-ho contraposa la geometria euclidiana a la prèvia⁵³. En l'euclidiana la representació és la coneguda en aquell moment -plantes, perspectiva cònica, etc., instruments que mostren la profunditat relativa dels diversos components-; en la pre-euclidiana la representació no ha de mostrar la profunditat dels objectes, només ha de col·locar els objectes de manera adequada al nostre ull, com -segons Moya- ho fa la pintura moderna. La geometria euclidiana és tàctil perquè permet quantificar -medir- el que tenim davant i la pre-euclidiana, -com què no sabem que és paral·lel o perpendicular- no ens permet quantificar, és simplement òptica. La geometria euclidiana és una construcció intel·lectual, il·limitada; la pre-euclidiana es fa tenint en compte que la terra és rodona -cosa que explica la curvatura d'alguns temples en planta, no pels motius òptics dels que parlava Penrose- i té un centre, és limitada. Aquesta geometria no sap de mesures, només satisfà l'ull humà, no oposa la construcció humana a la natura. La geometria euclidiana és senzilla de construir, s'implementa mitjançant el sistema modular, la pre-euclidiana és molt menys instrumental. Moya no resol la construcció d'aquesta darrera però l'explica mostrant la poca profunditat de la visió humana i assegura que els edificis estan col·locats de manera similar a com es col·loquen les harmonies



17. Planta de l'Acropolis segons Luis Moya.

⁵² Moya, Luís *La geometría de los arquitectos griegos pre-euclidianos*, Real Academia de San Fernando, Madrid, 1953.

⁵³ Moya ho explica de manera clara al contraposar Arquímedes a Plató; op. cit. p.41: "Para Platón, la recta se define por una operación visual, y para Arquímedes, por una operación manual, la de medir, o sea por el tacto. Quizá sea ésta la clave de la diferencia entre las dos geometrías, pues ya habíamos llegado a adivinar, por otro camino, que el concepto antiguo era el que venía de la simple visión, en tanto que el sistema euclídeo viene de medir: la recta se define midiendo: las paralelas distan la misma medida en todo su trayecto".

en una peça de música, per fer plaent l'escolta -o la visió-. Moya pren aquest argument dels *Grundlagen der Architekturtheorie*⁵⁴ de Wieninger. La tesi de Moya podria adaptar-se bé a la cultura grega però no té la suficient concreció com per portar-la a la pràctica en un cas concret. No tracta d'explicar cap recinte sagrat concret de tal manera que, davant la necessitat de confrontar la teoria a la pràctica hi ha un problema, perquè ni ell ni Wieninger no aprofundeixen en com el paral·lelisme amb la música explica l'harmonia arquitectònica. Martienssen, en canvi, no enuncia cap tesi general de l'arquitectura del recinte sagrat, n'extreu algunes conclusions a partir d'estudiar-ne casos concrets; el procediment és, doncs, l'invers.

IV.d.

La investigació de Scully al seu llibre *The Earth, The Temple and the Gods. Greek Sacred Architecture* estudia l'emplaçament del temple. La tesi de Scully no es centra en la disposició dels diversos edificis de l'àrea sagrada -tot i que hi dedica el capítol IV⁵⁵- sinó en la relació entre l'espai sagrat i el paisatge. La investigació arrenca d'aquesta premissa:

“the formal elements of any Greek sanctuary are, first, the specifically sacred landscape in which it is set and, second, the buildings that are placed within it.

The landscape and the temples together form the architectural whole, were intended by the Greeks to do so, and must therefore be seen in relation to each other.”

⁵⁴ Weininger, Karl F. *Grundlagen der Architekturtheorie*. Springer-Verlag, Wien 1950. Al seu primer capítol, a l'apartat “Die Baukunst, eine Schwester der Musik”, estableix -a partir de Schönberg- el paral·lel entre la música i la construcció grega. El llibre continua posant de relleu la importància del subjecte en la percepció i no de l'objecte en si a l'apartat “Entwicklung der reinen Form aus ihren subjektiven Bedingungen”.

⁵⁵ Scully, Vincent, *The Earth, The Temple, The Gods: Greek Sacred Architecture*. Yale University Press, 1963. Scully argumenta que la manca d'axialitat en els santuaris en contraposició a la geometria dels volums construïts és deguda a un mètode d'agrupació d'edificis que descriu com a “mass-positive and space-negative system”. Scully emfatitza que aquest és un mètode plàstic de disposició dels diferents edificis i que llur llibertat els fa entrar més en contacte amb el paisatge que no pas amb la visió concreta que es té des del santuari.

(...)“The Landscape should therefore be regarded as the complement for all Greek life and art and the special component of the art of Greek temples, where the shape of human conception could be made at the landscape's scale⁵⁶”.

Scully pensa que els edificis es situen d'acord amb el paisatge que els envolta. Aquesta premissa vol dir que els grecs tenien consciència del paisatge sagrat. El temple es fa a escala del paisatge. La tesi de Scully no dóna importància al programa com ho feia Martienssen però sí a l'entorn, un entorn que ell anomena paisatge. Parlar de paisatge ens pot portar a un equívoc que fa que sovint la tesi de Scully es menystingui.

Que els grecs tinguessin consciència de paisatge equival a dir que sabien què era i que el volien potenciar amb la seva arquitectura. La paraula paisatge, però, no deriva de cap paraula grega. Tal i com explica Maderuelo a *El paisaje, génesis de un concepto*⁵⁷, els grecs no tenien cap mot per designar el paisatge. Maderuelo mostra la impossibilitat de parlar de paisatge lligat a la cultura grega i atribueix l'elecció del lloc del temple a motius estrictament mítics, basats en l'utilitat. La primera condició per parlar de paisatge -segons Maderuelo- és la possibilitat de contemplació deslligada de tota voluntat de treure'n un rendiment; si un edifici es col·loca en un lloc per motius mítics -no estètics- és que en busca algun benefici⁵⁸. L'autor ho argumenta a partir de la filologia. En grec no hi ha cap mot que sigui equivalent al nostre paisatge. Si no hi ha un mot no existeix. Dubta entre si hauria de ser una paraula provinent d'*eidos* o de *phantasma* la que usaven els grecs per designar el paisatge, però ho descarta. Maderuelo busca aquest paisatge, també, en la teoria de l'arquitectura grega



18. Fotografia de Scully de l'Acropolis vista des de l'oest.

⁵⁶ Op. cit., p. 2.

⁵⁷ Maderuelo, Javier *El paisaje génesis de un concepto*, Abada Ediciones, Madrid, 2001.

⁵⁸ Op. cit., p.186: “Desde nuestra cultura, lastrada por un romanticismo latente e imborrable, nos parecerá que para localizar estos emplazamientos ha habido una ‘elección paisajista’ o una delectación en la contemplación de los valores paisajísticos del lugar. (...) los griegos no se podían dejar llevar por sentimentalismos ni seducir por los sentidos o los placeres de la contemplación, mucho menos cuando se trataba de elegir y designar un lugar como sagrado, (...) Para determinar el lugar de emplazamiento de un templo o de una ciudad debían realizar ciertos ritos y tomar determinadas precauciones que, como es el caso de todo lo referente a los mitos, tienen un sentido decididamente ‘utilitario’”.

que, a través de Vitruvi -afirma-, ha arribat fins a nosaltres. La mirada de l'arquitectura grega que fa un romà no és l'arquitectura grega, només cal entendre com van mirar els romans els temples grecs -ho veiem clarament en la construcció dels seus temples- per adonar-se'n. Usar a Vitruvi⁵⁹ ens pot induir a error. La literatura sobre arquitectura grega quan es refereix als textos antics sempre cita a Pausànies -que és una font directa- i quasi mai es recolza en Vitruvi. Pausànies⁶⁰ parla de qualitats estètiques dels emplaçaments tot i que no usa mai el terme paisatge -ja que, com ja hem esmentat abans, no existia. Maderuelo no vol mirar de trobar alguna paraula assimilable -tot i que tingui una arrel diferent- al paisatge; si fos així, la seva teoria que la noció de paisatge neix al S.XVIII, s'esvairia. Per acabar de desacreditar aquells que, com Scully, pensen que la noció de paisatge tenia cabuda dins l'ideari grec, els tracta de romàntics.

Maderuelo fa un llibre per intentar forjar un concepte evolutiu del paisatge, que ha de tenir un origen i una línia de creixement. El llibre comença intentant trobar els orígens del concepte del paisatge: primer l'intenta definir i, després, recorre les diferents etapes històriques buscant-ne el rastre. Al primer capítol assaja una primera definició del que avui entenem per paisatge:

“El paisaje no es, por lo tanto, lo que está ahí, ante nosotros, es un concepto inventado o, mejor dicho, una construcción cultural. El paisaje no es un

59 Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*, Alianza, DL, Madrid, 1995. Als deu llibres de l'arquitectura no esmenta, en cap moment, l'emplaçament dels temples. Els dos capítols que cita Maderuelo estan dedicats l'un -llibre quart, capítol primer: "De la elección de los parajes sanos"- a les condicions salubres del lloc on emplaçar la ciutat, i l'altre a les característiques del lloc per dimensionar correctament l'escala de l'edifici en referència a aquest lloc -llibre sisè, capítol quart: "De la situación de los edificios en orden a las condiciones de los parajes". Aquest capítol Maderuelo no el desglossa perquè parla de característiques poc pràctiques des del punt de vista funcional, com ara, p.145: "Porque, en realidad, una es la apariencia de lo que está al alcance de nuestra mano y otra la de lo que se halla en un lugar elevado; tampoco es la misma la de un objeto en un lugar cerrado que la de otro que esta en un lugar despejado, En todos estos casos es obra de buen juicio saber lo que en definitiva es preciso realizar para que resulte un acierto." Vitruvi parla de les relacions visuals d'escala i aquest tipus de relacions són les que qualifica com a no pràctiques, o sigui, paisatgístiques.

60 Pausanias, *Description of Greece*, Harvard University Press; London, William Heinemann. Ltd., 1918, p.91: "The Thesprotian king kept them prisoners at Cichyrus. Among the sights of Thesprotia are a sanctuary of Zeus at Dodona and an oak sacred to the god. Near Cichyrus is a lake called Acherusia, and a river called Acheron. There is also Cocytus, a most unlovely stream. I believe it was because Homer had seen these places that he made bold to describe in his poems the regions of Hades, and gave to the rivers there the names of those in Thesprotia".

mero lugar físico, sino el conjunto de una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar y sus elementos constituyentes. La palabra paisaje, con una letra mas que paraje, reclama también algo más: reclama una interpretación, la búsqueda de un carácter y la presencia de una emotividad.” (...) “La idea de paisaje no se encuentra tanto en el objeto que se contempla como en la mirada de quien lo contempla⁶¹”.

El paisatge no és només un lloc físic, varia en funció de la nostra cultura. El paisatge no és fruit només del que tenim al davant, és fruit del que sabem. La interpretació, la mirada, passa per la cultura de cada època i de cada home. La construcció del paisatge, doncs, dependrà tant de l'individu com de l'època i el lloc on viu. Hi pot haver cultures que no tinguin en compte el paisatge, però veient l'emplaçament dels temples grecs és difícil creure-ho. La refutació de Maderuelo a partir de Vitruvi no té una base sòlida i la recerca terminològica del primer és escassa. Hi ha un terme en grec, temenos, que s'ajusta perfectament a la definició que Maderuelo fa de paisatge. Un témenos grec no és exactament un lloc físic, és el lloc de l'altar -per fer-ho entenedor aquí ens centrarem en el lloc físic. El lloc de l'altar no és exactament un espai delimitat, és una construcció cultural: l'altar, per les seves mesures, necessita un lloc molt petit per estar, però ha de ser visible des de diversos llocs i domina, en l'aspecte màgic, un territori força vast. El lloc de l'altar no es troba exactament on hi ha l'altar sinó que és una construcció que cada persona i a cada època es fa en la mesura que el contempla i té una sèrie de coneixements.

Podem dir, doncs, que el témenos del temple és el seu paisatge.



19. El paisatge de l'Acropolis segons Le Roy.

⁶¹ Maderuelo, cit, p.39.

Choisy i Le Corbusier com a referents



1. Martiensen, Rex, "Space construction in Greek Architecture with special reference to Sanctuary Planning". *South African Architectural Record*. June, 1939.

1 Martiensen, Rex, "Space construction in Greek Architecture with special reference to Sanctuary Planning", *South African Architectural Record*, June 1939, pp. 117-149.

2 Martiensen, Rex, *The Idea of Space in Greek Architecture*, The Witwatersrand University Press, Johannesburg 1956, Section V, I i VI, respectivament.

3 Martiensen, Rex, "Space construction in Greek Architecture with special reference to Sanctuary Planning", cit., p. 117.

L'article *Space construction in Greek Architecture with special reference to Sanctuary Planning*¹ es transformarà en tres capítols a la tesi de Martiensen: *Temple and Temenos, The Greek Achievement i The Substance of Architecture*². La introducció es perdrà en la recopilació, però ens és útil perquè Martiensen comença explicant qui són els seus referents:

"In this concluding inquiry an attempt is made to rationalize the arrangement of the Greek temple sanctuaries by means of a detailed spatial analysis of six characteristic examples. These findings are largely based upon the experience gained during visits to four of the sites discussed, and recognize the brief suggestions made by Choisy in his section on the plastic effect of Greek architecture (*Histoire de l'Architecture*) with special reference to the Acropolis of Athens. No less enriching to my study of the subject was the lyrical exposition of the Acropolis buildings by M. Le Corbusier in 'Vers une Architecture'. If the present essay can stand as an extension to his brief but inspired commentary on the timeless creations of Athens it will express my gratitude for his "re-discovery" of the meaning of Greek art and architecture³".

Les influències són, d'una banda, el contacte directe amb el lloc i, de l'altra,

les lectures de les descripcions de l'acròpolis d'Atenes de Choisy i Le Corbusier. Que Choisy sigui un dels referents l'allunya de la tradició arquitectònico-arqueològica britànica, que té una extensa literatura sobre el tema. Per a un lector britànic, orgullós de la seva herència cultural, anomenar Choisy a l'hora de parlar de l'acròpolis pot ser considerat una certa irreverència; anomenar Le Corbusier és, directament, un acte proper a la provocació⁴. Només citant aquests dos noms mostra quin camí no prendrà: no seguirà l'estela de l'escola britànica ni de la germànica; no seguirà ni Robertson, ni Dinsmoor, ni Gerkan, etc. Aquests autors li subministraran les dades però no s'inscriurà en la tradició arquitectònica que es basava en l'evolució de la tècnica, aquella que Moneo va anomenar *racionalista*⁵.

La introducció és, per al lector britànic avesat a la literatura sobre el tema, una irreverència.

I.

Martienssen troba en Choisy i Le Corbusier instruments per explicar la seva tesi. L'un complementa el discurs de l'altre i ell se l'apropia. En aquest punt cal saber què va aprendre d'aquests autors. Per mirar de dilucidar-ho creuarem els discursos de les parts que li devien interessar de l'*Historie de l'architecture* de

⁴ Una prova ens l'ofereix el llibre editat per Murray, Irene and Osley, Julian, *Le Corbusier and Britain. An Anthology*. Ed. Riba Trust and Routledge, Abdingdon, 2009, especialment la primera part: "1924-1939 : The world of Tomorrow". Hi llegim la crítica de Luthyens que ataca, especialment, les referències al Partenó. L'article de Luthyens, sir Edwin "The Robotism of Architecture" *The Observer*, 29 January 1928, és una lectura de la traducció a l'anglès d'Etchels del *Towards a New Architecture* de Le Corbusier; l'article comença dient: "This book takes you down a new channel of architectural adventure –not without the risks and perils, that all adventure pre-supposes", és a dir, Luthyens comença enunciant el perill de la tesi de Le Corbusier i conclou: "As one reads this book one is always amused, sometimes excited, sometimes angry, at the boil of M. Le Corbusier's emotions, but one never doubts his sincerity. His final prophecy is Architecture or Revolution; and we might not welcome it, if by Architecture he did not mean mass-made cages suitable form machine-made man. To avoid Revolution, great patience and long-suffering must be endured. To produce Architecture, it is the same. Sacrifice is essential and the worship of the absolute directed towards an inconceivable and never-growing perfection".

⁵ Moneo, Rafael "Notas sobre la arquitectura griega", Revista *Hogar y Arquitectura*, numero 59 julio-agosto 1965, p. 71. L'article comença amb una descripció de com els temples han anat adquirint la forma que coneixem i, quan descriu les evolucions tècniques que han anat transformant la morfologia del temple, les qualifica de racionalistes. "En clave estrictamente racionalista el –peron estaría plenamente justificado: se trata tan sólo de un elemento que protege los muros de adobe".



2. Portada:
Choisy, Auguste, *Historie de l'architecture*.



3. Portada:
Le Corbusier, *Vers une architecture*.

l'un amb el *Vers une Architecture* de l'altre.

L'*Historie de l'architecture*⁶ de Choisy és un llibre que, bàsicament, entronca amb la tradició racionalista. Hi ha dos capítols, però, els que interessen a Martienssen, en què Choisy explica la percepció de l'espectador en l'arquitectura grega: *La composition des erreurs visuelles*, i *Le pittoresque dans l'art grec: les parts dissymétriques, pondération des masses*. El primer tracta les correccions òptiques -derivades de la tesi de Penrose- que feien els grecs per poder percebre regular el temple i el segon, de la disposició de les diferents peces que hi ha a l'entorn del temple. Els dos capítols posen l'accent en la mirada de qui visita el temple. Choisy dona la importància a l'espectador.

El títol del segon article de Choisy és descriptiu: *Le pittoresque dans l'art grec: les parts dissymétriques, pondération des masses*. Pintoresc és un mot derivat de pintura; un lloc pintoresc és digne d'ésser pintat, un indret amb unes qualitats estètiques que atrauen al pintor. Per a Choisy allò pintoresc en l'art grec és la dissimetria, la ponderació de les masses: la preocupació és la composició de la imatge emmarcada:

“Les Grecs n'imaginent pas un édifice indépendamment du site qui l'encadre et des édifices qui l'entourent.

La idée de niveler les abords leur est absolument étrangère : ils acceptent en le régularisant à peine l'emplacement tel que la nature l'a fait, et leur seule préoccupation est d'harmoniser l'architecture au paysage; les temples grecs valent autant par le choix de leur site que par l'art avec lequel ils sont construits⁷”.

Choisy fa referència a la pintura, parla d'enquadrar: allò que fa el pintor quan decideix què vol pintar. En aquest capítol es descriu com vol l'arquitecte grec que l'espectador enquadri la imatge estàtica.

⁶ Choisy, Auguste, *Historie de l'architecture*, vol. 1. Édouard Rouveyre, París 1899.

⁷ Op. cit., p. 325.

El lloc com a peça fonamental en la construcció de l'espai sagrat a Grècia és una novetat en la literatura arquitectònica sobre el tema. Els manuals d'història de l'arquitectura o els llibres sobre Grècia, fins aleshores, no havien donat importància a l'emplaçament del temple. Els viatgers dels S.XVIII i XIX havien exaltat, en dibuix i per escrit, la bellesa de l'entorn⁸, els agradava, especialment, mostrar com la vegetació havia envaït la ruïna creant un nou paisatge⁹. La literatura arquitectònica, no absent d'il·lustracions de l'estat en què es trobaven els edificis¹⁰, mostrava entorn i ruïna com una sola cosa. Choisy és el primer autor que explica la voluntat del dissenyador per tenir en compte l'entorn natural en el marc de l'arquitectura grega, i no, en canvi, com ha interactuat la natura amb la ruïna.

Per a Choisy el lloc és determinant. El dissenyador grec determina la posició dels edificis d'acord amb l'enquadrament que un hipotètic espectador tindrà a l'hora de mirar-los. El temple és tant important per la seva forma com per la forma que dona al nou paisatge que està creant.

Le Corbusier ha sigut qui millor va entendre Choisy en aquest punt, per això descriu l'Acròpolis a *Vers une Architecture* en aquests termes:

“On a dressé sur l'Acropole des temple qui sont d'une seule pensée et qui ont ramassé autour d'eux le paysage désolé et l'ont assujetti à la composition.

Alors, de tous les bords de l'horizon, la pensée est unique¹¹.”

L'interès de Le Corbusier rau més en la relació dels edificis entre ells i el seu

⁸ Pintors com Flaxman, Blake o Gericault s'interessaven tant per l'entorn com pel detall dels Elgin Marbles.

⁹ La idea romàntica de la vegetació que envaeix l'espai construït va fer fortuna durant dècades a Europa. Als britànics els agrada especialment, i la reproduïen sovint, tal com es pot veure en alguns dels seus jardins, com els *Kew Gardens* de Londres.

¹⁰ És el cas de Stuart i Revett (amb el seu *The Antiquities of Athens. Measured and delineated by James Stuart R.R.S. and F.S.A. and Nicholas Revett painters and architects*. London printed by John Haberkorn 1762), o de Le Roy (*Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce, considérées du cote de l'histoire et du coté de l'architecture*, 2d ed., 2 vol, Paris: Imprimerie de Louis-François Delatour, 1770), així com de quasi tots aquells que durant els S. XVIII i XIX, van medir el Partenó d'on tornaven amb algunes perspectives on la natura interactuava amb la ruïna.

¹¹ Le Corbusier *Vers une architecture*, Lés Éditions de Crès., París, 1923. p. 166.

entorn que no pas en el temple. L'Acròpolis, gràcies a la intervenció de l'home, esdevé paisatge. A *Vers une architecture* s'ocupa tant del Partenó com de l'Acròpolis, però es detura més en el paper del paisatge i en la relació entre els diversos edificis que no en explicar l'edifici construït. Le Corbusier fa servir el Partenó com a pedra de toc per decidir què és bona arquitectura¹², és l'exemple que s'usa per extreure uns abstractes que defineixen l'arquitectura; les qualitats abstractes que siguin atribuïbles al Partenó -com ara la modulació- ho seran a qualsevol arquitectura. L'interès principal de Le Corbusier, el que realment analitza, és l'Acròpolis tant pel que fa al seu funcionament intern¹³ com pel que fa a la seva relació amb el lloc, com intervé en la creació d'un paisatge.

La sentència de Le Corbusier es veu reforçada quan, unes pàgines més enllà del mateix llibre, reproduïx un dibuix que va fer en el seu *Voyage d'Orient*¹⁴. El dibuix és una visió llunyana des del nord, probablement des del Licabet¹⁵. Le Corbusier ha omès la muntanya que hi ha darrera l'Acròpolis, el Philopap¹⁶,

12 Le Corbusier anomena, a *Vers une architecture*, cit., en moltes ocasions el Partenó, però les consideracions que en fa són poc precises. p.7: “L’architecture est dans l’appareil téléphonique et dans le Parthénon”; p.16 “L’architecture égyptienne, grecque ou romaine est une architecture de prismes, cubes et cylindres trièdres ou sphères: les Pyramides, le Temple de Louqsor, le Parthénon, le Colisée, la Villa Adriana”. p. 103 “Le Parthénon est un produit de sélection appliqué à un standard”. p.111 “Montrons donc le Parthenon et l’auto afin qu’on comprenne qu’il s’agit ici, dans des domaines différents”. p. 114: En cette période de science, de lutte et de drame où l’individu est violemment secoué à chaque heure, le Parthénon nous apparaît comme une oeuvre vivante, remplie des grandes sonorités”. La masse de ses éléments infaillibles donne la mesure de ce que l’homme absorbé dans un problème définitivement posé peut attendre de perfection. Cette perfection est ici tellement en dehors des normes, que la vue du Parthénon ne peut à l’heure actuelle s’accorder en nous qu’avec des sensations très limitées...” p.132: “Drame-architecture = homme de l’univers et dedans l’univers. Le Parthenon est pathétique...”; p.171 “Si on s’arrête devant le Parthenon, c’est qu’à sa vue la corde interne sonne”.

La importància del Partenó a l'arquitectura de Le Corbusier l'ha explicada, exhaustivament Daza, Ricardo, *El viaje de oriente. Charles-Édouard Jeanneret y Auguste Klipstein. 23 de mayo-1 de noviembre 1911*. Tesi Doctoral, Departament de projectes arquitectònics, UPC. Capítol Atenes pp.261-293.

13 Quan Le Corbusier es refereix a l'ordenament de la planta de l'Acròpolis ho fa en aquests termes Le Corbusier, *Vers une architecture*, cit., p.39 “Le désordre apparent du plan ne peut tromper que le profane”.

14 La visita a Orient també deixa clara la importància del lloc en la impressió de Le Corbusier. Quan, anys més tard, publica el llibre *Voyage a Orient* el capítol dedicat al Partenó comença descrivint el lloc on es situa; Le Corbusier, *Le voyage d'orient*, parenthèses, Marseille, 1966, p.153: “J’étendrai surt out ce récit la couleur ocre rouge; car les terres sont exemptes de verdure et semblent de l’argile cuite”.

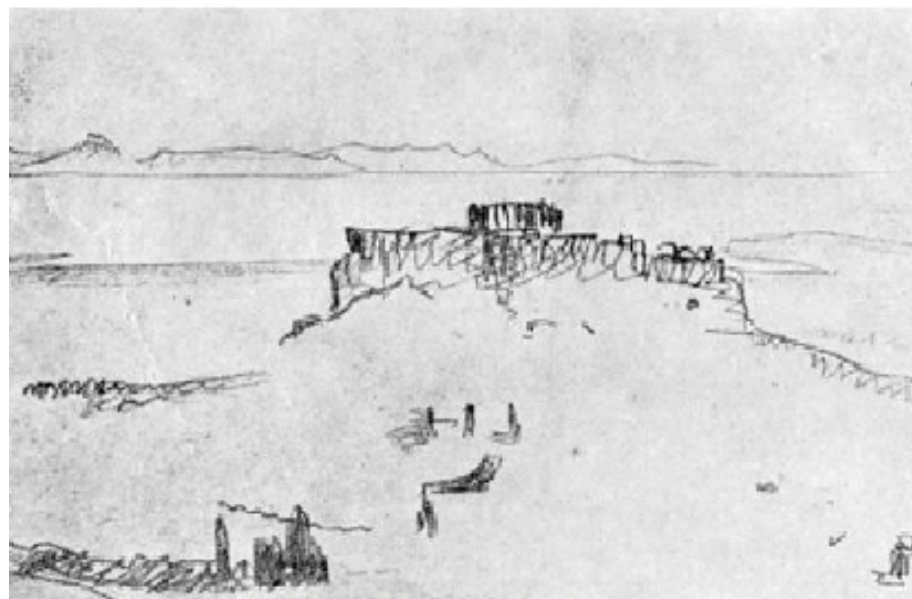
15 Ho podem deduir perquè la visió ha sigut feta des d'un punt alt, es veu el mar i Egina al fons. A l'Acròpolis es distingeixen uns volums a mà dreta, suposem que son els propileus.

16 També podríem pensar que el dibuix no està fet des del Licabet sinó des d'un punt més baix, també des del nord com, de fet sembla aventurar Gresleri, Giuliano, *-Le Corbusier viaggio in Oriente : gli inediti di Charles Edouard Jeanneret, fotografo e scrittore*, Marsilio, Venezia 1984-, però si fos així aleshores Egina no es veuria al fons. Si el punt de vista és el Licabet ha omès el Philopapu i si és un punt del nord indeterminat però més baix, ha col·locat l'illa d'Egina -no visible- al fons. En canvi, Daza, cit., p.270 diu que va ser fet des del Licabet perquè era el lloc que assenyalava el seu Baedeker.

aquesta omisió no és casual, aconsegueix donar més presència a la roca de l'Acròpolis i al seu perfil horitzontal.

A la part superior del dibuix es poden veure les muntanyes d'Egina assentades sobre una horitzontal¹⁷, la línia de la costa. El límit del mar es repeteix en la costa continental amb més intensitat a la horitzontal. Le Corbusier assenta l'horitzó, mostra la profunditat del lloc amb la repetició de les horitzontals jugant amb la seva diferent intensitat. Al centre de la imatge tornem a trobar la horitzontal, és la base que assenta el Partenó. La manera en què Le Corbusier ens mostra les horitzontals, buscant la profunditat del camp, assentant el dibuix en l'entorn, crea un nou lloc que està fet per a l'abstracció d'un element -la horitzontal- i genera el paisatge del temple dòric.

El dibuix mostra en primer pla unes taques negres verticals que representen edificis. És difícil precisar quins edificis poden ser. Si fos per la situació diríem que són els edificis administratius que, durant el darrer segle, s'havien construït a Atenes -l'edifici del parlament a la plaça Sindagma i el Zappeion. Si seguim el mateix criteri, els edificis que podem distingir més centrats en la imatge són el conjunt d'edificis públics fets a la segona meitat del S.XIX: l'Acadèmia, la Biblioteca Nacional i l'Hospital Municipal. Tots els edificis tenen columnes dòriques. L'horitzontal de l'Acròpolis està sustentada per una sèrie de línies en ziga-zaga, que tendeixen a la verticalitat i que aguanten un objecte format per línies enèrgicament verticals, el Partenó. En el dibuix és difícil distingir entre les línies que formen les verticals del temple i les que sustenten l'horitzontal de la terra. La concordança entre la matèria amb què està dibuixat el terra i la matèria amb què es dibuixa la columnata exemplifica el que Le Corbusier anomena concordança entre lloc i construcció:



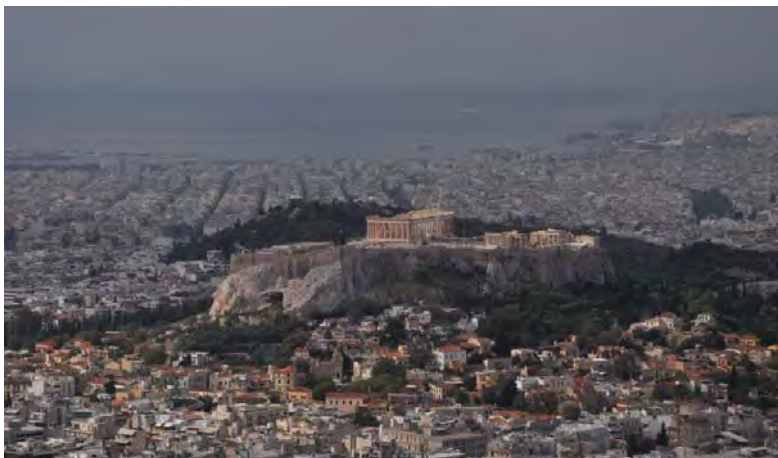
4. Dibuix de Le Corbusier de l'Acròpolis des del Licabet.

¹⁷ Aquesta dualitat entre la horitzontal del mar i les muntanyes, en aquell primer *Voyage d'orient* Le Corbusier també ho descriurà amb paraules: Le Corbusier, *Le voyage d'orient*, cit., p.153: “La mer toujours présente, blême sous le midi, flambante au déclin du jour, sert de mesure à l'élévation des monts barrant l'horizon; le paysage contracté ne bénéficie plus ainsi de l'espace infini qui adoucissait les images de l'Athos. L'Acropole –ce roc- surgit seule au coeur d'un cadre fermé.”



5. Imatge de l'Acropolis des de la pujada al Licabet.

6. Imatge de l'Acropolis des de dalt del Licabet.



“L’émotion naît de quoi? D’un certain rapport entre des éléments catégoriques: cylindres, sol poli, murs polis. D’une concordance avec les choses du site. D’un système plastique qui étend ses effets sur chaque partie de la composition. D’une unité d’idée allant de l’unité de matières jusqu’à l’unité de la modénature¹⁸”.

El sistema plàstic del dòric, en el dibuix de Le Corbusier, s’ha fet extensiu a tot el lloc. El temple està representat amb una horitzontal que l’assenta i una sèrie de verticals, més o menys juntes, que li donen profunditat; el paisatge, també. La mateixa diferenciació entre vertical i horitzontal que es troba al dibuix, és la que descriu. La mar és una recta que serveix per mesurar l’ondulació, el perfil, de les muntanyes que mostra. L’Acropolis és l’horitzontal que serveix per mesurar la verticalitat del dòric. Els límits territorials els donen repetides horitzontals i la profunditat en la construccions verticals. El dòric ja no forma part només del temple sinó que ha tacat tot el seu entorn, ha estès els seus efectes a tot el que és visible. El paisatge és dòric.

Le Corbusier, en les seves notes del *Voyage d’Orient*, ja s’havia adonat que el paisatge era dòric i explica com els temples donen nom a aquest paisatge:

“L’Acropole, dont le sommet plat porte les temples captive l’intérêt comme la perle dans sa valve. On ne remasse la valve que pour la perle. Les temples sont la raison de ce paysage¹⁹”.

Els temples, per tant, són els que ens fan veure aquesta dualitat del paisatge entre vertical i horitzontal, entre la recta i l’ondulació. Si no existís la vertical del temple no ens adonaríem de l’horitzontal que li fa de rèplica i no entendríem que aquesta dualitat s’estén al paisatge entre la línia recta i l’ondulada. Aquesta dualitat, aquesta construcció que es fonamenta en la mirada al temple dòric, és el que anomenem paisatge dòric.

¹⁸ Le Corbusier, *Vers une Architecture*, cit., p.167.

¹⁹ Le Corbusier, *Le voyage d’orient*, cit., p.153.

II.

Choisy i Le Corbusier no només es centren en el lloc del temple. Segons aquests autors, els edificis es disposen de tal manera que l'espectador enquadra uns determinats aspectes del paisatge per una banda i, per l'altra, la col·locació dels edificis genera un nou paisatge que l'espectador percep quan està al lloc. Choisy explica que la disposició dels edificis es fa d'acord amb un espectador:

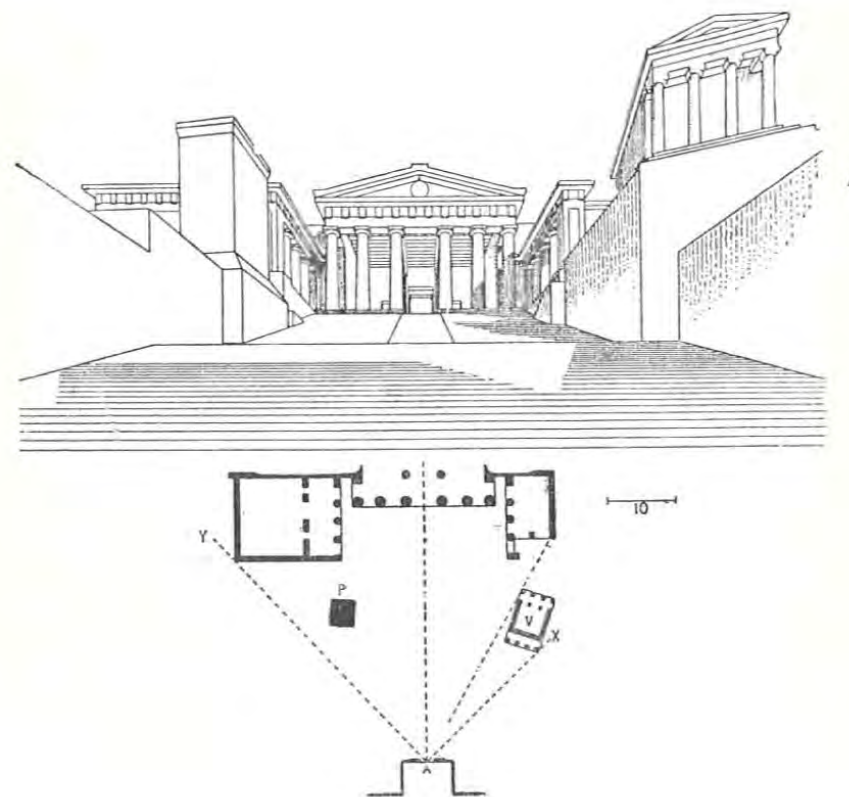
“Lorsqu'il s'agit d'un groupe d'édifice, ce respect de l'allure naturelle du sol interdit la symétrie²⁰.”

o

“Chaque motif d'architecture pris à part est symétrique, mais chaque groupe est traité comme un paysage où les masses seules se pondèrent²¹.”

Perquè la visió de l'espectador sigui la desitjable, Choisy diu que ha de tenir un enquadrament simètric. Les condicions agrestes de l'Acròpolis fan impossible la simetria, però els dissenyadors grecs buscaven un enquadrament tendent a la simetria on les masses es ponderessin. S'estableix una dicotomia entre el conjunt que s'adapta a una topografia agresta i el *motiu d'arquitectura* que és simètric. Per Choisy l'absència de simetria regular és deguda a la topogràfica del lloc²². La topografia natural impedeix la simetria que és l'estat desitjable per als enquadraments. L'arquitecte grec, al construir l'Acròpolis, fa arquitectònica la natura i permet que l'espectador tingui visions simètriques gràcies a la ponderació de masses. Le Corbusier ho recull per primera vegada al parlar de l'Acròpolis al seu *Vers une Architecture*:

“Le désordre apparent du plant ne peut tromper que le profane. L'équilibre

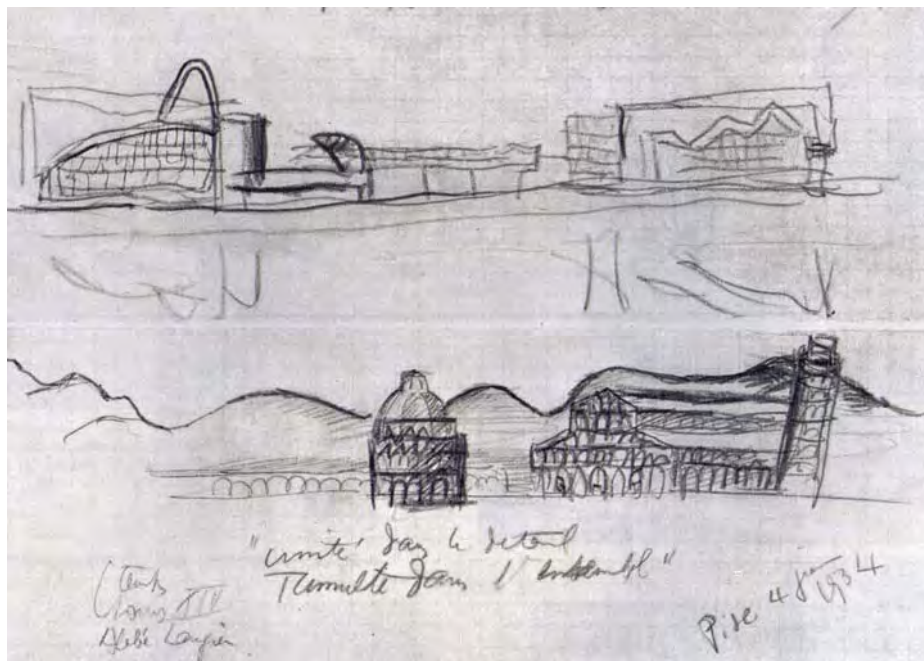


7. Perspectiva de Choisy de l'entrada als propileus de l'Acròpolis
Exemple de “ponderation de masses”.

²⁰ Choisy, cit., p. 325.

²¹ Choisy, cit., p. 333.

²² Martienssen és totalment contrari a aquesta tesi. La idea de l'estudi del recinte sagrat en Martienssen parteix del fet que els grecs feien unes terrasses per assentar els temples, aquestes arquitecturitzaven l'entorn. Aquest punt es desenvolupa a *The Idea of Space in Greek Architecture*, cit., quan Martienssen s'ocupa de les plataformes en el primer capítol. Les plataformes seràn motiu d'anàlisi en el punt 6.2 de la present tesi.



8. Dibuix de Le Corbusier: a dalt, el *Palais des Soviets*; a baix, el *Campo dei Miracoli*. Exemple de “Unité dans le détail, tumulte dans l’ensemble”.

²³ Le Corbusier, *Vers une architecture*, cit., p.39.

²⁴ Le Corbusier und Pierre Jeanneret, *Oeuvre Complète 1929-1934*. H. R. (Zürich: Grisberger & Cie, 1935). Edició de W. Boesiger, p.123-137.

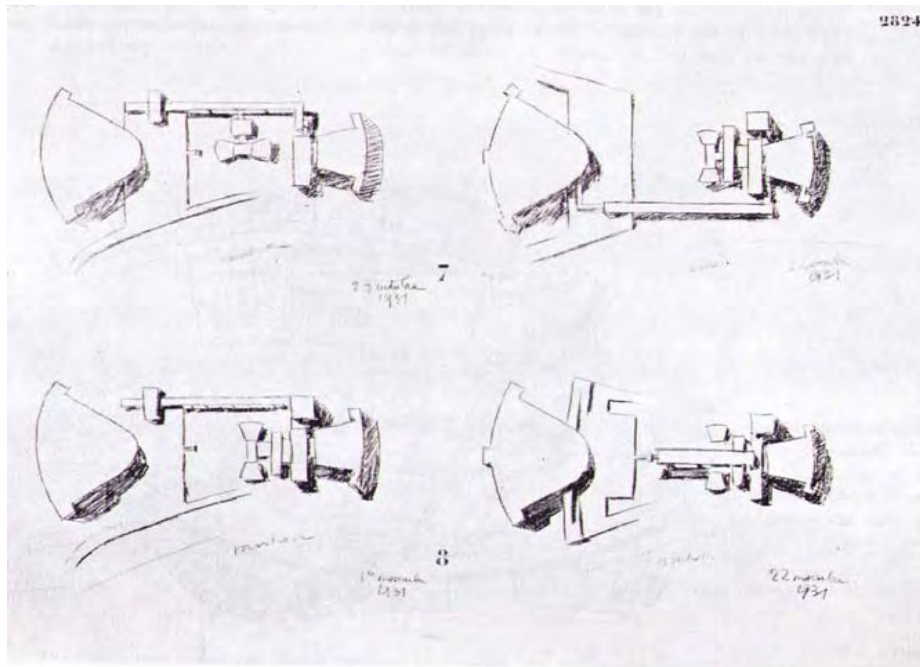
²⁵ Op. cit., 132.

²⁶ Op. cit., 130.

n’est pas mesquin²³”.

El desordre aparent de la planta no ha d’enganyar-nos, hi ha equilibri gràcies a la ponderació de masses -que havia enunciat Choisy. El desordre natural es torna arquitectura per mitjà no de l’abstracció de la planta, sinó de la situació de l’home en el recinte. L’home en l’Acròpolis percep equilibri. Aquesta percepció fa que el projecte sigui unitari, no com la natura.

La dicotomia entre desordre i unitat és recurrent en Le Corbusier. En un altre llibre que Martienssen coneixia bé, el segon volum de l’*Oeuvre Complète*²⁴ trobem, de nou, aquesta dicotomia. Le Corbusier publica un dibuix on es compara la visió lateral del *Campo dei Miracoli* i la del *Palais des Soviets*. Sota el dibuix, escrit a mà, es pot distingir la llegenda: “unité dans le détail, tumulte dans l’ensemble. Abat Laugier²⁵”, cita que queda repetida en l’escrit tipografiat. Enfront l’aparent tumult que es pot apreciar en el conjunt del *Palais des Soviets* o el *Campo dei Miracoli*, si mirem cadascuna de les construccions per separat són molt unitàries, tenen una lògica interna tendent a la simetria. En el conjunt Le Corbusier és capaç de compondre una silueta que sembla atzarosa, -si fos Choisy diria que tendent a allò natural. El dibuix està fet des d’un punt on és impossible veure simetries, és difícil apreciar la unitat en el conjunt, però cadascun dels cossos arquitectònics tractats per separat és unitari. Le Corbusier fa proves per col·locar les diverses construccions del projecte. Al mateix llibre, Le Corbusier publica dos dibuixos²⁶ que mostren els diferents estadis pels quals han passat les diverses construccions que conformen el projecte des de l’inici, el 8 d’octubre, fins al 22 de novembre del 1931, data del projecte definitiu. Una invariant recorre tots els esquemes: les diverses construccions que formen el conjunt són sempre les mateixes. Cada construcció que forma part del conjunt és simètrica en planta i, com a mínim, en un dels alçats. El conjunt, tumultuós,



3. Etablir entre les masses un équilibre optique qui concilie la symétrie des contours avec la variété et l'imprévu des détails²⁷.

Unitat d'impressió, preeminència de la visió en angle i visió òptica equilibrada. Aquest és el programa de la ponderació de masses. El primer punt és l'objectiu, no perdre de vista quin és l'element important; el segon i el tercer -com ho demostren els dos punts darrera el primer- són maneres d'aconseguir-ho.

Unitat d'impressió vol dir que l'espectador ha d'entendre l'arquitectura d'un sol cop. En el cas de la visió això es concreta en entendre els volums. La impressió general de l'edifici ha de ser una i per això la visió en angle és fonamental.

Un espectador que visita la ruïna de l'Acropolis entén, tot d'una, la unitat entre els diferents edificis. Les construccions tenen columnes dòriques, estan col·locades de manera que l'espectador les va aprenent a mesura que visita el lloc, estan pintades amb els mateixos motius i colors, etc. L'espectador, una vegada ha entrat a l'Acropolis -gràcies a la visió en angle-, comprèn totes les diferents construccions i les relacions que les construccions estableixen entre elles, hi ha unitat d'impressió.

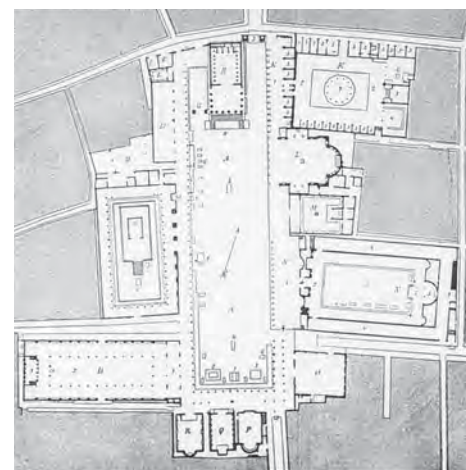
No tots els conjunts han estat pensats per aquesta unitat d'impressió. Al fòrum de Pompeia, per exemple, això no succeeix. Un espectador del fòrum no pot entendre com són els edificis públics que l'envolten. L'únic edifici que pot distingir una vegada ha entrat és la façana del capítol²⁸. L'absència de percepció lateral impossibilita a l'espectador poder mesurar la distància, no té cap referent. L'espectador d'aquesta arquitectura no entén el conjunt, li és impossible establir la relació del volum del capítol -o de la resta d'edificis

²⁷ Choisy, Op. cit., p.334. El mètode que Choisy dedueix del cas de l'Acropolis no funciona en molts altres casos que el propi Choisy cita per exemplificar altres parts del capítol. Per exemple, el primer i el tercer punt no es compleixen en el cas de Delfos, on les visions parcials no estan compensades simètricament (només veient el desnivell podem afirmar que el que hi ha a la dreta i a l'esquerra no es compensen) i on en molts moments deixem de veure el motiu principal; el segon punt no es compleix en el cas de Delos perquè, una vegada veus el temple, el veus per la seva cara curta i, per tant, no hi ha canvi de pla, necessari per arribar a un medi excepcional d'impressió.

²⁸ La visió del capítol per part de l'espectador és sempre frontal, la visió lateral és irrellevant. Fins i tot hi ha una sèrie de construccions al costat oest que impedeixen no només la visió sinó, també, l'aproximació.

públics- en relació a la resta de la columnata. L'arquitectura romana està basada en l'axialitat, s'entra i es surt del capitolí sense haver après el conjunt, no s'ha entès el volum. No hi ha la unitat d'impressió. Aquesta absència és la raó de la crítica de Martienssen a aquesta arquitectura²⁹.

Un espectador que visita el pavelló suís de Le Corbusier a la ciutat universitària de París, a mesura que es va acostant, primer veu la relació del volum prismàtic de les habitacions amb el corbat del cos d'escales, després la relació entre aquests dos volums principals amb l'horitzontal de la zona comuna de la planta baixa, etc. Abans d'entrar a l'edifici l'espectador té una unitat d'impressió, ha après l'edifici, dedueix com és. En contraposició, un edifici de Lutyens mai no ens oferirà aquesta unitat de impressió perquè, com el fòrum de Pompeia, es basa en un sistema axial. Un espectador pot visitar Little Thakenham i mai no saber com és l'edifici en conjunt. L'espectador que arriba a la casa es troba davant d'una façana perfectament simètrica però no sap què li espera una vegada la superi. No ha entès el volum abans d'entrar –no ha vist que hi ha un volum, pràcticament de la mateixa mesura que el volum principal, dedicat al servei a una banda de l'entrada. Pot ser que s'espera més simetria a l'interior però l'arquitecte pot haver disposat la forma en planta més convenient perquè l'espectador només s'endinsi per una zona però no en conegui tota una altra. L'espectador visita l'edifici però no en té una impressió unitària perquè hi ha zones que li són negades. Dit d'una altra manera, un visitant del pavelló suís podria dibuixar un esquema -en planta i alçat- de com és l'edifici una vegada visitat, mentre que el visitant de Little Thakenham, no. Le Corbusier, com en el dibuix de l'Acròpolis, ha donat una unitat d'impressió i Lutyens, com al fòrum de Pompeia, no té la necessitat d'aconseguir que l'espectador tingui una unitat



10. Planta del fòrum a Pompeia.

11. Planta de Little Takenham de Lutyens.

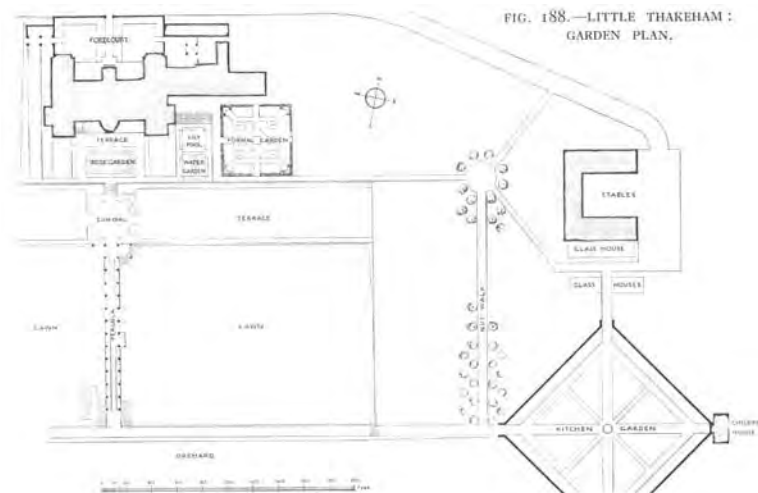


FIG. 188.—LITTLE THAKEHAM : GARDEN PLAN.

²⁹ Martienssen, Rex, en una nota a la carpeta *Greek Studies* al *Martienssen Archive*, de la Universitat de Witwatersrand, Johannesburg, diu: “It will be sufficient to suggest that the three-dimensional values of architecture were lost sight of in the Rome of axial lines. Nowhere do we find a clearer demonstration of the difference between the Greek and Roman mind than in their architectural arrangements. The roman passion for symmetry, for the axis, for order was the passion of conquest the ruthless discipline of the military camp. The Greeks possess of a tactile sense which was never given to the Romans poised their buildings instinctively and with unerring rightness”.



12. Perspectiva de Le Corbusier, el pavelló suís.

d'impressió com la que exigia Choisy.

Es podria argumentar que tant Lutyens com els romans donen una unitat d'impressió encara que no s'entengui el conjunt volumètric de l'edifici. Es podria argumentar que la unitat d'impressió ve donada pels materials, per les formes, etc. En Choisy, en Le Corbusier i en Martienssen, unitat d'impressió és entendre el volum. Prova d'això la trobem al segon punt de la ponderació de masses de Choisy, la visió en angle.

La visió en angle és el que ens permet entendre el volum de l'edifici abans d'entrar. Sense la visió en angle no és possible que ens fem una idea de l'edifici, no tenim unitat d'impressió. Es podria argumentar que la façana dona unitat d'impressió; de fet, per a Choisy, la visió plana de la façana serà un medi excepcional d'impressió. La façana impressiona però no dona unitat al conjunt.

El tercer punt de la ponderació de masses és la visió òptica equilibrada. En parlar dels propileus, Choisy explica:

“Rien n'est plus irrégulier que ce plan: en fait c'est un ensemble équilibré, où la symétrie des masses s'associe à la plus originale variété de détails. (...) En plan, la symétrie optique est irréprochable; en élévation, il manque sur la gauche un pendant au massif de la Vicotire: ce pendant existait. Le piédestal vide Poù le Romains ont élevé une statue d'Agrippa, repose sur une très ancienne substruction: les ruines indiquent ici la place d'un colosse, dont l'existence était nécessaire à la symétrie³⁰”.

La ponderació de masses és l'equilibri de l'enquadrament, la tendència a la simetria. Aconseguir aquesta simetria és fer que les construccions de la dreta de l'eix es corresponguin amb les que hi ha a l'esquerra. No cal que siguin figures iguals, només cal que es contrapesin, com en una balança³¹. Aquest equilibri es

³⁰ Choisy, cit., p.329.

³¹ La figura de la balança per explicar la simetria en Choisy l'ha emprat Quetglas, Josep “Viajes alrededor de mi alcoba”, *Arquitectura*, 264- 265, enero-abril, Madrid, 1987, pp. 112 explicant que la façana de la maison Cook és simètrica.

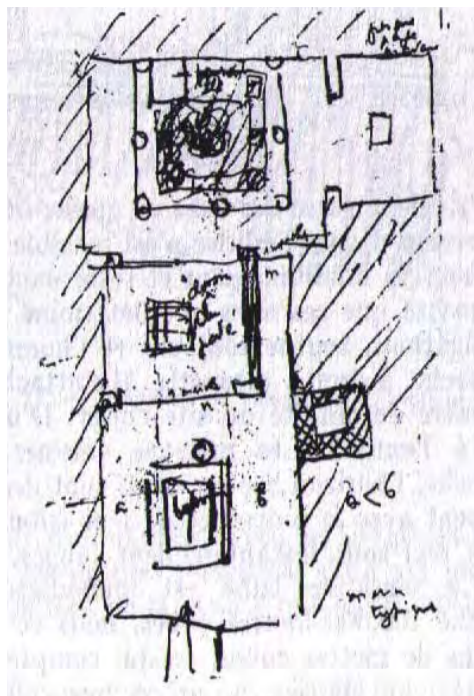
pot anomenar simetria perquè depèn d'un eix. La simetria exigeix un eix i coses equivalents a banda i banda. És un recurs que Le Corbusier aprendrà de Choisy i usarà durant tota la seva obra. Si enquadrem d'aquesta manera, el que hi ha a la dreta ha de ser equivalent al que hi ha a l'esquerra; per tant, totes les visions sempre es composaran en base a un eix.

L'ús de l'eix en Le Corbusier l'ha explicat ell mateix en relació amb la casa pompeiana i no amb la pròpia obra:

“Et voici dans la maison du poète tragique les subtilités d'un art consommé. Tout est axé mais vous y passeriez difficilement une ligne droite. L'axe est dans les intentions et le faste donné par l'axe s'étend aux choses humbles que celui-ci intéresse d'un geste habile (les corridors, le passage principal, etc.), par les illusions d'optique. L'axe n'est pas ici une sécheresse théorique; il lie des volumes capitaux et nettement écrits et différenciés les uns des autres. Quand vous visitez la Maison du Poète Tragique, vous constatez que tout est en ordre. Mais la sensation est riche. Vous observez alors des désaxements habiles qui donnent l'intensité aux volumes: le motif central du pavé est repoussé en arrière du milieu de la pièce; le puits de l'entrée est sur le côté du bassin. La fontaine, au fond, est à l'angle du jardin. Un objet mis au centre d'une pièce tue souvent cette pièce car il vous empêche de vous placer au centre de la pièce et d'avoir la vue axiale; un monument au milieu d'une place et les immeubles qui la bordent, -souvent, mais pas toujours; c'est un cas d'espèce qui a chaque fois ses raisons.

L'ordonnance est la hiérarchie des axes, donne la hiérarchie des buts, la classification des intentions³²”.

Quan Le Corbusier explica com usa els eixos l'arquitecte pompejà realment ens diu com els usa ell. L'ús dels eixos com aquí es troba descrit és més ric i no una *austera reducció* teòrica com ho són els de l'acadèmia. La planta de la casa

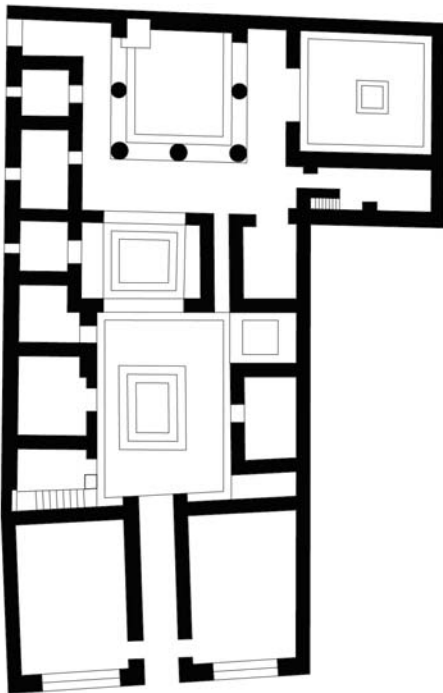


15. Casa del poeta tràgic a Pompeia, seguint l'eix d'entrada.

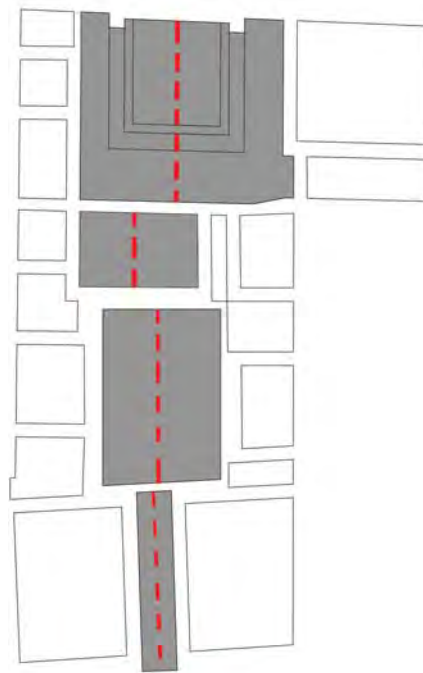


16. Casa del poeta tràgic a Pompeia, imatge en angle.

³² Le Corbusier, *Vers une Architecture*, cit., p.153.



13. Planta de la casa del poeta tràgic a Pompeia.

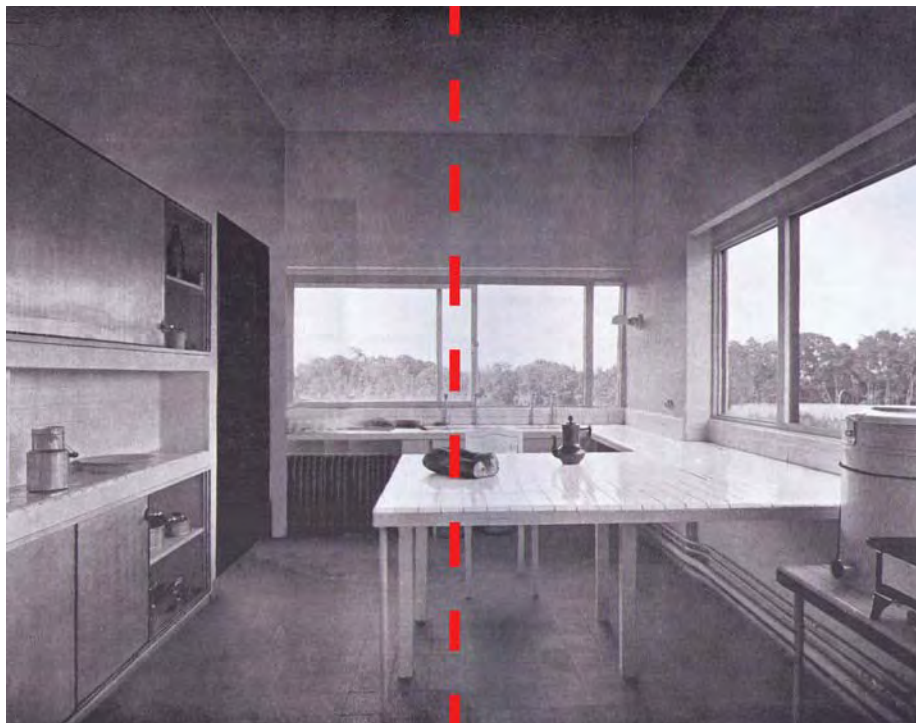


14. Planta de la casa del poeta tràgic a Pompeia amb els "habiles desaxements".

del poeta tràgic a Pompeia no té un eix de planificació, tenen eixos les diferents peces. No hi ha un eix que recorri totes les peces; un eix per l'Ostium, un altre per a l'Artium, un altre per al Tablinum i un altre per a la piscina amb peristil. Cap dels eixos coincideixen, i això crea *il·lusions òptiques*. Si els eixos coincideixen -com a l'acadèmia- l'espectador veurà totes les peces des del mateix punt, en enfilada. Mirar de forma frontal té l'avantatge d'aconseguir una gran distància. Si els eixos no coincideixen -a la casa que s'analitza de Pompeia-, l'espectador es troba forçat a veure les peces no com a projeccions planes sinó en angle, com deia Choisy- són els *désaxements habiles qui donnent intensité aux volumes* dels que parla Le Corbusier. Veure en angle té l'avantatge que l'espectador pot aprendre com és aquella peça, pot mesurar -amb la mirada- quines relacions s'estableixen entre les diverses peces; els volums de les diverses peces prenen intensitat. Cada peça és regular, té un eix; s'aconsegueix, així, la volguda simetria de les peces que integren el projecte de què parlava Choisy. Això no vol dir que l'espectador les hagi de veure des de l'eix. Mirem quins són els enquadraments que es produeixen com a conseqüència d'aquest moviment de l'eix. El primer es produirà a mesura que l'espectador surti de l'Ostium: una enfilada dels tres volums amb eixos no coincidents però que fa que l'espectador aconseguixi -com en el cas de l'acadèmia- una visió profunda. Aquest primer enquadrament cal corregir-lo perquè els volums estan desplaçats i no seria un enquadrament simètric. Per començar l'impluvium -marcant un espai a terra- de l'Atri està desplaçat, queda a l'eix l'espectador que emergeix de l'Ostium, però hi ha dos cossos que reforcen aquest eix: el pou que emergeix del terra a un costat de l'impluvium i, de l'altra, la font que s'endinsa al mur al final, dins el peristil de la piscina. Aquests dos volums, sumat al canvi de paviment de l'impluvium fan que l'enquadrament sigui, per seguir la terminologia de Choisy, una ponderació de masses tendint a la simetria. Superat aquest primer enquadrament l'espectador es veu obligat a abandonar l'eix, ha de girar perquè hi ha el forat de l'impluvium. El gir es farà a la seva dreta per dos motius: en

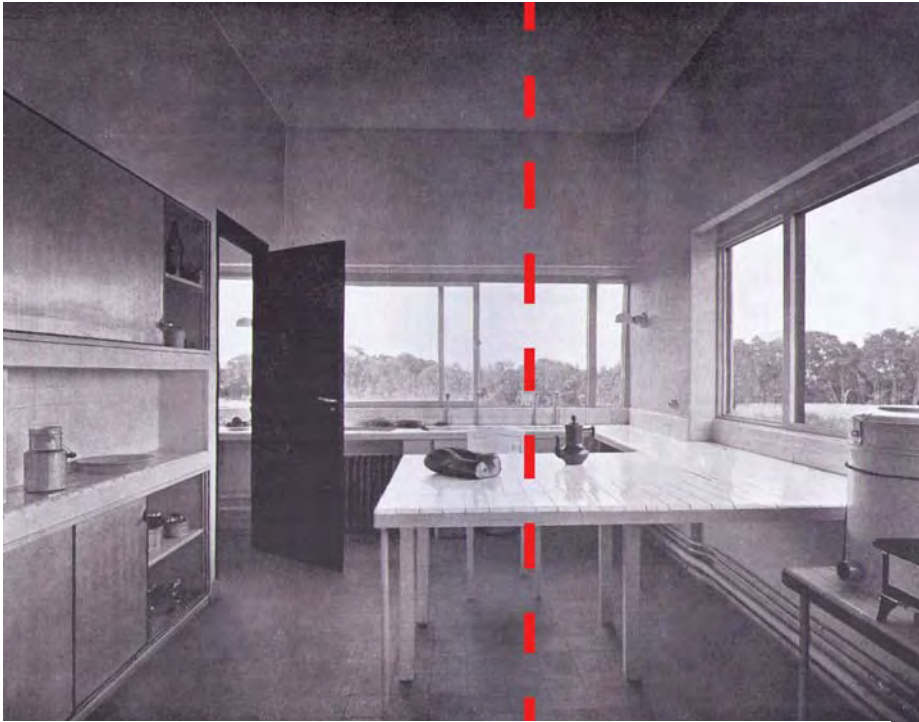
primer lloc, l'impluvium està desplaçat a l'esquerra segons entra l'espectador i deixa més espai a la dreta i, en segon lloc, per continuar entrant a la casa s'ha d'agafar el passadís al costat del tablinum. L'eix de l'atri està desplaçat a la dreta respecte al del tablinum. L'espectador reforça, amb el seu moviment, el desplaçament de l'eix i veu el tablinum, amb el seu paviment -simètric a dos eixos-, en angle, entén el seu volum. Arribats a aquest punt podríem continuar amb l'efecte dels desplaçaments dels eixos dins la casa pompeiana però el que ens interessa és demostrar que els desplaçaments axials que es produeixen permeten a l'espectador veure volums regulars en angle, que aquests guarden la seva simetria i que, quan cal corregir la mirada perquè l'enquadrament esdevingui una ponderació de masses, apareixen cossos -pou i font- que ajuden a fer-ho. La unitat d'impressió és manté gràcies a la visió en angle i l'òptica equilibrada.

Els *désaxements habiles* són una característica de l'arquitectura de Le Corbusier. Només cal fixar-se en algunes entrades a la seva arquitectura per veure-ho. A la vil·la Savoye³³, per exemple, en obrir la porta un eix de simetria rep l'espectador: una biga -inútil des del punt de vista estàtic- damunt seu li marca l'eix; un atri entre quatre columnes reforça la simetria i la barana de la rampa li remarca aquest eix de simetria. L'espectador, però, ha de sortir de l'eix per pujar per la rampa, un altre espai axial. A la vil·la Stein-de Monzie, Le Corbusier fa una façana simètrica per ponderació de masses però no s'entra per l'eix, s'entra per sota d'una marquesina de planta axial, moment en què es produeix el primer desplaçament d'eix; una vegada superada la marquesina, una escena semblant a la de la vil·la Savoye, un Atri amb quatre columnes, emmarca la mirada de l'espectador cap a un escenari simètric; per seguir, cal sortir de l'eix. Es poden explicar de la mateixa manera la majoria d'arquitectures de Le Corbusier.



17. Imatge de la cuina de la vil·la Savoye amb la porta tancada i l'eix marcat.

³³ Això, explicat amb més paciència i precisió, és a: Quetglas, Josep, *Les Heures Claires*, Massilia, Sant Cugat del Vallès, 2008.



18. Imatge original de la cuina de la vil·la Savoye amb l'eix marcat.

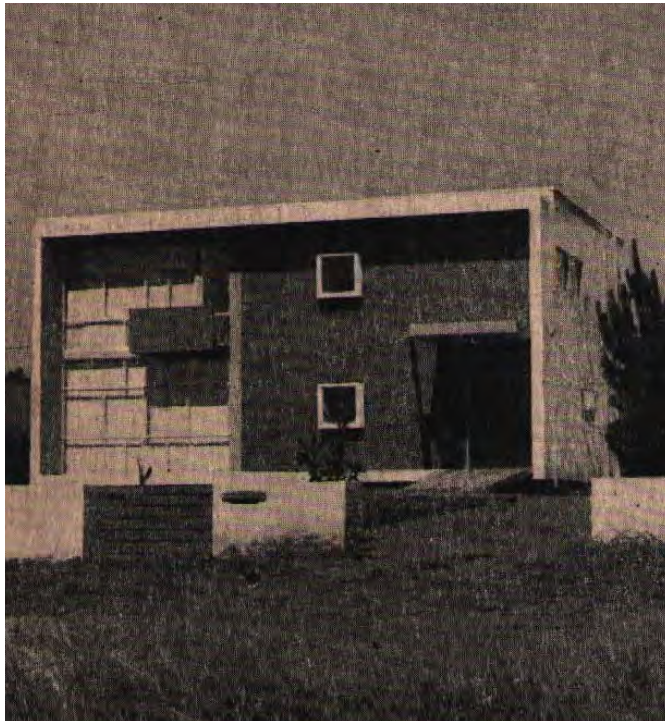
Aquestes *désaxements habiles* produeixen, moltes vegades, enquadraments no desitjats que Le Corbusier compensa amb el mètode de composició de masses. Això ho veiem de forma clara a les fotografies que mostra a les seves obres completes. Le Corbusier cuida que cada fotografia guardi la unitat d'impressió pel mètode de composició de masses; de vegades, fins i tot, prepara l'escena. Per exemple, en la famosa fotografia de la cuina de la vil·la Savoye³⁴. Mirar la fotografia equival a fer un exercici de simetries. Le Corbusier obre la porta que dona a l'office de manera intencionada per poder equilibrar les simetries de la imatge; si la porta fos tancada la imatge no seria equilibrada. Amb la porta tancada l'eix de simetria es situa al centre de l'habitació, la taca negra no volumètrica de la porta no té resposta a l'altra banda de l'eix de tal manera que, la imatge, queda desequilibrada. Amb la porta oberta -tal i com publica la fotografia Le Corbusier-, la porta adquireix volum perquè està enmig de la finestra del fons i ja no forma part del pla de la paret. Aquest nou volum es troba contrapesat, a l'altra banda de l'eix, pels cremadors i el dipòsit que es veuen en primer terme. L'eix s'ha desplaçat, no ocupa -com quan tenia la porta tancada- el centre de l'habitació sinó que s'ha separat de la porta i ara passa per enmig de les dues peces que hi ha al damunt de la taula; aquestes dues peces reforcen aquesta simetria amb figures equivalents a banda i banda de l'eix, que passa per enmig de la finestra oberta i passa pel mig de les potes de la taula que hi ha perpendicular a la imatge. En la imatge, com en la visió de la casa del poeta tràgic, un eix que a priori semblava que havia de ser regit per la centralitat de la imatge es desplaça, adquireix un nou lloc, el lloc que li pertoca per la visió de l'espectador i no l'austera reducció teòrica de la planta.

La lectura de Choisy i Le Corbusier aporten a Martienssen la certesa que l'arquitecte grec tenia en compte el lloc a l'hora de projectar. El lloc existent es valora per treure'n el màxim profit. La tasca de l'arquitecte grec és crear un

³⁴ O.C. vol. 2. p. xxx

paisatge a partir del lloc existent i la col·locació dels nous edificis. Els edificis, els volums, seran elements abstractes, tendents a la simetria i la col·locació d'aquests en el lloc es farà d'acord amb l'enquadrament de l'espectador usant el mètode de la composició de masses.

La quarta descripció de la casa Martiensen
des de l'experiència de l'espectador



1. Casa a Greenside
des del parc.

I. El paisatge de la casa.

Fer anàleg l'estudi d'un témenos i l'estudi d'una casa en el seu terreny pot semblar, a priori, cosa forassenyada. No ho és. Per a Martienssen l'arquitectura formal es produeix en unes oficines, en una casa o en un temple. En l'entorn d'una exposició berlinesa, en una casa a la vora del llac Como o en l'entorn de l'Àtica¹. L'arquitectura formal, l'efecte que provoca en l'espectador pot ser en un lloc o en l'altre, amb un programa o amb un altra, no hi ha diferències.

Martienssen comença les descripcions d'arquitectura formal amb una explicació de com és l'entorn. Primer cal situar l'arquitectura, mostrar el paisatge on s'inscriu.

“The Acropolis is a bold and isolated feature of the landscape that contains it, and the building that crowned it appeared as a compact, unified scheme. From the west the Propylaea and the Parthenon composed in a striking articulation. From the south the great length of the Parthenon gave direction to the whole mass, and from the intermediate viewpoints the

¹ Martienssen parla d'arquitectura formal –tot i que mai no la defineix- en tots aquests casos. Ens referim concretament a les oficines de l'exposició de construcció de Berlín de l'any 1931, de Gropius i *La villa sul lago*, de Terragni, publicades per Martienssen a “Constructivism and Architecture: a new chapter in the history of formal building”, *South African Architectural Record*, July 1941, p.241-272; hi fa referència, també en parlar dels témenos que estudia a: Martienssen, Rex, *The Idea of Space in Greek Architecture*. Witwatersrand University Press, Johannesburg, 1956.

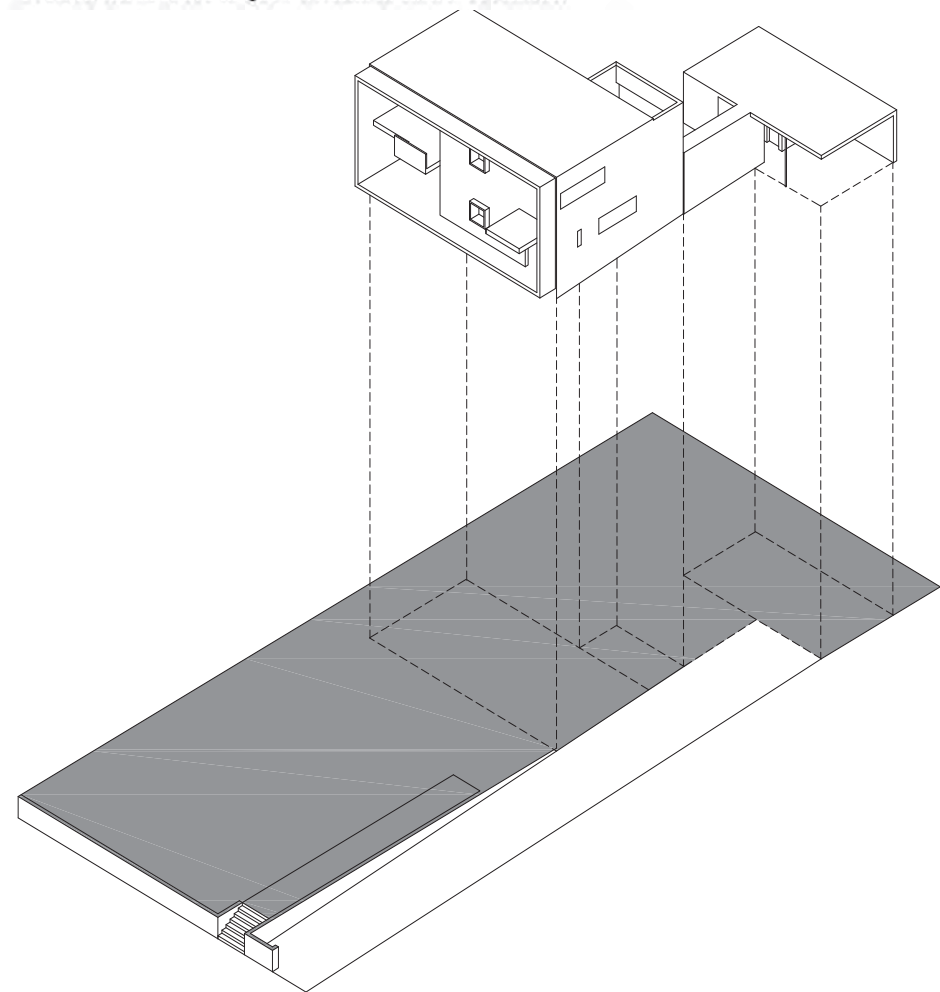
structures combined in a changing pattern of three-dimensional effect. The upper surfaces of the Acropolis was uneven, its outline was irregular, and approach was restricted and difficult. The Propylaea was placed at the only feasible point, on the west; and the Parthenon lay on the highest point of the Acropolis².

Comencem la descripció de la casa, pel territori on és. La casa de Martienssen és a la ciutat de Johannesburg, en un carrer suburbial, al davant un parc. S'erigeix enmig d'un garbuix de cases sense un gran interès, més o menys retirades de la línia del carrer -la normativa d'aquella època obligava a retirar-se cinc metres de la línia de carrer i dos de la resta dels costats³. La major part de construccions de Greenside són, des del punt de vista plàstic, agregacions de volums i no donen una imatge unitària al carrer⁴. La casa de Martienssen, i més en particular, la façana de la casa -perquè això és el que veu l'espectador des del carrer estant-, està molt retirada de la línia que marca el límit del carrer. Ara bé qualsevol passejant fixa la mirada en la casa, per la unitat que li dona el marc que envolta la façana. La unitat de la façana, entre la fragmentació de l'entorn, la diferencia de les cases que té al voltant⁵.

II. El lloc on s'assenta la casa.

Per descriure l'arquitectura formal cal començar pel lloc; ara hem de saber com s'assenta la construcció en aquest lloc. La casa a Greenside es col·loca sobre un pla horitzontal artificial que salva el poc més de metre i mig de desnivell que té el

2. Horitzontal sobre la que s'assenta la casa a Greenside.

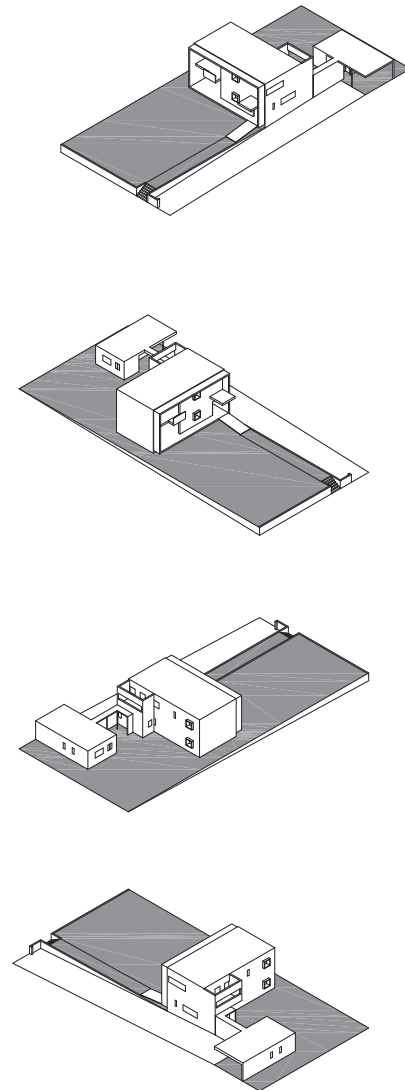


² Martienssen, Rex, *The Idea of Space in Greek Architecture.*, cit., p.126.

³ Garner, Gerald, *Spaces & Places, Johannesburg*, Double G Media (Pty) Ltd, Johannesburg, 2010, p.83.

⁴ Per veure-ho només cal visitar el lloc. Tot i això, algunes de les cases de Greenside -barri construït íntegrament en el període que va de l'any 1938 al 1942- es troben publicades, la majoria d'elles estàn recollides a Chipkin, Clive, *The Johannesburg Style architecture & society 1880s-1960s*, David Philip publishers, Cape Town 1993

⁵ Aquest tema ja s'ha desenvolupat, amb més extensió, al capítol 4 del present treball.



3. Axonometries de la casa a Greenside amb la plataforma marcada.

terreny de cinquanta metres en la direcció perpendicular al carrer. Martienssen, a la seva *The Idea of Space in Greek Architecture*, explica l'importància de la horitzontal per a la creació de l'arquitectura en maçoneria:

“A horizontal plane, or a series of related horizontal planes, is the first essential in any system of formal arrangement intended to embrace the activities of organized or collective life. The sensory equipment of man is such as to demand the visual stability which level surfaces only are capable of offering; and even in the least complex definition of usable space –that is, usable by man as a moving as well as perceiving entity- the generator of the system is a plane surface which by deliberate structural means negates the irregularity of existing topological conditions⁶”.

L'horitzontal és la primera condició arquitectònica perquè es pugui desenvolupar la vida col·lectiva. L'espectador, com a entitat perceptiva en moviment, necessita de l'horitzontal per tenir estabilitat visual; l'espectador pot alçar el cap damunt una superfície horitzontal, avançar veient el que té al davant. Alçar el cap no fóra possible damunt una superfície irregular perquè l'espectador hauria d'estar pendent dels perills que li depara el següent pas. Deixar de mirar on els peus trepitgen permet satisfer “the intuitive demand for repose and order and for a measurable setting⁷”. Les demandes intuïtives de l'home, pel que fa a l'arquitectura, són (i) repòs, (ii) ordre i (iii) lloc mesurable que s'aconsegueixen sobre una superfície horitzontal. Sense horitzontal no hi ha repòs, l'espectador ha d'estar atent a la superfície que trepitja. Sense horitzontal no hi ha ordre perquè entorn i lloc per a l'activitat es troben barrejades. Sense horitzontal no hi ha mesura perquè no es pot alçar el cap i mirar endavant per veure com estan disposats els volums.

⁶ Martienssen. Rex, *The Idea of Space in Greek Architecture*,. cit., p.3.

⁷ Op. cit., p.3.

(i) La primera de les demandes intuïtives és el repòs, la separació de l'entorn caòtic. No cal repòs si no hi ha un entorn hostil que fa que l'espectador s'agiti. Anys després que ho fes Martienssen, un altre arquitecte va tractar la mateixa qüestió prenent com a punt de referència. Utzon, al seu article *Platforms and Plateaus: Ideas of a Danish Architect*, explica la necessitat de la plataforma com una separació de l'entorn. Així descrivia la plataforma del Monte Alban:

“The mountain top has been converted into a completely independent thing floating in the air, separated from the earth, and from up there you see actually nothing but the sky and the passing clouds, -a new planet⁸”.

L'espectador que viu a la jungla, amb tots els perills que té sota els peus només mira a terra, està constantment agitat. La plataforma introdueix una nova manera de mirar, de comportar-se, es pot mirar enllà amb la seguretat que no hi ha res sota els peus que sigui perillós. L'espectador deixa d'estar agitat, està en repòs. Dit d'una altra manera, ara sobre el Yucatán:

“By introducing the platform with its level at the same height as the jungle top, these people had suddenly obtained a new dimension of life⁹”.

La funció principal de la plataforma, segons la tesi d'Utzon, és aconseguir que l'espectador es separi de l'entorn. Els esquemes que mostra a l'article de la plataforma, a Yucatán i al Monte Alban, així ho corroboren. La secció de la plataforma al Yucatán mostra la selva i, com una horitzontal a l'alçada dels arbres, fa que l'espectador que trepitgi el cim horitzontal s'oblidi del que té sota els peus i pugui mirar la part superior de la copa dels arbres de la jungla sense tenir en compte on posa els peus. La secció del Monte Alban presenta diferències, l'espectador s'enfila al cim, entra al complex i no té relació amb l'entorn, però veu al davant seu l'escalinata que forma la piràmide. La primera plataforma és per observar la natura una vegada separats d'ella; la segona, per



4. Fotografia de la plataforma al Yucatán.



5. Fotografia de la plataforma al Monte Alban.

⁸ Utzon, Jorn , “Platforms and Plateaus: Ideas of a Danish Architect” *Zodiac*, num.10, Milà 1962, p.116.

⁹ Op. cit., p.114.



6. Dibuix en secció de la plataforma al Yucatán, Utzon.



7. Dibuix en secció de la plataforma al Monte Alban, Utzon.

observar l'arquitectura una vegada separats de la natura. Si no hi ha separació de l'entorn la percepció no és possible. L'article d'Utzon continua amb una constatació històrica i posterior corroboració d'aquests descobriments en la l'arquitectura que ell proposa. El perill a les ciutats on Utzon intervé ja no és la jungla, és la circulació sorollosa dels cotxes:

“Most of our beautiful European squares suffer from cars. Buildings, that ‘spoke with each other’ across a square, either in axis systems or in balanced composition, are not corresponding any more because of the traffic flow.¹⁰”

Una plataforma separa del trànsit a l'Òpera de Sydney i, una vegada l'espectador ha superat el carrer i puja per l'escalinata, s'obre davant els seus ulls -parafraçant l'autor- un nou planeta. La plataforma es disposa perquè l'espectador pugui apreciar, allunyat del sorollós tràfic, les formes de les cobertes dels tres cossos que conté, com al Monte Alban. Aquesta primera impressió, a nivell de ciutat, s'esvaeix en un segon moment -segona superfície horitzontal- quan l'espectador puja per les escalinates i va veient la relació d'aquestes construccions amb l'abadia que té al seu voltant; si l'espectador continua pujant ja només li queda la relació de l'horitzontal amb l'entorn, com al Yucatán. L'espectador, en entrar al complex, s'ha oblidat del trànsit.

La lectura d'Utzon es deriva de la que fa Martienssen. A la casa de Greenside la separació és del desordre de la ciutat. S'ha explicat, amb anterioritat¹¹, la disposició de la ciutat pel que fa a planejament i habitants. Martienssen es separa d'aquest entorn hostil amb la plataforma, crea un nou planeta i s'allunya de la ciutat. Aquesta operació de separació permet a Martienssen col·locar el volum construït de la casa com un objecte que cau dins un nou tauler de joc, allunyat de la caòtica especulació formal dels seus veïns i la absurda irregularitat

¹⁰ Op. cit., p.117.

¹¹ Al capítol 2 del present treball.

pintoresca dels carrers, com passava -en un altre context- al Monte Alban. Col·locar la plataforma també permet que l'espectador estableixi una nova relació amb l'entorn; quan l'espectador mira cap al carrer des de la plataforma, es troba diferenciat del carrer, de la ciutat i de l'entorn en general, és el moment d'observar allò que l'envolta. L'espectador no pot mirar un fenomen si s'hi troba implicat, cal que se'n separi, i la plataforma és la manera arquitectònica de separar-se'n i poder-lo observar. La plataforma sempre té aquest doble moviment, creació d'un nou món i possibilitat d'observar -una vegada fora de l'entorn- el món del que es ve.

(ii) La segona de les demandes intuïtives que satisfà la plataforma és la de l'ordre. Sense separació no hi ha possibilitat d'ordre, la nova construcció es confon amb la veïna o amb l'entorn. El nou planeta que es crea gràcies a l'horitzontal és el fonament d'un nou ordre. Martienssen ho diu així:

“In historic time, as we shall see later, the paved terrace was an integral part of the Doric temple setting, and, indeed, contributed largely to the plastic unity of the separate but related elements that constituted the temenos or enclosure¹²”.

La unitat del témenos s'aconsegueix, en part, gràcies a aquesta plataforma que permet relacionar els elements construïts que té al damunt. La separació del caos exterior afavoreix el repòs, com s'ha dit abans, però a més a més Martienssen assenyala que la plataforma contribueix a la unitat plàstica de les diverses construccions. Això passa, com explica a propòsit d'Egina, perquè la plataforma “is symbolical of the rigidly geometrical basis from which the whole idiom springs¹³”. Començar la manipulació del terreny amb una operació tan artificial, tan poc natural com és fer un pla horitzontal, és el que farà preveure



8. Vista aèria de l'Òpera de Sydney, Utzon.



9. Plataforma en construcció l'Òpera de Sydney, Utzon.

¹² Martienssen, Rex, *The Idea of Space in Greek Architecture.*, cit., p.4.

¹³ Op. cit., p.122, sobre el témenos d'Egina.

la geometria del seu damunt. Geometria és l'antònim de caos, com irregularitat -bonyegut, perillós pels peus- ho és de regularitat -horitzontal. La geometria és l'idioma de la plataforma i dels edificis que s'hi erigeixen.

A la casa de Martienssen la separació també es fa amb l'horitzontal i, així l'idioma que explicarà la construcció no és cap altre que el de la geometria. Col·locar una horitzontal en un entorn irregular és l'avantsala de la geometria, de la regularitat. L'horitzontal fa preveure l'ordre geomètric. La geometria en el ténenos grec es pot veure en els diversos cossos construïts que la formen, la geometria a la casa de Greenside no té prou espai per veure's en diversos cossos construïts. Martienssen l'afirma amb un cub, element geomètric en tres dimensions, però com que no és visible per l'estretor del terreny, la ressalta amb el marc, element geomètric en dues dimensions¹⁴. Aquesta insistència en els cossos geomètrics que ordenen la construcció és constant a tota la casa.

(iii) La tercera de les demandes intuïtives que satisfà la plataforma és mesurabilitat del lloc. Martienssen l'exemplifica amb les piràmides egípcies d'Abusir que, incomprensiblement, no van ser il·lustrades en el llibre com ho havia estat a la seva tesi¹⁵. Martienssen acaba d'explicar la necessitat d'ordre i, abans, la de separació de l'entorn, i diu:

“At Abusir we have from a spectator's point of view (a) an entrance, (b) a transitional or interveing space, and (c) a climax in front of the temple-pyramid complex. Movement as a constituent is especially emphasized in the very beautiful causeway which links the propylaeum (a) with the pyramid group (c). The defined starting point which the propylaeum

¹⁴ Martienssen pensava que la geometria era un dels instints de l'home per oposició al caos natural, i així ho va deixar establert a diversos articles, especialment a “Imposing the Abstract on Nature: Man in Space”, *South African Architectural Record*, August 1937, p.366-381. Ho vaig explicar amb més detall en una comunicació que vaig fer als *primeros encuentros corbuserianos* a Granada, ara recollida a: Roger Miralles *Martienssen-Le Corbusier: Relaciones Clásicas*. Massilia 2008. Annuaire d'Etudes Corbuseennes, Ed. Massilia i Associació de idees, Sant Cugat del Vallès, 2009.

¹⁵ Veure Annex 1.

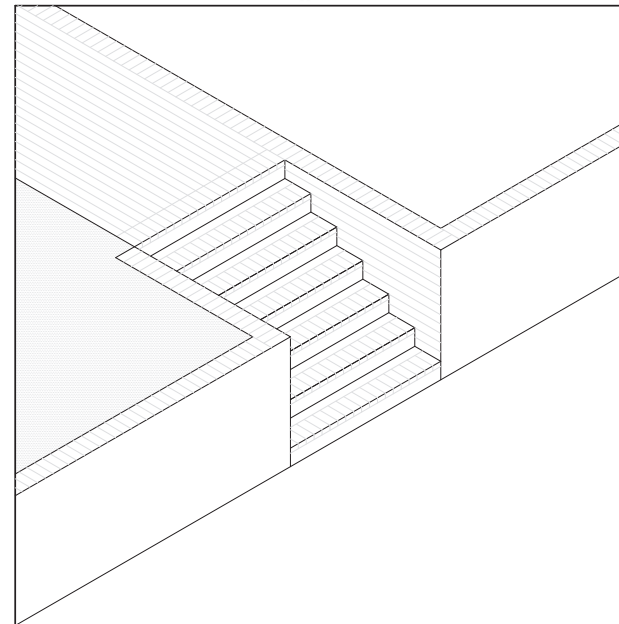
provides, and the deliberate length of the gradually sloping causeway lend an additional 'dimension' to the main structure which would be lacking if it were merely set directly in natural surroundings¹⁶⁷.

La dimensió la dona l'espai de transició entre l'entrada *-propylaeum-* i el complex construït *-temple-pyramid complex-*, s'aconsegueix gràcies al moviment de l'espectador. La plataforma és un espai que permet entendre la verdadera magnitud de l'edifici que l'espectador veu i això s'experimenta a través del moviment. L'espectador en una superfície irregular no només no pot mirar endavant pel perill físic que això comporta, sinó que pot confondre la dimensió de l'edifici per una pendent pronunciada o per un canvi de rasant. No pot saber la dimensió de l'edifici. L'horitzontal, com que n'ha experimentat tantes, permet que l'espectador entengui les mesures, que vegi la verdadera magnitud de l'edifici.

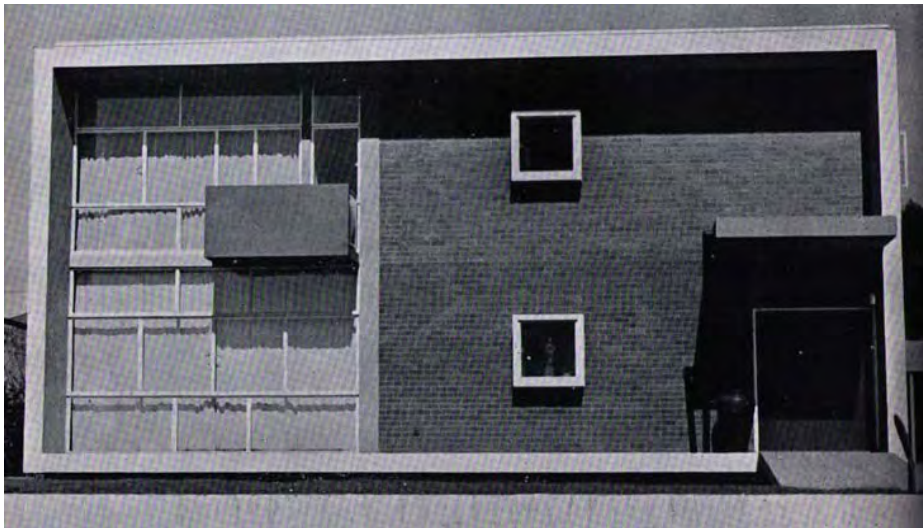
A la casa de Martiensen a Greenside la plataforma permet entendre la verdadera magnitud de l'edifici una vegada passada l'entrada, perquè l'espectador pot mesurar, a partir del seu cos, la distància que el separa del volum construït. La plataforma de la casa a Greenside dóna la magnitud de l'edificació en relació a l'espectador a partir del seu cos i la seva memòria perceptiva en una situació –la horitzontal- que domina.

La plataforma, doncs, té per objectiu separar de l'entorn, proporcionar repòs a l'entorn –ordre- i fer que l'espectador pugui tenir una experiència perceptiva pel qual està preparat. En altres paraules: la plataforma de la casa a Greenside la separa del traçat caòtic de Johannesburg, li proporciona un lloc des d'on mirar-lo; la plataforma de la casa a Greenside genera l'ordre geomètric de la casa i la plataforma de la casa a Greenside permet que l'espectador pugui entendre la magnitud de la casa.

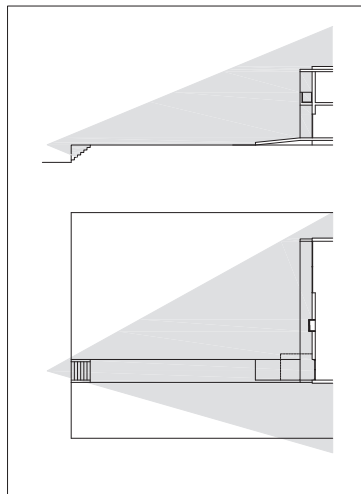
10. Construcció d'entrada. Propileus de la casa a Greenside.



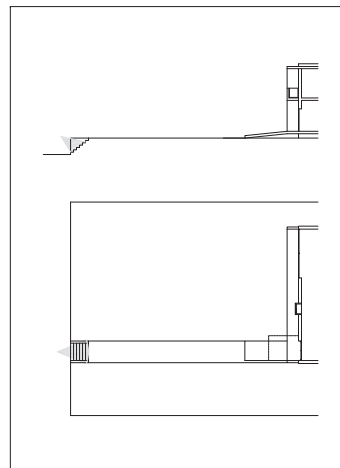
¹⁶⁷ Martiensen, Rex, *The Idea of Space in Greek Architecture*, cit., p.4-5.



11. Façana de la casa a Greenside.



12. Figura 1.



13. Figura 2.

III. La construcció d'entrada.

L'entrada és una de les claus de l'arquitectura formal, l'altra és el que succeeix damunt de la plataforma, el recorregut de l'espectador. L'entrada és el punt de transició entre el món exterior, natural o urbà, i el recinte disposat per l'arquitecte. És clar que l'edifici pot jugar un paper territorial abans d'entrar -com s'ha explicat en el cas de l'acròpolis d'Atenes-, però entrar vol dir passar d'un món fora del control del dissenyador a un món sota el control total de l'arquitecte. En l'arquitectura grega aquesta transició la fan els propileus:

“The spectator approaches the level platform, but before setting foot on its surface he must pass through the propylaea which marks the sole print of entry to the enclosure and formalizes the first view of the temple¹⁷”.

Els témenos que analitza Martienssen tenen tots propileus, llevat dels de Selinunt i Delfos -sobre aquest darrer assenyala que no en tenia, tot i que per la literatura de l'època no queda clar¹⁸. L'absència d'aquest element o bé és denunciada o bé s'explica que tenia un altre tipus de preparació per a l'espectador a l'entrada. La construcció d'entrada al recinte de la casa de Greenside són set graons de maó envoltats d'un muret de maó blanc. Pot ser comparada amb uns propileus? Només si satisfà les mateixes necessitats formals. Primer, mirem quines són aquestes necessitats i després tornarem a la construcció d'entrada de la casa de Greenside.

La primera entrada que descriu és la del témenos de Selinunt. Ens diu per quina raó no és del tot ben reeixida, explica perquè no està ben aconseguida:

¹⁷ Martienssen, Rex, *The idea of Space in Greek Architecture*, cit., p.122, sobre el témenos d'Egina.

¹⁸ Martienssen, Rex, op. cit., que, a Delfos: “There appears to have been no propylaea at Delphi”; però la qüestió no era massa clara, sobretot en aquells moments. Avui sembla que hi ha cert consens sobre el particular. Tot i que bona part de la literatura arquitectònica de l'època no parla de propileus a Delfos, un llibre sobre literatura grega que tenia Martienssen deia que n'hi havia hagut. Gregory Wilkins, Elyza, *Greek and Latin Literature*. The university of Chicago press, Chicago, 1917 capítol: “Known Themselves”, on, sobre Delfos, diu que hi ha una inscripció que: “The scholiast on Plato's Phaedrus says they were on the Propylaea”, p.7.

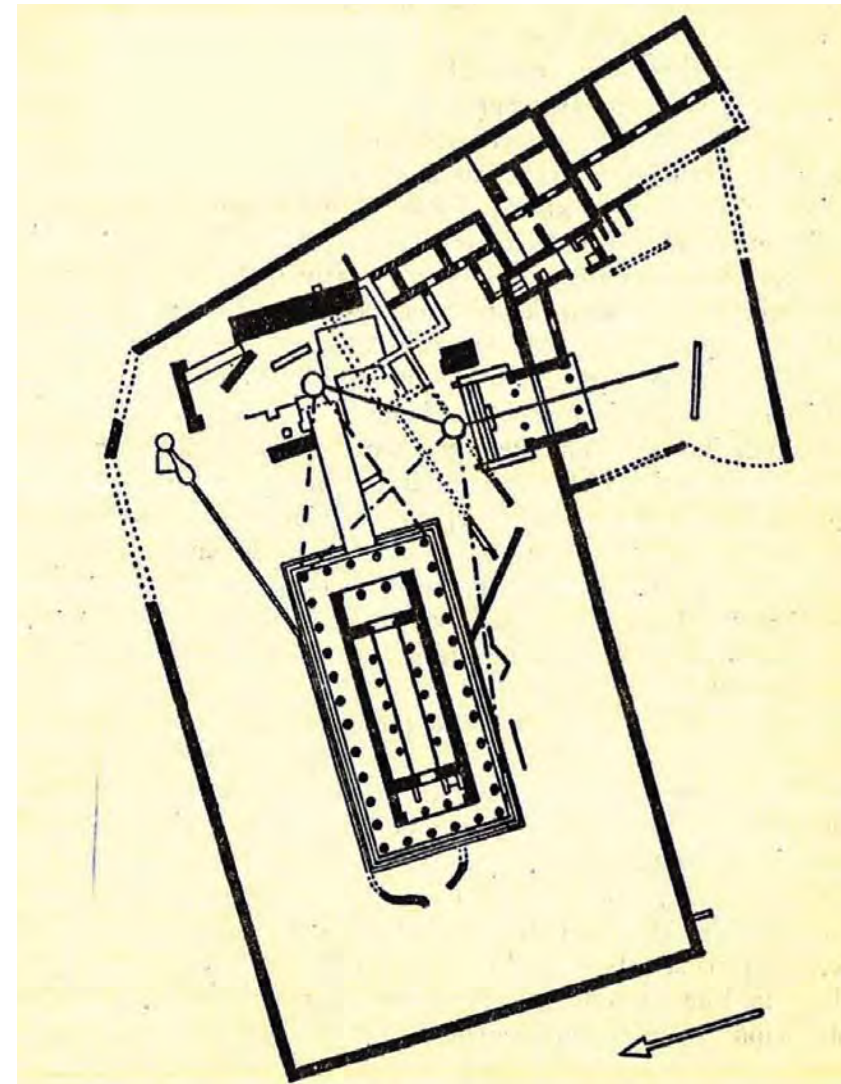
“one may note the inadequate preparation for the progression. The imperfectly defined entrance, the visual interference of the small buildings, and the extremely small angle which his range of vision makes with the west front result in a confused experience for the spectator”¹⁹.

Des del punt de vista narratiu, de vegades és més eficaç mostrar un exemple negatiu que no pas positiu, fer veure un exemple fallit és explicar els errors que no es poden cometre al repetir una construcció d'entrada. Una entrada ha de ser exactament el contrari de l'exemple de Selinunt: ben definida, sense interferències entre ella i la construcció principal i a una distància adequada per poder-la veure. La casa a Greenside compleix aquests requisits bàsics: l'entrada està ben definida –sabem què és entrada i què límit- pels graons i el muret; no hi ha cap interferència ni construïda ni vegetal entre aquesta entrada i el volum principal; aquest està a suficient distància com per poder-lo apreciar com a volum i no només en la seva materialitat com passa a Selinunt.

Els propileus, com espai de transició, preparen l'espectador per al que es trobarà davant els ulls:

“Let us look at the propylaea in its space-definig role. The chief point to note is that its walls, columns, and roof define a volume, which, by virtue of its scale is readily apprehended by the spectator. Its relatively small size and the sharp decision of its surfaces enclose him in contrast to the unfettered sensation of walking on an open roadway. There is a sensation of adjustment, of preparation for an experience of architecture which the temenos is about to afford”²⁰.

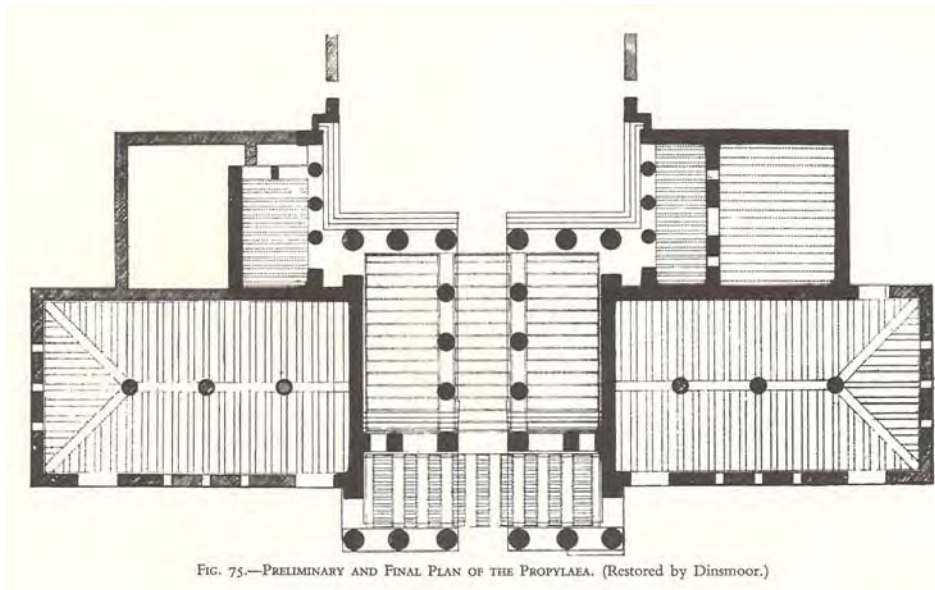
Deixem el témenos i anem ara cap a l'entrada de la casa a Greenside. Hi ha dues qüestions per a observar des del punt de vista del rol que tenen en la



14. Témenos d'Afaia, Egina. Dibuix de Martienssen.

¹⁹ Martienssen, Rex , *The Idea of Space in Greek Architecture*, cit., p.118, explicant el temenos del temple 'C' de Selinunt.

²⁰ Op. cit., p.122-3, explicant el temenos d'Egina.



15. Propileus de l'Acropolis d'Atenes. Dibuix Dinsmoor.

definició de l'espai en la construcció de l'entrada: (i) la definició del volum (ii) i l'ajustament del seu espai al cos humà -o a la seva escala- per contrast amb l'espai obert.

(i) L'entrada a la casa de Johannesburg es defineix a partir d'un volum, com en el cas dels propileus. El volum en el cas dels darrers es fa per addició i, en el primer cas, per substracció²¹. El que els grecs feien afegint, Martienssen ho fa sostraint. A la casa es construeix un volum a partir de la plataforma i se n'extreu una part generant un volum; el volum queda dins el mur.

(ii) La sensació d'ajustament al cos, en virtut de la qual l'espectador entén l'escala de la construcció. En el volum de la construcció d'entrada al recinte de la casa, es produeix gràcies als dos murets laterals que acompanyen l'escala i el canvi de nivell que suposen els graons; en els propileus es necessiten com a mínim dos pòrtics, les antes i la coberta. El mur de la casa té una mica més d'un metre i mig d'alçada, això impedeix que una persona d'alçada mitjana, posem metre setanta -l'alçada dels ulls deu centímetres per sota-, tingui dificultats, quan s'aproxima al mur, per veure el volum construït que és a vint-i-cinc metres. Si fos més alt i ho pogués veure perdria la noció de profunditat i, per tant, la percepció espacial, perquè l'alçada dels ulls quasi li coincidiria amb la de la plataforma i no entendria la verdadera magnitud de la construcció. Una vegada l'espectador es situa al davant del volum de les escales, segur, perd la referència del volum de la casa perquè mira al terra²². Donar un pas endavant significa quedar encaixat entre els dos murs i els graons, enfront d'aquest espectador; aquest pas endavant fa que el cos estigui completament encaixat en un volum més petit que el carrer, que hi hagi un ajustament del cos en un espai i una

²¹ Martienssen aprèn aquesta qüestió de les arquitectures que més coneixia. En l'arquitectura de Le Corbusier, per exemple, el cas de les cinc composicions de la casa és un exemple de volums positius, la construcció d'un volum a partir del no res. L'arquitectura de les façanes del Renaixement, en canvi, són una operació de, partint d'un volum donat, s'extreu el necessari per construir l'arquitectura.

²² Que es perdi la referència en mirar l'escala per pujar ho han explicat, per aquest ordre: Quetglas, Josep a *Les Heures Claires*, ed. Associació d'Idees, Sant Cugat del Vallès, 2008 i Barberá, Carlos a *John Hejduk. 2 escaleras en la wall house*, EAR 5, ed. Publicacions URV / A+C (Arola Editors/Cossteània Edicions), Tarragona, 2009.

preparació pel que ha de venir.

Continuant la lectura creuada entre els diversos témenos la funció dels propileus en l'arquitectura grega:

“The spectator on entry will thus momentarily, at least, be occupied with the contemplation of forms which bear a marked similarity to those of the temple²³”.

(iii) Caldrà que els propileus compleixin, a més de les dues funcions relatades anteriorment, amb què les formes i materialitat de les construccions d'entrada tinguin una relació formal amb les de la construcció principal. A la casa a Greenside aquesta condició es compleix, d'una banda amb la rígida ortogonalitat d'aquestes escales emmarcades pels murs a banda i banda -es reproduïx en la rígida ortogonalitat del marc que envolta la façana-, i, d'altra banda amb la construcció en maó dels graons -que té el seu paral·lel en la construcció amb maó negre de la façana.

(iv) Una altra funció dels propileus és formalitzar el canvi de pla de referència. Els propileus, això es veu molt clar a Atenes, són el mediador entre l'entorn, a baix, i el recinte sagrat, en un punt més alt. A la casa de Martienssen també hi ha aquesta elevació, de l'entorn sense forma de la ciutat de Johannesburg a la definició formal de la plataforma on s'alça la casa.

Continuant amb l'Acròpolis d'Atenes, es descobreix una nova funció dels propileus:

“The effect of this columned corridor within the portico is one of emphasis to the *depth* of the structure, and consequently of prolongation of the sense of transition in the spectator. In addition there is a gradual change of level within this west portico, so that by the time the eastern limit is

23 Martienssen, Rex , *The idea of Space in Greek Architecture*, cit., p.123, de nou sobre el témenos d'Egina.

reached movement with two components (horizontal and vertical) has been undergone *within* the propylaea²⁴”.

(v) Una altra funció dels propileus és perllongar el sentiment de transició en l'espectador. Els volums que generen els graons de la casa a Greenside fan la mateixa funció en un espai molt més reduït, i amb una menor demanda topogràfica, que la construcció d'Atenes. Els graons fan canviar el ritme de l'espectador al caminar; d'aquesta manera s'accentua la *profunditat* de l'entrada, els graons fan que el moviment tingui les dues direccions –vertical i horitzontal.

Martienssen extreu aquesta conclusió de l'efecte plàstic que tenen els propileus:

“The deliberate induction of such a transitional experience is an essential factor in the creation of a system of formal architecture. The correlation of movement with vision, and the precise ‘release’ of plastic effects at predetermined points very largely determine the degree of response that can be evoked in the spectator. The *depth* of the propylaea, therefore, is especially effective. Without a measurable dimension in the direction of approach, conscious transition would be impossible, and in this respect the space which is occupied by the ‘volume’ entrance has a value which infinitely surpasses that of a mere gateway²⁵”.

L'experiència que l'espectador té dels propileus, dilatació del temps en el moment de la transició, és un factor important en la creació de l'arquitectura formal. La profunditat de l'element fa que l'espectador s'adoni de la capacitat que té per apreciar les formes a mesura que es va movent. Cal tenir en compte aquest aprenentatge a l'hora de deixar els propileus i anar cap a l'altar.

²⁴ Op. cit., p.127, sobre el témenos d'Egina.

²⁵ Op. cit., p.123, sobre el témenos d'Egina.

Es pot constatar, tot el dit fins ara, que no és gens a forassenyat comparar dos exemples d'arquitectura formal com són els témenos grecs i la casa de Martienssen. L'arquitectura formal, com ja s'ha avançat al principi, és al temple i a la casa, per tant les característiques formals de l'entrada són traslladables del primer a la segona. L'entrada a la casa de Martienssen, com els propileus grecs:

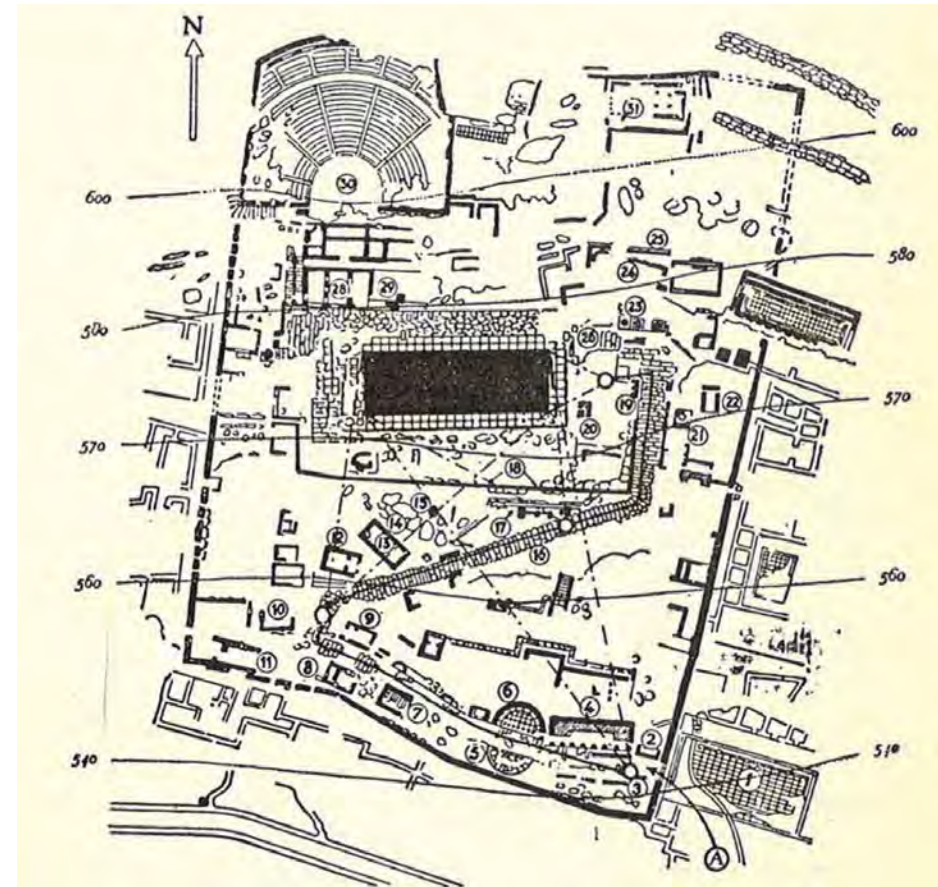
- (i) genera un volum;
- (ii) l'arquitectura s'ajusta a l'escala de cos humà;
- (iii) les formes del volum principal tenen ressò en la construcció de l'entrada;
- (iv) fa de transició en el canvi de pla;
- (v) perllonga el sentit de transició ajudant-nos a entendre que moviment i visió van de la mà.

VI. El recorregut al témenos grec.

Abans de començar amb la descripció del recorregut dins el témenos grec cal recordar què havia escrit Martienssen unes pàgines abans: “the altar, focal point of the temenos²⁶”. El recorregut va dels propileus a l'altar. En la descripció del recorregut al temenos l'altar deixa de ser el *focal point* per passar a ser el *climax*.

“Such a sustained approach cannot do other wise than induce in the spectator a mounting sense of climax, and it is in the arrangement at Delphi that one sees a parallel to the construction of the Greek tragedy. Both in architecture and drama the end is in sight, the spectator is familiar with all the elements that go to make up the particular unity to which they subscribe²⁷”.

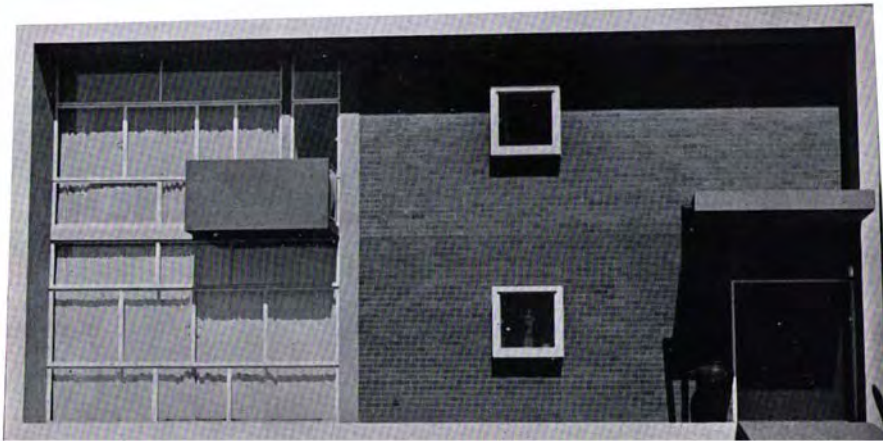
Com que el recorregut acaba en un clímax, com en la tragèdia, cal assimilar



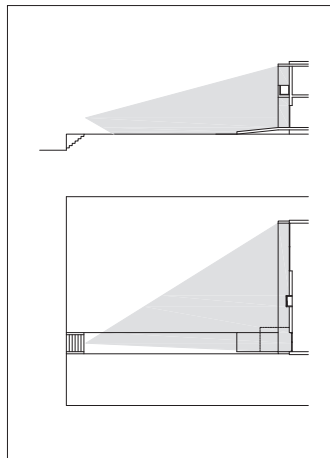
16. Témenos d'Apol·lo a Delfos. Dibuix de Martienssen.

²⁶ Rex Martienssen, *The Idea of Space in Greek Architecture*, cit., p.105, al descriure la funció de l'altar.

²⁷ Op. cit., p.133 en descriure el recorregut cap al temple d'Apol·lo a Delfos.



17. Façana de la casa a Greenvale.



18. Figura 3

el recorregut a la narració²⁸. En la narració no és possible entendre el punt culminant o clímax si no és pel record que el lector té de totes les coses que ha viscut l'heroi en el llarg camí fins a arribar en aquest punt; Odisseu no viatjaria si no tingués al cap Ítaca. En arquitectura, passa el mateix: l'espectador ha d'acumular les imatges que va captant al llarg del recorregut per, al final, tenir una idea general de què ha vist. La literatura ensenya, a més a més, que allò important és el camí amb un destí concret, però on es concreta la construcció de l'heroi no és en la fi del camí sinó en el recorregut²⁹. Si en la narració l'important són les peripècies de l'espectador en arquitectura l'important serà el recorregut i no el punt d'arribada.

A Delfos l'espectador es va construir una imatge a mesura que va arribant al punt culminant del témenos. La visió del temple és fragmentària i es produeix al llarg de tot el camí. El recorregut a aquest témenos és llarg i costerut, la successió d'imatges va de l'entrada a l'altar situat davant la façana est del temple d'Apol·lo:

“this progress was marked by a continually changing view of the temple above, and that the succession of ‘pictures’ so formed in his [spectator] mind was the result of sustained movement towards the object of attention. That each picture was different was due to the changes in direction with regard to the object that his path caused between initial and final proposition. Thus change in apparent size and in apparent configuration was dependent upon *movement and direction*³⁰”.

La successió d'imatges que va captant l'espectador depèn del seu moviment

²⁸ Kavafis, a la seva *Ítaca*, ho deixa ben clar: “Has de pregar que el camí sigui llarg(...) / Sempre tingues al cor la idea d'Ítaca. / Has d'arribar-hi, és el teu destí. / Però no forçis gens la travessia. / És preferible que duri molts anys / i que ja siguis vell quan fondegis a l'illa, / ric de tot el que hauràs guanyat fent el camí, / sense esperar que t'hagi de dar riqueses Ítaca. (...) / I si la trobes pobra, no és que Ítaca t'hagi enganyat. / Savi com bé t'has fet, amb tanta experiència, / ja hauràs pogut comprendre què volen dir les Ítaques, traducció de Carles Riba, a *Poemes de Kavafis*, ed. Teide, Barcelona, 1962.

²⁹ Martienssen, Rex, *The Idea of Space in Greek Architecture*, cit., p.134, a propòsit del recorregut cap al temple d'Apol·lo a Delfos.

³⁰ Op. cit. p.128-9, a propòsit el recorregut cap al temple d'Atena a Atenes.

i direcció. Anar entenent el temple en un témenos -com en la literatura, anar entenent l'heroi- es fa a partir d'aquesta successió d'imatges que depèn del moviment i la direcció -com en la literatura es fa a partir de les diverses històries que es conten d'ell. Les eines arquitectòniques no són la narració -no es pot narrar res, en arquitectura-, són el moviment i la direcció d'aquest espectador al llarg del recorregut.

Martienssen fa dues descripcions molt acurades, que marquen molt bé els temps del recorregut, la de Súnion i la d'Atenes. A Atenes:

“In this way a progressive image of the building would be made up of:

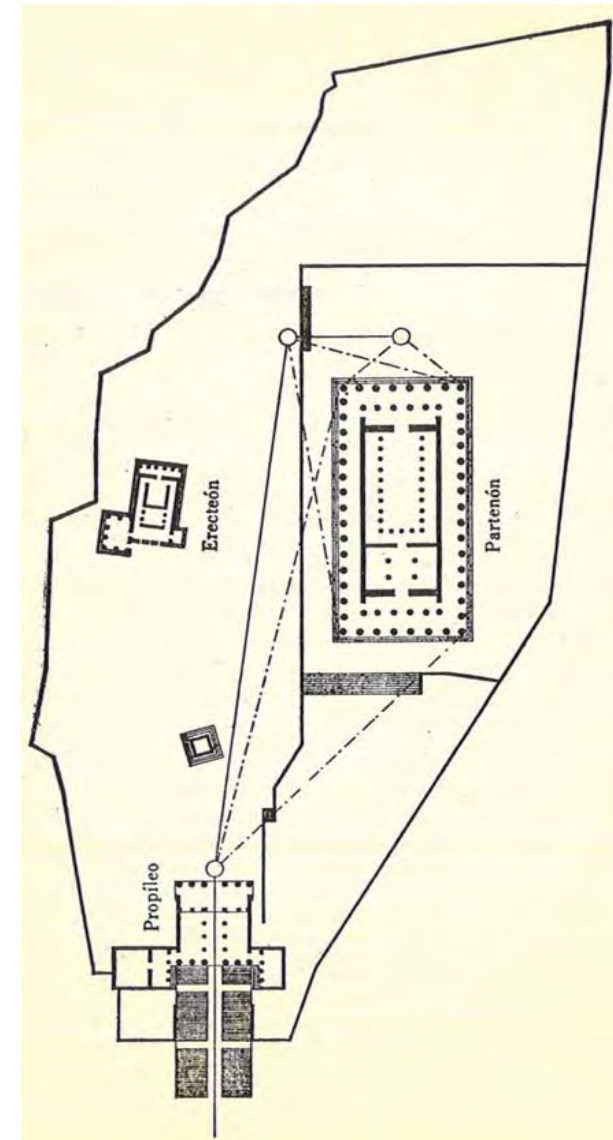
(i) The distant initial view from the Propylaea, which is sufficiently removed and sufficiently far off the east-west axis of the Parthenon to give an adequate three-dimensional impression without overmuch preoccupation with its detailed treatment.

(ii) An increasing angle perspective as the spectator approaches the north-west corner of the Parthenon with growing comprehension of the architectural treatment.

(iii) The comparatively close and unchanging view of the north side along which his path lies.

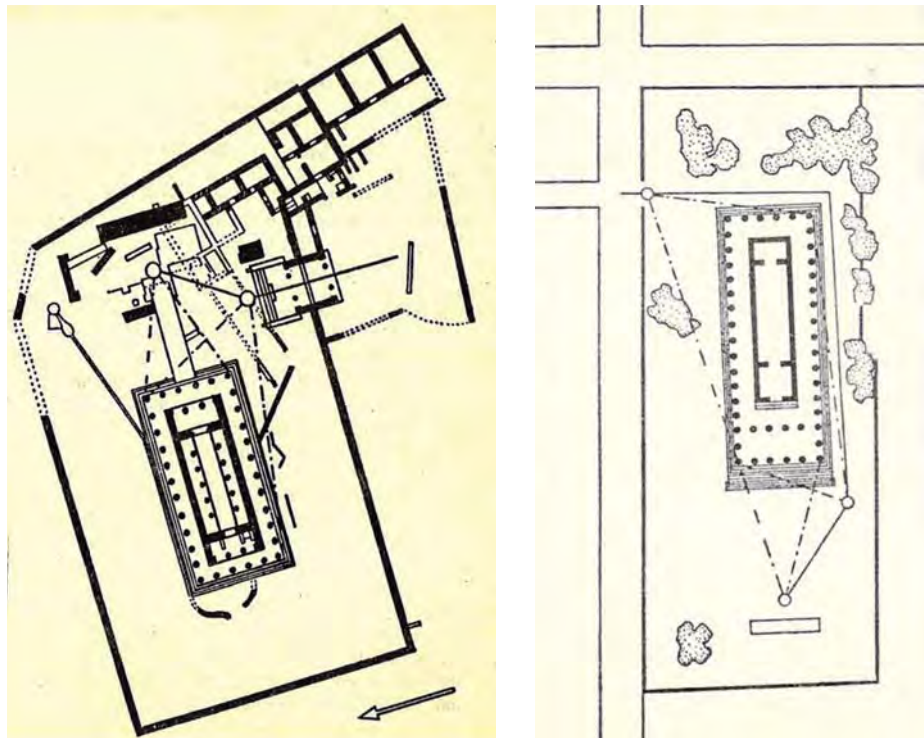
(iv) The culminating direct view of the east front.”³¹

La comprensió de l'edifici no es fa a partir d'una sola imatge sinó a partir de la suma de totes aquestes imatges. Cal fer notar que Martienssen usa quatre imatges per compondre-ne una de sola. La primera frase d'aquest fragment parla d'una *progressive image* formada per les altres quatre. El mot imatge -tant en català com en anglès- no reson a la primera accepció que trobem al diccionari, ço és aparença d'un objecte, sinó que aquí imatge és la representació d'una cosa a la ment. Aquesta representació es construeix *-made up of-* a partir de les quatre imatges que descriu. Cada visió aporta un nou coneixement sobre



19. Témenos de l'Acropolis d'Atenes. Dibuix de Martienssen.

³¹ Op. cit., p.123-4, a propòsit del recorregut cap al temple d'Afaia a Egina.



20. Témenos d'Afaia a Egina i del temple C a Selinunt. Dibuix de Martienssen.

l'edifici; l'espectador, en sortir dels propileus, té una primera la visió llunyana, en escorç, comprèn la volumetria; la processó l'acosta al temple, comença a apreciar la seva materialitat; passa proper al peristil nord, aprecia el crepidoma i el tractament de les columnes; arriba davant la façana est, el volum que veu al principi ara és un pla, ha arribat al punt culminant. La suma de les visions des dels diversos estadis del recorregut conformen la imatge de l'edifici.

La imatge que ens formem d'Afaia passa per:

“the first view of the temple as the spectator emerges from the propylaea immediately discloses the chief attributes of the building; without change of position he can envisage the full extent of its form. Movement towards the altar progressively diminishes the degree to which the long (south) side can be seen, and finally only the east front –in full elevation– is visible. In general terms then, there is, in this short distance, a rapid visual modelling of the temple which terminates in the formal apprehension of the main front.”³²

El recorregut d'Afaia va de la comprensió total del volum a la planeïtat de la façana est, on hi ha l'altar, en un recorregut que, amb prou feines, arriba als tretze metres. L'espectador comprèn el volum i va directament al punt culminant. No hi ha temps per apreciar la materialitat de l'arquitectura del temple com passa en el cas atenenc. Martienssen explica, a propòsit de Delfos -sobretot-, d'Atenes i de Súnion, que un dels recursos que té l'arquitecte per fer l'experiència més conscient per a l'espectador és dilatar el temps, ja sigui a partir de canvis de pla, ja sigui en els de direcció. D'aquesta manera l'espectador té temps d'anar captant tot el que veu. La comprensió del volum no es produeix a Selinunt on el recorregut, una vegada entrat al santuari, al ser tant proper al temple, només permet apreciar: “(a) the crepidoma with its strong directional quality, and (b)

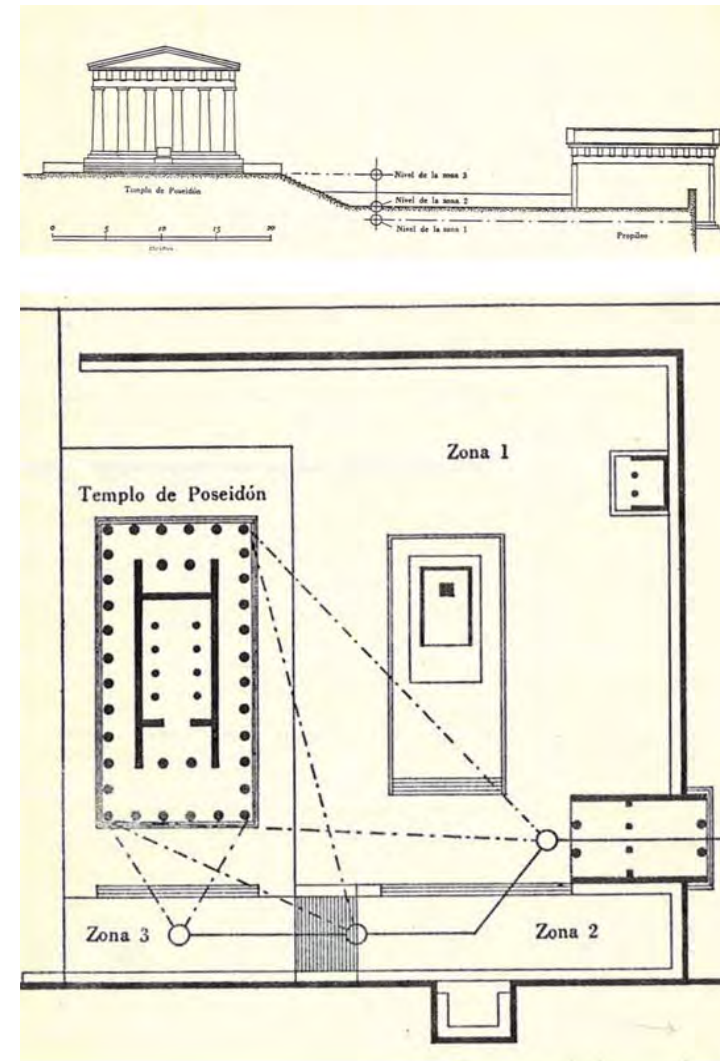
³² Op. cit., p.120 a propòsit del recorregut cap al temple 'C' a Selinunt.

the peristyle with the sharp upward movement of the fluted columns³³". Aquesta visió directa de la materialitat es produeix per la proximitat entre l'espectador i la construcció.

En la descripció d'Afaia hi ha una expressió que no pot passar desapercebuda, Martienssen diu que en el recorregut es produeix un *rapid visual modelling*. No és l'única vegada que Martienssen us aquesta expressió en aquest capítol. Sobre Delfos també diu:

"the spectator walking towards the temple undergoes an experience of 'modelling' the building which is similar to those examined in the preceding cases. In the path followed his successive positions are such that he becomes aware of the three-dimensional attributes of the temple. This composite picture culminates as he passes the angle of the building, and assumes a 'two-dimensional' significance as he faces the end of the temple. (...) What we are concerned with is the correlation of this [pure visual] activity with the planes from which it is generated³⁴".

Martienssen usa paraules precises. D'una banda, empra el verb modelar per descriure l'acció de l'espectador al mirar la construcció: modelar és un verb que es fa servir, normalment, per descriure una acció de l'emissor, no del receptor. Un exemple ho clarificarà: l'emissor, l'escultor, modela o conforma o afaïçona l'argila mentre que el receptor mira la peça; no acostumem a dir que la mirada modela, conforma o afaïçona res. Les successives imatges són les que fan que el receptor generi la *imatge composta*. Aquí la imatge composta té un significat que s'acosta al que abans hem atribuït a *progressive image*. Aquesta es formava a partir del moviment de l'espectador en el santuari grec, a mesura que caminava, la *composite image* és la resultant de l'espectador que ha arribat al final del recorregut.

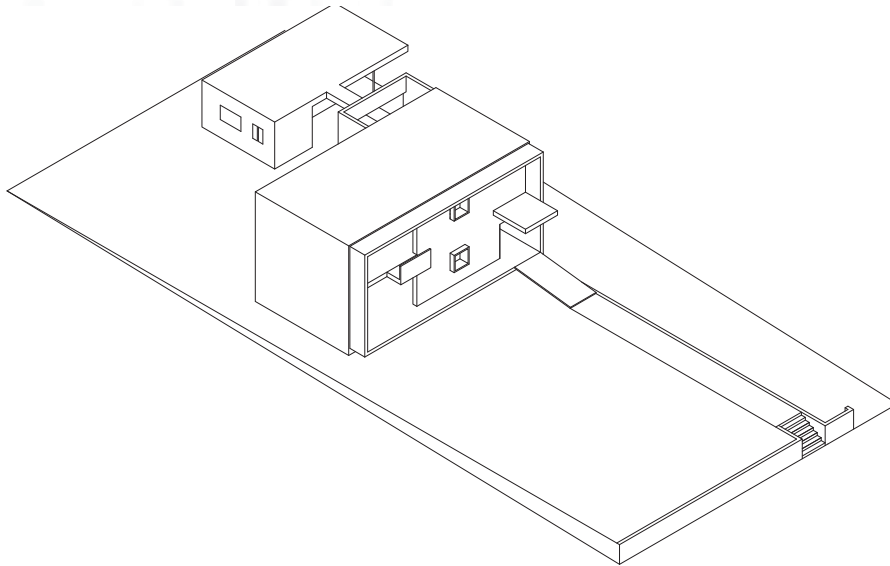


21. Témenos d'Apol·lo a súnion, planta i secció. Dibuix de Martienssen.

³³ Op. cit., p.138-139, sobre el recorregut cap al temple d'Apol·lo a Delfos.

³⁴ Així ho diu un lector com Peter Smithson als dos articles que escriu sobre Martienssen i el temple grec. Smithson, Peter, "Space and Greek Architecture al *The Listener*, Octubre 1958 i "Theories Concerning the Layout of Classical Greek Buildings" al *AA Journal* del febrer de 1959.

22. Axonometria de la casa a Greenside.



Segurament el témenos que reuneix millor totes les qüestions enumerades fins ara és el de Súnion³⁵. La *imatge composta* la construeix l'espectador a l'arribar al punt culminant a partir de la *modulació* que fa del temple d'Apol·lo. Aquesta *modulació* es fa gràcies al *moviment* de l'espectador al recórrer les diverses plataformes, amb els seus canvis de *direcció* en horitzontal i en vertical -que dilaten l'experiència-, tenint, d'aquesta manera, un lloc determinat per a cada imatge:

“at each level on a *rigidly defined plane* which affords him an assessable relationship not only with the temple itself (this element being set in alignment with the peribolos), but also with the defined space on the whole temenos”³⁶.

En cada pla una experiència perceptiva individualitzada en relació al temple i al conjunt del témenos. L'arquitecte ha construït el moviment i els canvis de direcció -horitzontalment i vertical- en cadascuna de les plataformes que formen el témenos de Súnion.

V. Recorreguts a la casa de Greenside.

L'espectador es pot fer una *imatge composta* de la casa a Greenside? L'espectador modula la casa a partir del seu *moviment* i canvis de *direcció*? En cas de ser així, quin és el punt culminant de la casa? Hem vist, una mica abans en aquest capítol, que la plataforma i l'entrada tenen el seu paral·lel en l'arquitectura de Martienssen, de manera que cal suposar que l'espectador també es podrà formar una imatge composta de la casa.

Comencem pel principi és a dir, per trobar el final del recorregut, el clímax. D'acord amb el seu programa el santuari té un clímax davant de l'altar, a la

³⁵ Martienssen, Rex, *The Idea of Space in Greek Architecture*, cit., p.138, en descriure el recorregut cap al temple d'Apol·lo a Súnion.

³⁶ Com a mínim aquesta és la tesi que defensa Quetglas, Josep *Les Heures Claires*, cit.

façana est. El punt culminant d'un cinema és la pantalla; el d'una església, l'altar; el d'una merceria, el taulell de botons, etc. Quin és el lloc culminant d'una casa? No hi ha una resposta senzilla, perquè aquest indret no té a veure amb el programa funcional de la casa. Pot tenir a veure amb el programa ideològic, el punt culminant a la vil·la Savoye de Le Corbusier és la finestra que mira al paisatge des del solàrium³⁷; pot tenir a veure amb el programa formal a la vil·la Rotonda de Palladio, l'espai cobert amb una cúpula central; o pot tenir a veure, encara, amb altres qüestions que no ens deturarem a detallar. No és fàcil determinar on és el clímax a la casa de Martienssen, si és que existeix. Cooke, va explicar que el moviment de la casa acabava en un quadre de Léger que hi havia a la paret més llunyana de la porta a la sala d'estar³⁸. Però, perquè no l'estudi? Aquesta peça és, des del punt de vista formal, una de les més importants de la casa, amb un finestral que ocupa tota la façana i una finestra encastada a la banda oposada. Tot sigui dit per mirar de defensar la hipòtesi que tota aquesta arquitectura està pensada per arribar a aquesta estança. I ho afirmem, però a la vegada hem d'afegir que també hi ha un possible clímax a la sala d'estar menjador, a l'escala, al dormitori, etc. Al principi d'aquest treball s'ha explicat que la casa moderna és la casa de les possibilitats. La mateixa idea de possibilitat inclou el clímax, però també inclou el no-clímax, qualsevol altre espai podria ser el final d'aquest recorregut si és que hi ha d'haver un final. L'espectador sap que l'experiència d'aquesta arquitectura comença en arribar-hi, però una vegada hi és no hi ha raó per suposar que té un clímax? Els grecs tenien la tragèdia que desembocava en un final, però els moderns tenen a Kavafis que diu que l'important és la travessia. La imatge composta de la casa arriba sense necessitat de clímax o per l'acumulació de més d'un d'aquests.

³⁷ Cooke, Bernard, "Impressions of the Greenside House" *South African Architectural Journal*, February 1942. p.48: "The room then opens out into the light and spacious lounge and this movement terminates on a triumphant note -a joyous Léger picture".

³⁸ Això ho ha explicat, des del seu primer article a l'article sobre el témenos grec. I s'ha tractat al capítol 6.1. del present treball.

L'arquitectura, segons Martienssen sempre ha de respondre al programa³⁹. La finalitat d'un santuari no és la mateixa que la d'una casa, i és per això que el tipus de recorregut domèstic no té un paral·lel amb el processional. El paper urbà, la urbanitat, que ha de jugar una casa no pot ser la mateixa que la d'un santuari, perquè no és el mateix ser una entre mig milió de cases que ser l'únic santuari de la ciutat. Si no hi ha clímax, com explicar el recorregut? Cap on ens porta? Depenent de l'ús que en facin els espectadors determinarem quins han de ser els recorreguts. Un espectador que arriba per primera vegada a la casa té com a punt culminant la sala d'estar menjador; la resta d'estances són privades. Un espectador que vol treballar tindrà com a punt culminant l'estudi, i un que vulgui anar a dormir, el dormitori. Ens centrarem, tot i que no són els únics, en aquests tres recorreguts. Hi ha un recorregut comú als tres, que és el que mena de la porta d'entrada a la parcel·la a cadascuna d'aquestes estances.

En la lectura que acabem de fer dels diversos santuaris, hem vist que Atenes, Delfos i Súnion proporcionen la possibilitat a l'espectador de modular l'arquitectura a través del seu moviment; a Egina i a Selinunt no passa perquè el recorregut és o bé massa curt o bé massa proper al temple. Si Martienssen hagués intentat modular l'arquitectura per aconseguir la visió com en el témenos grec, el resultat hauria estat una manca d'espais similars als de Selinunt o Egina. Com fer que l'espectador pugui modelar l'arquitectura en l'espai disponible? Segur que no intentant disposar diversos volums -això seria una falta d'urbanitat⁴⁰-, segur que no construint pantalles visuals que ocultin o mostrin l'edifici construït; la bona praxis és, que quan l'espectador emergeix dels propileus pugui apreciar tot el volum de l'edifici complet. Martienssen ha explicat que l'espectador que ha de modelar el volum necessita moure's i que

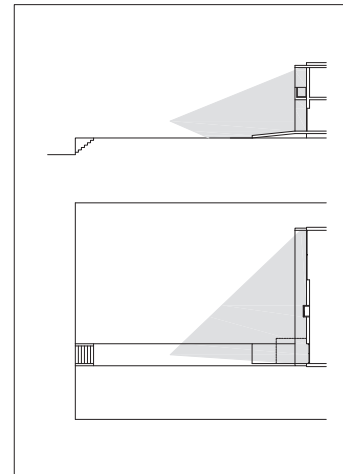
³⁹ Com queda explicat en el capítol sobre la façana de la casa, capítol 4, del present treball.

⁴⁰ Aquesta qüestió passa també per un tema fisiològic, degut a l'angle de la visió humana en el que es considera la zona de confort, la zona on es pot definir bé el que es mira. Aquesta zona és, aproximadament, un angle de 50°, el que donaven les màquines fotogràfiques convencionals.

en els canvis de direcció és on hi ha les imatges claus per acabar composant una imatge global de l'edifici. En aquest témenos, si és que el podem anomenar d'aquesta manera, hi ha una sola plataforma on hi ha només un edifici. Els canvis de direcció horitzontal no tenen massa sentit, però els canvis de direcció vertical sí que en tenen. Martienssen els usa -escales de la construcció d'entrada i rampa davant la porta- per dilatar l'experiència de l'espectador.

Sortint dels propileus, una vegada l'espectador acaba de pujar les escales i alça el cap, veu la façana de la casa (fig.3). Un rectangle limita la façana. En el moment que l'espectador mira la façana l'entorn deixa d'existir, només pot mirar dins el marc⁴¹. Al témenos grec una vegada l'espectador passa els propileus té un recinte limitat -normalment per una plataforma o conjunt de plataformes horitzontals- dins el qual es modela l'arquitectura per part de l'espectador. Martienssen no pot modelar en horitzontal, no té espai suficient i no és recomanable fer-ho per urbanitat, de manera que el terreny de joc deixa de ser horitzontal i passa a ser vertical. Els efectes plàstics que Martienssen descriu en horitzontal per al témenos grec a la seva casa els podem veure en la vertical del pla de façana.

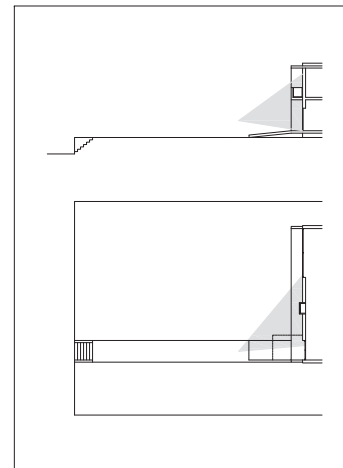
A l'acabar de pujar les escales de l'entrada, a vint metres de la façana (fig.3), l'espectador veu una façana pràcticament plana, no pot distingir la profunditat dels elements que li donen volum; potser els pot intuir per les ombres que projecten però, de cap manera, pot mesurar la profunditat que tenen, com passa a l'entrada a Egina o al primer tram de Delfos. A mesura que l'espectador avança amb la mirada emmarcada per la façana, a dotze o tretze metres (fig.4), va veient la part de sota de la llosa de la marquesina i descobreix l'angle recte que conforma el balcó. Mentre l'espectador s'apropa va definint la profunditat d'aquests elements, va modelant-ne el volum. Quan l'espectador deixa de



23. Figura 4



24. Casa a Greenside mirant des de la figura 4.



25. Figura 5

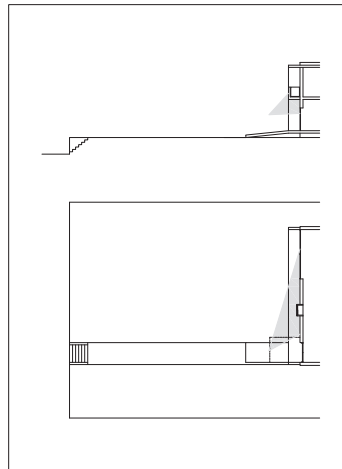


26. Casa a Greenside mirant des de la figura 5.

⁴¹ Le Corbusier und Pierre Jeanneret, *Oeuvre Complète 1910-1929*. H. R. (Zürich: Grisberger & Cie, 1937). Edició de O. Stonorov y W. Boesiger, p.107

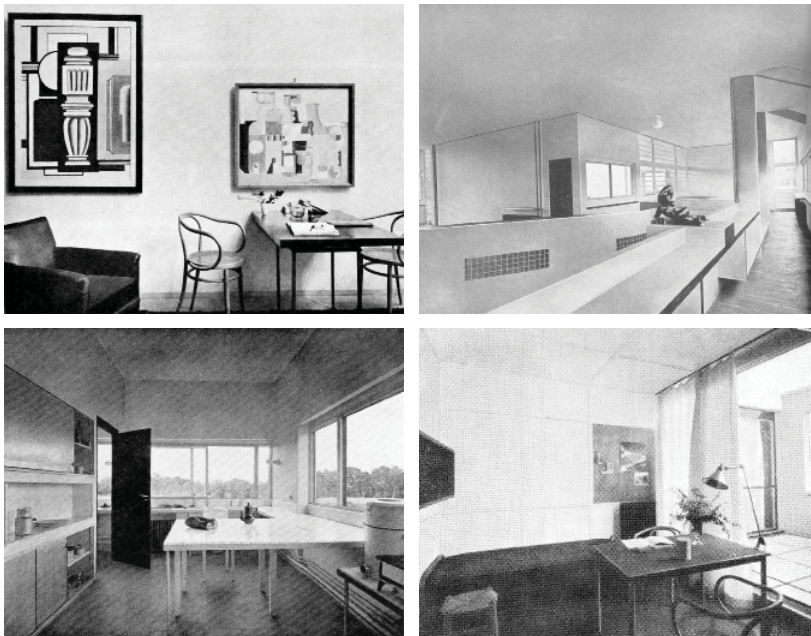


28. Casa a Greenside mirant des de la figura 6.



27. Figura 6

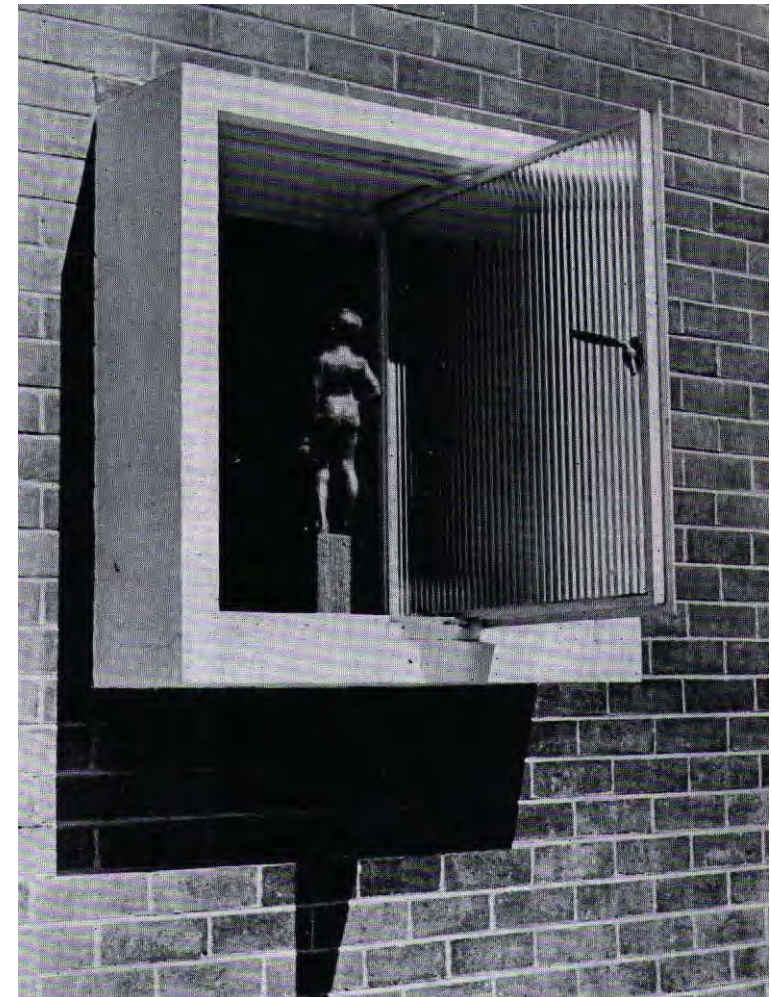
veure el marc per només fixar-se amb el que hi ha dins, a set o vuit metres, pot apreciar la profunditat de les finestres. En el punt que arranca la rampa, a cinc metres (fig.5), l'espectador ha de tornar a mirar al terra, reduir la seva velocitat -cosa que dilata la seva experiència- i és quan pot apreciar la magnitud de la marquesina. En girar el cap per veure la resta de la façana, a tres o quatre metres (fig.6), l'espectador descobreix la verdadera profunditat del marc, les finestres i el balcó. Davant la porta l'espectador s'atura. No ha arribat a cap punt culminant, només a una porta. Abans d'entrar, com fa l'espectador, ens aturarem. L'espectador acaba de modelar el volum no en horitzontal, com en el cas de témenos, però sí en la modulació dels diversos cossos volumètrics disposats en vertical a la façana a partir del seu moviment i canvis de direcció -també en vertical.



29. Fotografies de l'interior de Le Corbusier, totes elles de les *Oeuvre Complète*. Pavelló de l'Esperit Nouveau. Casa Stein. Vil·la Savoye, Pavelló suís.

En explicar el témenos, Martienssen ens ha ensenyat que l'experiència de l'espectador no només rau en modelar volum sinó també sobre la seva materialitat. La construcció de l'entrada de la casa, la que feia de propileus (fig.2), és de maons, com part de la façana; a mesura que l'espectador ha avançat cap a la part opaca de la façana ha anat definit les línies per les que estava formada, ha anat descobrint les línies de les filades de maons negres. Les línies verticals del dibuix dels maons que l'espectador veia en acotar el cap per pujar les escales ara són línies horitzontals. La façana, a mesura que l'espectador s'acosta, es revela com una successió de línies horitzontals -que dibuixen els maons- que, en un determinat moment, es separen per donar pas a la llum i són fines línies de ferro que l'espectador no ha pogut percebre més enllà del descobriment del volum del balcó. Sota la marquesina, però, hi ha més línies i volums. En una fotografia que va fer Martienssen (fig.7) es poden veure les línies horitzontals que formen el pla de façana, com a contrapunt a la linealitat i la profunditat que prometen una línia inclinada que s'alça -el pilar metàl·lic inclinat que suporta la marquesina- i el volum d'un gerro. És una fotografia molt del gust de Le Corbusier, de les

que li agrada publicar a l'*Oeuvre Complète*, per posar només alguns exemples que Martienssen coneixia: a una fotografia del pavelló de l'*Esperit Nouveau*⁴² Le Corbusier fa contrastar la linealitat del pla de la taula, de la paret reforçada pels rectangles que dibuixen els marcs, amb la filiforme voluptuositat de les cadires Thonet; a la fotografia, de pàgina sencera, de l'interior de la Maison Stein⁴³, la linealitat de totes les blanques formes arquitectòniques troba el seu contrapunt en la voluptuositat de l'escultura negra de Lipchitz; a la fotografia de la taula de la cuina de la Villa Savoye⁴⁴, la perfecta definició lineal dels plans de façana, de la finestra, del moble de la cuina i la taula contrasten amb un tros de pa mostrant la seva secció voluptuosa i les formes sinuoses d'una cafetera; a la fotografia de l'interior del pavelló suís⁴⁵, la perfecta geometria de l'arquitectura i del pla de la taula torna a contrastar amb el gerro i la cadira de la casa Thonet. Aquesta repetició de contrastar elements geomètrics -normalment plans- amb objectes voluptuosos, definits per línies sinuoses, no és una casualitat. Le Corbusier ho fa amb un doble resultat: un primer, programàtic, l'arquitectura és la que dona cabuda a aquests objectes quotidians; i un segon, plàstic, les línies i plans de la seva arquitectura es reforcen per oposició amb les línies sinuoses i plans voluptuosos d'aquests objectes. Martienssen usa aquest recurs per contrastar la profunditat de la façana amb el volum del gerro, la linealitat de les formes arquitectòniques amb la voluptuositat de l'objecte. És un recurs après de Le Corbusier o potser après de les converses que va tenir amb Léger que va arribar a teoritzar la llei dels contrastos⁴⁵. Aquest recurs no és massa usat per Martienssen, però en aquesta ocasió el pren de Le Corbusier perquè necessita donar volum a poca distància de la façana.



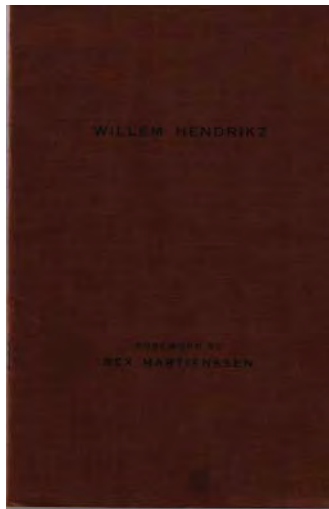
30. Escultura de W. Hendrikz a la façana de la casa a Greenside.

⁴² Op. cit. p.148.

⁴³ Le Corbusier and Pierre Jeanneret, *Oeuvre Complète 1929-1934*. H. R. (Zürich: Grisberger & Cie, 1935), l'edició de W. Boesiger, p.29.

⁴⁴ Op.cit., p.83.

⁴⁵ Léger, F., *Fonctions de la peinture*, éditions Gonthier, Paris, 1965.



31. Catàleg de l'exposició de W. Hendrikz.



32. Fotografies de l'escultura *Torso* de W. Hendrikz.

En una altra fotografia que va publicar Martienssen, podem apreciar un altre component voluptuós. És una escultura del seu amic, l'artista William Hendrikz. Aquesta escultura només es pot veure des de l'exterior quan la finestra és oberta. És quasi impossible que l'espectador la pugui apreciar perquè per la seva mida, a certa distància és difícil de veure i, una vegada aquest s'hagi atansat a la casa, com que la finestra és de vidre gravat translúcid i s'obre cap enfora, també serà difícil d'apreciar; potser l'entreveurà. L'escultura és figurativa, damunt un pedestal rectangular d'una mica més d'un terç de l'alçada de la figura, un noi de peu dret, en posició relaxada: un peu més enrere que l'altre, un braç estirat tangent al tronc i l'altre doblegat a l'alçada de la cintura, el noi mira a l'interior. L'escultura porta per nom *Figure* i és de tamboti, un tipus de fusta d'un arbre autòcton⁴⁶, i s'exposà en l'exposició de Hendrikz de la que Martienssen en va escriure un petit opuscle. Hi diu:

“His ideas achieve expression in the strictly disciplined mode of the carver, and one feels that the idea is latent in the resisting stone; the final statement emerges as the waste material is removed”⁴⁷.

Llegint aquestes línies un no sap si està parlant de la feina de l'escultor que modela la fusta o de l'espectador que modela l'arquitectura grega. Aquest espectador, o aquell escultor, a partir d'un determinat material -la fusta o el témenos grec-, és capaç de modelar les formes, de fer-les emergir amb el cisell o amb el recorregut.

Martienssen col·loca la figura en un lloc molt preminent de la casa, tot i que és quasi impossible de veure. Perquè? Convé fer una conjectura: la col·locació preminent en l'espai és solidària a la importància que té la figuar per Martienssen. Un noi amb actitud relaxada, a punt per a caminar o que potser ho acaba de fer. La figura, dins un marc que l'envolta -com la façana de la casa- es

⁴⁶ El tamboti és el tipus de fusta, juntament amb la noguera, que usaven prioritàriament les tribus africanes per afaïonar les seves màscares, coixins, etc.

⁴⁷ Fulletó escrit per Martienssen en motiu de l'exposició que va fer Hendrikz als showrooms de *Kock & Kessel, ltd.* (tenda de mobles fets a mida) de Rissing Street, Johannesburg, del 30 d'abril a l'11 de maig de 1935.

pot veure com una maqueta abstracta de la casa: sobre una horitzontal un noi mira endavant, la figura d'aquest espectador es troba en la direcció que cal que segueixi l'espectador físic, mirant dins la casa. La posició no és la d'un home en moviment sinó que és la d'un home observant. Aquesta diferència de la part coberta respecte la part descoberta també la trobarem a l'arquitectura de la casa. Si fora era el lloc perquè l'espectador es mogués en el camí que hi havia marcat al terra, dins serà el lloc per explorar possibilitats, per un espectador que es mou però que sobretot té una actitud d'observació. Dins la casa tindrem dues possibilitats de veure arquitectura, l'espectador en moviment que ha après situacions espacials fora que es repeteixen dins i un espectador que observa relacions com les que es produeixen en la materialitat dels propileus i es repeteixen a diversos punts de la casa.

El nostre espectador s'havia quedat davant la porta de la casa. Una vegada modelada l'arquitectura en la vertical de la façana cal una nova porta per poder disposar l'espai habitable en horitzontal. L'entrada a l'interior de la casa juga el paper d'uns segons propileus: aquesta funció no és nova, Martienssen ja l'havia explicada al santuari d'Epidaure⁴⁸. Aquests segons propileus tornen a complir amb els requisits que hem demanat als primers; recordem-los: (i) generar un volum; (ii) ajustar-se a l'escala de cos humà; (iii) que les formes que té tinguin el seu paral·lel en la l'arquitectura que espera a l'espectador; (iv) que serveixin com a transició en el canvi de pla; i, (v) que perllonguin el sentit de transició. Seguint el sentit del recorregut que fa l'espectador:

(iv) La rampa fa canviar de pla a l'espectador -prop de seixanta centímetres en vertical-, del camí de l'exterior al pla de l'interior.

(v) La rampa fa que l'espectador alenteixi el ritme, la transició a l'interior

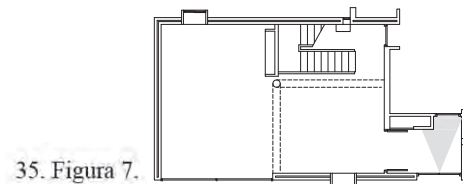


33. Detall de la rampa de la casa a Greenside.

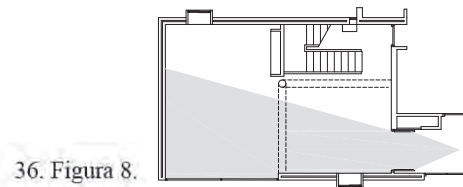


34. Planta de la casa a Greenside.

⁴⁸ Martienssen, Rex, *The Idea of Space in Greek Architecture*, cit. p.142 en descriure el recorregut al voltant del temple d'Asclepi a Epidaure: "On entering the restricted area defined by the peribolos angle and the west wall of the Temple of Artemis, the full form of the Temple of Asclepios appears for the first time. This area has the effect of a second propylaea".



35. Figura 7.



36. Figura 8.

37. Vista interior del menjador de la casa a Greenside.
Casier, escala i dupla biga-pilar.

s'allarga.

(i) La marquesina proveeix la restricció vertical. La part de marc de façana que queda a la dreta de l'espectador proveeix una restricció horitzontal. El pilar inclinat de l'esquerra genera un pla virtual⁴⁹ de restricció horitzontal cosa que acaba de modelar el volum. Tot sumat l'espectador queda encaixat pels quatre costats i per davant per la porta tancada. La porta, quan l'espectador estava lluny, semblava un pla més profund pel seu color blau, però quan l'espectador s'hi atansa la materialitat li impedeix el pas.

(ii) Aquesta segona entrada s'ajusta al cos de l'espectador, però a diferència del primer aquest té formalitzat l'element de restricció horitzontal.

(v) Aquesta entrada, com el propileu grec, no acaba quan s'obre la porta⁵⁰, continua més enllà. Una vegada s'obre la porta, paral·lel a aquesta, a dos metres (fig.8), un nou pla de restricció frontal obliga a l'espectador a girar: no ho pot fer cap a la dreta perquè el de restricció horitzontal es manté, i ho ha de fer cap a l'esquerra (fig.9). L'espectador gira noranta graus i ara té dos murs paral·lels que emmarquen la seva mirada cap al menjador i la sala d'estar.

(iii) En la descripció d'aquests propileus falta el que les formes que té tinguin el seu paral·lel en l'arquitectura que l'espectador trobarà en superar aquesta profunda construcció d'entrada. És en aquest punt que cal recordar l'escultura de Hendrikz, l'espectador dins la casa no és tant un cos en moviment com un observador, algú capaç de recordar les situacions espacials que l'han portat fins aquest punt i capaç de relacionar un punt de la casa amb un altre i relacionar els efectes espacials.

L'entrada està modelada a partir d'un pilar inclinat, un terra i un sostre horitzontal, elements de fusta pintada i dos espais diferenciats per una porta

⁴⁹ El pilar inclinat com a definidor d'espai ha quedat explicada en el capítol 5 del present treball.

⁵⁰ D'acord amb les fonts que coneixia Martienssen, els propileus normalment tenien una porta entre els dos pòrtics paral·lels. Per exemple, ho explica Stevens, Gorham Phillip, *The Periclean Entrance Court of the Acropolis of Athens*, Published for The American school of classical studies at Athens i Harvard University Press, Cambridge, 1936.

-exterior i interior. Què és el que l'espectador ha de relacionar entre la construcció d'entrada a l'interior del volum construït i l'arquitectura que hi ha dins la casa? L'espectador ha de tenir la capacitat, com a bon observador, d'abstraure els components d'aquesta construcció d'entrada i entendre'ls no com a elements figuratius sinó abstractes⁵¹. D'aquesta manera tenim:

- (a) un espai definit per línies,
- (b) un espai definit per proximitat d'un costat al mur i l'altra l'obertura, i
- (c) uns components pintats de diversos colors que ajuden a la sensació de profunditat.

Sortir de l'entrada de la casa vol dir haver superat els propileus en tota la seva profunditat, a banda i banda de la façana.

(a) La dupla que formen el pilar i la biga de color blanc genera un pla que separa el menjador de la sala de conversa. Dos elements lineals generen un pla virtual que separa dos espais com el pilar inclinat generava un pla inclinat que ens encaixava dins la construcció d'entrada. Hi ha, però, una altra versió d'aquest element lineal que defineix un pla.

(a) Perpendicular a aquesta dupla hi ha una biga que no toca al pilar i que es recolza al *casier*. Aquesta biga també és un element lineal que, aprofitant-se del tester -un pla molt vertical, quasi una línia- del *casier* genera un pla que separa l'escala del menjador. El pla que generen aquests dos elements es veu reforçat per un altre pla just darrera seu, aportant profunditat. És el pla que genera la línia obliqua de la barana de l'escala. L'espectador al modelar l'arquitectura descompon les dues components del pilar inclinat de l'entrada: el pla que genera la línia de la biga i el pla virtual que es genera a partir de col·locar un



38. Vista interior de l'entrada cap al menjador i sala d'estar de la casa a Greenside.



39. Aquarel·la de Martienssen mostrant la policromia de la sala de la casa a Greenside.

⁵¹ Martienssen s'ha manifestat en més d'una ocasió a favor de l'abstracció i en contra de la figuració. La seva mirada al món és la d'un abstracte, que transforma els components en elements abstractes i opera amb ells. Això Martienssen ho va explicar molt bé en el congrès d'art abstracte que va organitzar juntament amb Hendrikz a Johannesburg i va quedar recollit en un numero doble del *South African Architectural Record*, August 1937. El títol de la conferència de Martienssen on explicava el seu impuls cap a l'abstracció és "imposing the abstract in nature" pp. 366-381.



40. Visió de l'escala de la casa a Greenside.

element inclinat.

(c) La juxtaposició d'aquests dos plans ve reforçada, a més, pel color. La part frontal de la biga i el tester del *casier* són del mateix color vermell-ocre⁵², les altres dues cares visibles de la biga no estan pintades. Només pintar un pla de la biga ajuda a definir la superfície i permet que el segon pla, el de la barana, quedi retirat. La barana és de color groc. La combinació del groc de la barana i el vermell de la part posterior del *casier* no és l'única vegada que estarà present a la casa. L'ús del color, en un entorn blanc amb una patina grisosa⁵³, ajuda a destacar volums i plans. Cooke ho explicava així:

“Colour throughout the house has been used lavishly, but with careful discrimination; it is architecturally significant colour as it always expresses an emphasises the forms of which it is an integral part, having been designed simultaneously with the actual forms of the interior⁵⁴”.

Els recursos de Martienssen al fer-se la casa són migrats. Finalment aconseguix un solar en una situació no massa favorable, un terreny petit i que no dóna a cap carrer important. Els diners disponibles per a la construcció tampoc li permeten fer una gran vil·la sinó més aviat una caseta⁵⁵. És per això que el seu propòsit és:

“Crudely stated, my aim in designing my own house was to obtain an effect of greatest possible space within the economic possibilities of the scheme⁵⁶”.

⁵² És el color del casier segons Cooke -“Impressions of a Greenside House” cit.; a les fotografies que tenim de la casa, en blanc i negre, no s'aprecia canvi de tonalitat en el gris entre el frontal de la biga i el casier.

⁵³ Cooke a “Impressions of a Greenside House”, cit. p.48, diu: “The whole house is a very delicate powder grey, a neutral tint, a foil for the stronger colours and against which white becomes a very significant colour”.

⁵⁴ Op. cit. p.47.

⁵⁵ Herbert, Gilbert, *Martienssen and the International Style, the Modern Movement in South African Architecture*, A.A.Balkema, Cape Town and Rotterdam 1975. Al capítol “Martienssen and the architect's house”, p. 218, explica les dificultats econòmiques que es va trobar Martienssen a l'hora de construir casa seva.

⁵⁶ Martienssen, Rex, “Evolution of an architect's house 1940”, *South African Architectural Record*, february 1942. p.26. L'afirmació que es reproduïx es troba a l'apartat titulat “Scale for Living”.

Martienssen vol aconseguir l'efecte de grans espais, però abans ha explicat que no disposa de grans recursos econòmics:

“‘Greatest possible space’ does not imply large dimensions; it would be more accurate to say that I wished to make the most effective use possible of space within the pre-determined cube limit for my dwelling according to predominant needs⁵⁷”.

El projecte és optimitzar el cub que pot construir per tenir espais amplis al seu interior.

Les figures arquitectòniques que s'acaben de descriure contribueixen a la percepció espacial dins la casa. Per definir un espai calen límits i aquests poden impedir la visió de l'espai del costat o permetre-la. En el primer cas, que impedeixin la visió, l'espai adjacent no és visible; en el segon sí i l'espectador té la sensació d'estar en un espai major. Això passa en el cas del peristil del temple grec, l'espectador veu que defineix un espai però el fet de veure més enllà permet dotar a aquest espai de profunditat. També és el cas de la finestra: hom sap que està dins un espai però la vista pot anar més enllà. Martienssen quan explica com aconseguir el màxim espai possible amb els mínims recursos disponibles ho fa descrivint la seva experiència en les habitacions d'hotel que va visitar a Europa⁵⁸, o com s'engrandia l'espai d'una cabina de tren mirant per la finestra⁵⁹. Al limitar l'espai, però alhora veure-hi a través, ja s'hi ha fet referència abans, en aquest treball, a propòsit de les escenografies constructivistes de Meyerhold⁶⁰, és un dels objectius de l'arquitectura formal. Aquest recurs és anàleg a la dilatació del temps que veiem en el recorregut però aquí es posen filtres a la mirada per aconseguir una major profunditat.

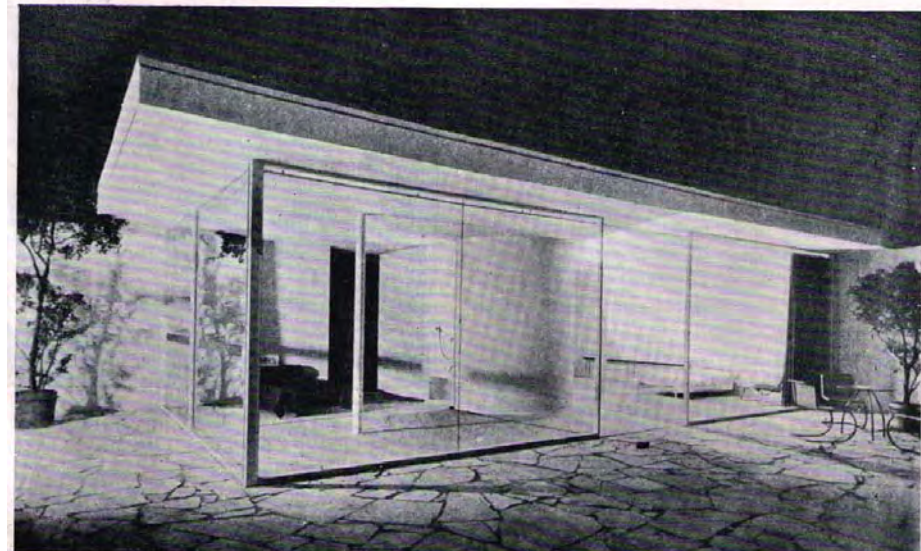
⁵⁷ Op. cit. p.27.

⁵⁸ Op. cit., p.26. En l'apartat “Scale for Living”, Martienssen diu: “an afternoon in the library of the Palazzo Piccolomini, overlooking the small square of Pienza; (...) another period in a room of surprising loftiness with a window looking at the Pont du Gard”.

⁵⁹ Op. cit., p.26. Explica la seva experiència al tren Simplon Express: “My space was small but it was well arranged. The surfaces of partition, floor, and ceiling were sympathetically treated, there was a magnificent window. The panorama unfolded hour after hour, at intervals I turned to my books”.

⁶⁰ Aquest tema s'ha tractat a l'apartat 5.1.

41. Casa per a l'exposició de Berlín. Mies van der Rohe.





42. Portada de: Martienssen,
 “Constructivism and Architecture”
South African Architectural Record
 July 1941

Aquest dilatar el temps de la mirada passa en dues ocasions a la planta baixa de la casa de Martienssen. D’una banda l’espai del menjador perfectament definit i l’espai de l’estar. L’espectador, a la sortida de l’entrada, veu el primer espai del menjador perfectament delimitat pel mur de color verd –quan torna en finestra-, a la seva esquerra, el pla que genera la barana obliqua de la barana juntament amb el que genera la biga i, davant seu, un altre pla virtual generat també per la biga i el pilar blancs, en escaire de l’anterior. Aquest espai formalitzat en els seus límits, s’engrandeix amb l’espai de sala de conversa i de música que té al darrera. D’altra banda, la sala d’estar queda definida en els seus límits pel mur que fa de mitgera, el que dóna a la part posterior de la casa; el límit paral·lel a la mitgera es construeix amb el *casier* i la mateixa biga que limitava el menjador per l’altra banda; i, finalment el límit que queda és un pla de vidre que dóna a l’exterior. Aquest espai s’engrandeix en dues direccions, cap al menjador a través de la dupla pilar i biga blanques, i cap a l’exterior a través del parament de vidre.

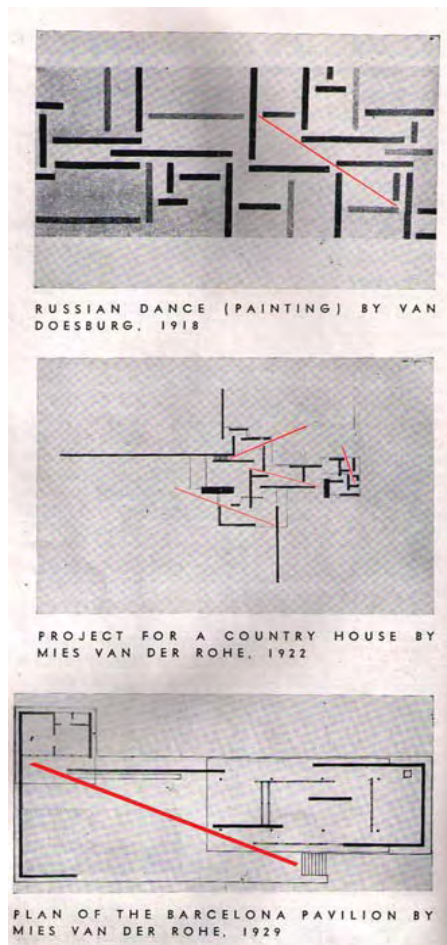
Dels definidors d’espai que havíem trobat a la construcció d’entrada, l’espectador ha pogut reconèixer a l’interior les línies del pilar inclinat en la linealitat de les bigues i la obliqua de la barana opaca de l’escala (*a*); l’espectador ha pogut reconèixer, també, la generació de plans a partir de l’ús del color (*c*), però el tercer element, l’espai que es generava abans d’entrar a la casa, l’espai format per un mur en tangent i obertura davant i a la banda oposada, no l’ha trobat.

(*b*) Aquest espai es percep en moviment, quan l’espectador posa un peu fora aquesta construcció de benvinguda que ens ha preparat el cos, dels dos murs que tenia a banda i banda, en perd un (fig.10), el de la dreta; un mur acompanyant a l’espectador en el seu recorregut a un costat i obertura per l’altra costat⁶¹. S’obre una gran diagonal -fins l’altre extrem del rectangle en planta-,

⁶¹ En paraules de Cooke a “Impressions of the Greenside House”, cit., p.47: “The large plane of the malachite green wall to our left, pierced only by one of the small box windows, gently subdues this portion of the room and makes it strangely contemplative and detached; it is a quiet pause before one proceeds into the living area proper. This effect is height-

d'una dimensió que l'espectador no s'imaginava al veure la façana. El recurs arquitectònic que podem usar per engrandir l'espai al màxim és donar una gran distància; la diagonal és la manera més òptima de fer-ho perquè aprofita la màxima dimensió possible dins el cub predeterminat.

L'ús de les diagonals per engrandir l'espai Martienssen l'ha après mirant l'arquitectura de Mies⁶². Mies usa els plans verticals paral·lels que fan que l'espectador vegi grans diagonals que encadenen diversos espais. La tesi sobre constructivisme de Martienssen té com a portada una imatge del *Bachelor's Apartment* de Mies a l'exposició de Berlín de 1931. En aquest projecte, l'aparent rigidesa d'una planta esquemàtica a partir de particions verticals paral·leles o perpendiculars es transforma per l'espectador en un cúmul de visions en diagonal que fan engrandir la percepció de l'espai⁶³. Mies dirigeix les visions de l'espectador que es troba davant seu cap a llargues enfilades visuals més enllà de la rectangularitat dels espais que es veuen en planta. Com es pot veure a la planta, una vegada superada l'entrada l'espectador està encaixonat, darrera la porta, davant un mur; a la dreta té un altre mur, i només pot girar a l'esquerra. Una vegada fet aquest gir de 180°, un pla de vidre acompanya l'espectador a mà esquerra i se li obre l'espai a mà dreta amb una diagonal que queda definida pel tester dels dos plans verticals que veu. La mateixa direcció de la diagonal ve reforçada pel tester de la part posterior dels plans verticals a la sala d'estar. A la zona privada del solter, una altra diagonal s'obre al pati i no troba fi per la col·locació dels murs. Martienssen sap que aquest recurs

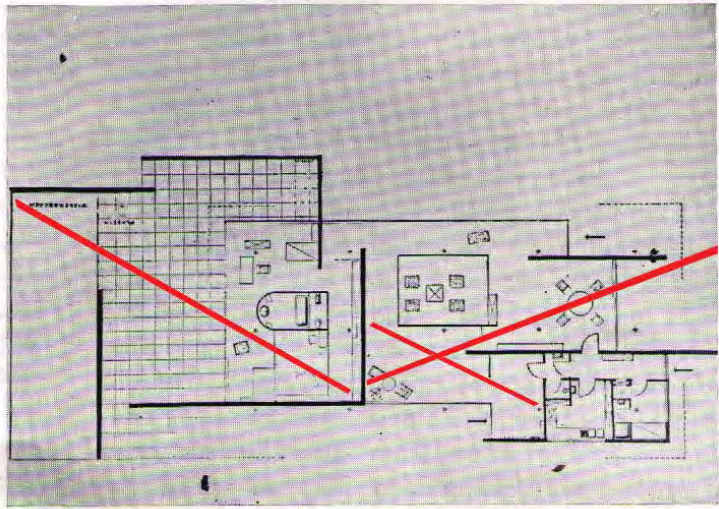


43. Comparativa Van Doesburg/
Mies van der Rohe a: Martienssen,
“Constructivism and Architecture”
South African Architectural Record,
July, 1941.

ened by the obscure glass in the box window, empahasing an almost introspective detachment.”

⁶² Martienssen sentia admiració per Mies però no tenia massa material disponible sobre ell. Hem de suposar que, al marge del catàleg de l'exposició d'arquitectura moderna del MoMA del 1937 -Hitchcock, Henry-Russell; Johnson, Phillip, *International Style*, MoMA, New York, 1937, Martienssen publica l'obra de Mies en diversos articles; a “Constructivism” és on li dedica més espai. En l'apartat de “Space Organisation” (pp.252-255) publica quatre fotografies, quatre intercalades amb el text i dues soles. Les quatre imatges petites són: *Russian Dance* de Van Doesburg, 1918; *Project for a country house* de Mies van der Rohe, 1922; *Plan of the Barcelona Pavilion* de Mies van der Rohe; i la fotografia titulada *The German Pavilion at the Barcelona Exposition* de Mies van der Rohe. Les dues imatges que van en una pàgina completa són una fotografia i una planta de la casa model que fa fer Mies per a l'exposició de Berlín de 1931, la *Bachelor's house*.

⁶³ Martienssen escriu a “Constructivism” cit., p. 252: “a series of rectilinear values (in this instance through the medium of painting) were destined in combination with a simple system of constructivist elements to produce results unparalleled in the establishment of volume against surface, and of movement as a practical extension of space”.



44. Planta de la casa per a l'exposició de Berlín de Mies amb les visuals, en diagonal, marcades.

no és exclusiu del *Bachelor's Apartment*, per això també il·lustra la seva explicació amb la planta del pavelló de Barcelona i la planta de la casa de maó. En aquest darrer projecte les diagonals que s'obren a l'espectador són moltes, és quasi impossible reconèixer l'angle recte que forma el diedre perquè mai no està construït; la mirada passa però l'espectador pot reconstruir l'espai virtual que el tancaria. Aquesta seria la materialització de l'expansió de l'espai de Martienssen. En la planta del pavelló es pot veure com l'espectador, al pujar al podi, una vegada superades les escales alça el cap i davant seu s'obre una gran diagonal que abarca tota la magnitud interior de la zona descoberta del pavelló. Aquesta diagonal ve dibuixada -altra vegada- pels testers dels plans verticals que formen els tancaments del pavelló. Martienssen acompanya les il·lustracions d'aquestes dues plantes amb *el ritme de la dansa Russa*, la pintura de Doesburg; aquesta assimilació formal no és seva, la pren de Barr⁶⁴ que la va publicar l'any 1936. La comparació clarifica l'ús de la diagonal com a recurs formal per engrandir l'espai. Martienssen escriu sobre la comparació:

“A comparison of the plan of the Berlin Exhibition House by Mies van der Rohe (or even more apposite, his country house of 1922) with the van Doesburg painting shows extreme similarity of arrangement. Unlike the closed patterns of Mondrian which are untranslatable into architectural terms, and which resemble in kind the volume-constructions, the “Russian Dance” in its formal arrangement states clearly a generalized and widely variable architectonic scheme⁶⁵”.

El que Martienssen anomena *arrangement* -diguem-ne disposició- és el que ens interessa. Contraposar Van Doesburg i Mondrian clarifica què és aquest *arrangement*. La disposició en les línies del quadre de van Doesburg formalitza el diedre tancat però no el materialitza, permet la connexió entre els diversos espais definits per les línies, exactament al contrari del que passa en les

⁶⁴ Barr, Patrick, *Cubism and Abstract Art*, MoMa catalogue, New York, 1936.

⁶⁵ Martienssen, Rex. “Constructivism”, cit., p.253.

pintures de Mondrian. Cada rectangle un color, cada color un espai diferenciat i no connectat amb l'adjacent. Transformar un quadre de Mondrian en una planta d'arquitectura -que és l'operació que proposa Martienssen- és fer una arquitectura del S.XIX, on cada cambra té un ús determinat pels murs que la tanquen. Transformar el quadre de Van Doesburg en arquitectura⁶⁶ és tractar d'encadenar espais relacionats en diagonal com la que proposa Mies⁶⁷.

Treballar l'arquitectura com si fos un sistema de murs paral·lels i perpendiculars és generar:

“A system of wall surfaces, that is, an arrangement in which the vertical screening is made up of separate components (not necessarily in the same plane) immediatly postulates a dual function of *control* and *release*. Thus it is possible by means of such elements to vary the degree of visual restriction

⁶⁶ Op.cit., p.253: “Internal space definition and the relation of areas in a formal combinations are implicit in the van Doesburg's ‘plan’”.

⁶⁷ La comparativa entre les dues obres ha tingut força fortuna crítica. N'hi ha que l'ha lloen com ara Curtis, *Modern Architecture Since 1900* Phaidon Press, Oxford 1982; i d'altres que la troben fora de lloc com ara Robin Evans, *AA files 19*, “Mies van der Rohe's Paradoxal Symmetries”, pp.56-68, (l'article ha sigut molt reimprès, d'aquesta manera al trobem a diversos reculls, entre altres: Evans, Robin, *Translation from drawing to building and other Essays*, MIT press, Chicago, 1997). Evans diu: “Mies dismissed the observation made by Patrick Barr in 1936, and often repeated since, that his plans of the 1920s tended to resemble De Stijl paintings, such as van Doesburg's ‘Rhythm of a Russian Dance’, with the comment that architecture is not the same as painting. Certainly his plans do sometimes look like a composition by van Doesburg, but this likeness is visible only in these abstract documents. No such resemblance would strike a person wandering around the pavilion, because the De Stijl configuration is experienced from within the picture plane, so to speak. What Mies said about architecture being different is indubitably true. If a composition derived from a painting were laid flat, as if it were the plan of a building, its intelligibility would be reduced, and in all likelihood it would turn into something different”. Que Mies desmenteixi aquesta comparació no vol dir que no existeixi. En termes pictòrics Evans té raó, però si qui mira la tela és un arquitecte, algú que pensa en termes espacials, això ja és una altra cosa. Dues conjectures poden ajudar a comprendre perquè a Mies no li agradava la comparativa entre la seva arquitectura i la pintura de Van Doesburg.

La primera conjectura és que Mies segurament havia llegit el llibre de Barr. El llibre separa l'*abstracció pura* -a partir de geometria sense representar res- de l'*aproximació a l'abstracció* -que és el mateix a partir d'abstraure formes de l'objecte natural- i fa caure la pintura de van Doesburg -que representa el ritme d'una dansa russa- en aquesta segona categoria. Mies no treballa en aquesta categoria, més aviat diríem que ho fa en la segona. És per això, probablement, que diu que la seva obra no té res a veure amb el quadre de van Doesburg. El moviment que representa el quadre de van Doesburg no és el moviment de l'espectador dins l'obra de Mies.

La segona conjectura és que a Mies no li agradava pensar la seva arquitectura com a la trasposició d'un element bidimensional. La similitud en planta entre la casa de maó i el ritme de la dansa russa no poden fer-nos perdre de vista que el primer document és un instrument per a construir un espai i el segon mostra una pintura. El primer és una eina i el segon, un fi per ell mateix. És per això que la comparativa incomoda a Mies.

Aclarida, com a conjectura, perquè no li agradava la comparativa a Mies, cal saber per quina raó en termes pictòrics la comparació no és possible, mentre que ho és en termes espacials. Un espectador, posem que és el mateix Martienssen, que modela la seva mirada per construir arquitectures, en veure la pintura no pot deixar de pensar quins espais es generen entre les línies que la formen; d'aquesta manera, veurà com els espais estan connectats i com es produeixen eixamplaments dels espais a partir de cadascun dels espais definits entre les línies.



45. Segon tram d'escaleres de la casa a Greenside.

at any given point within the construction –to induce a deliberate intrusion of external attributes of to grade the ‘penetration’ (in visual terms)⁶⁸”.

És el que fa la pintura de Van Doesburg o Mies en els projectes que acabem d’analitzar. Els murs restringeixen la visió, generen un espai *-control-* i l’encadenament dels espais es produeix en el moment que les superfícies de restricció vertical acaben *-release-*. La construcció d’aquesta dupla és exactament el que passa quan l’espectador té un mur paral·lel a la seva mirada i llibertat espacial a l’altra banda, el que passava a la casa de Martienssen.

Al principi d’aquesta secció ha quedat establert que arribar a la gran sala de la planta baixa no era el final de tots els recorreguts de la casa. Una vegada l’espectador es troba en aquest punt es pot moure lliurement per la casa.

De la sala de conversa o de música estant, travessa el menjador, gira noranta graus i s’encara cap a l’inici de l’escala. A mesura que l’espectador hi arriba, l’acompanya un mur a la dreta i té un espai obert a l’esquerra. Quan té l’escala a l’esquerra, veu una entrada de llum que modela l’espai de l’escala. Iniciar el recorregut per l’escala, com ha quedat establert en el cas de les escales que duen damunt la plataforma, suposa una pèrdua de visió de la sala i la resta d’elements per concentrar la seva mirada en els graons. L’espectador està encaixat pels murs de la barana, a banda i banda del seu cos, i amb el cap cot, mirant els graons. En arribar al descans de l’escala, abans de girar, l’espectador pot veure, al seu davant una gran diagonal que travessa el menjador –molt definit per la proximitat del cap a les bigues que el limiten-, la sala de lectura i surt cap a l’exterior. No es pot aconseguir una major sensació d’espai de dins de la casa estant, una diagonal que travessa tres espais. En aquest punt la visió ve restringida pel pilar que aguanta la biga, que impedeix veure el diedre que formen vidriera i mur perpendicular a la sala de lectura i que l’enfoca cap a l’exterior. Martienssen dirigeix la mirada d’aquest espectador i repeteix el recurs

⁶⁸ Martienssen, *The idea of Space in Greek Architecture*, cit., p.6-7.

usat per engrandir l'espai dins la casa, primer encaixar el cos de l'espectador i després alliberar-ne la mirada en una gran diagonal. En aquest punt l'espectador gira noranta graus i es troba encaixat per l'esquerra en la paret posterior del *casier*; que es transforma en el mur que tanca l'estudi, davant un mur i una certa penombra. El gir a la dreta, per continuar l'ascensió, és un gir cap a la llum de la finestra encastada que hi ha al darrer tram de l'escala. L'escala puja i la llum es va revelant. L'espectador, en aquest darrer tram d'escales, encara que es trobi entre dues baranes opaques, tendeix a alçar la vista, a veure l'espai obert damunt l'escala. De l'encaix del descans de l'escala passa a la visió oberta en vertical. És en aquest tram d'escala que es pot apreciar una major dimensió vertical de tota la casa. Acabar de pujar les escales vol dir trobar-se, de nou, amb un pla de restricció visual davant, un mur vertical amb una finestra opaca -un retall al mur, que li dóna profunditat però que no mira enlloc, és darrera del moble d'obra del lavabo. A l'esquerra, una porta tancada du a la terrassa del primer pis. El diedre és complert, només hi ha una possible sortida a mà dreta. Girar vol dir tornar a trobar la coneguda situació de mur a un costat i espai obert a l'altre. Avançar pot servir per anar rectes a l'habitació o girar a la dreta, cap a l'estudi.

L'habitació pot ser un altre dels destins del recorregut. És una estança de vora sis metres per tres, la direcció principal de la qual és en el sentit perpendicular de l'entrada, paral·lel al pla de façana. L'habitació té una finestra encastada a la façana principal i una finestra allargada a tota la dimensió de la façana lateral que dóna a l'entrada del cotxe. Originalment, aquesta estança havia d'anar dividida per un muret -que no arribava al sostre però impedia la visió⁶⁹- que dividia l'estança en dormitori adjacent a la finestra correguda i vestidor davant la finestra encastada. Aquest vestidor es dividia en una zona d'armaris encastats



46. Passadís del primer pis de la casa a Greenside.

⁶⁹ A les especificacions tècniques que es van donar al constructor es feia referència a aquest muret. Aquestes especificacions poden llegir-se a l'Annex 5.c. del present treball.



47. Interior de l'estudi de la casa a Greenside.

i un tocador, de menor profunditat, que tenia perpendicular la finestra encastada de la façana. Quan l'espectador entra a l'habitació, un mecanisme de record s'activa -de la mateixa manera que quan estava davant el temple recordava formalment el que havia vist als propileus-, els colors amb els que s'ha pintat l'estança són els mateixos que els que s'havien vist a la planta baixa. En paraules de Cooke: “in the main bedroom [where] two adjacent walls are lemon, the other two white, and the ceiling red ochre⁷⁰”. El groc llimona ja s'havia vist a la barana de l'escala i el vermell-ocre era el color del *cassier* i una de les bigues; el blanc trencat és a l'espai immediatament anterior a l'habitació. La combinació no és nova. Martienssen la coneixia dels grecs; la tesi de màster de Kurt Jonas, que Martienssen va dirigir, es titulava *Greek colour* i explorava el color en els temples grecs, especialment a les mètopes. Segons Jonas: “Primary colours are preferred, and yellow predominates with red as a second and the combination of both is visible all around⁷¹”. La tesi de Jonas era que els Grecs eren daltònics i que, en arquitectura, els colors foscos s'usaven per donar profunditat i els clars per ressaltar les figures. Martienssen, en l'informe que va escriure per donar el vist-i-plau a l'esmentada tesi, posa en dubte que els grecs fossin daltònics però dona per bona la tesi segons la qual els colors foscos aporten profunditat i els clars surten a buscar l'espectador⁷². El groc avança mentre que el vermell dóna profunditat.

L'efecte del groc llimona de la barana servia per acostar el pla i donar profunditat a les línies obliqües de l'escala. El diedre groc és el que crida l'atenció a l'espectador que entra a l'estança, que clava la mirada a l'aresta oposada a la de l'entrada -aconseguint el mateix efecte que s'aconseguia al deixar la construcció d'entrada de la casa. El groc llimona de l'habitació serveix, d'altra banda, per diferenciar el diedre on hi ha el llit i la resta de l'habitació. Pintar de

⁷⁰ Cooke, cit., p. 48.

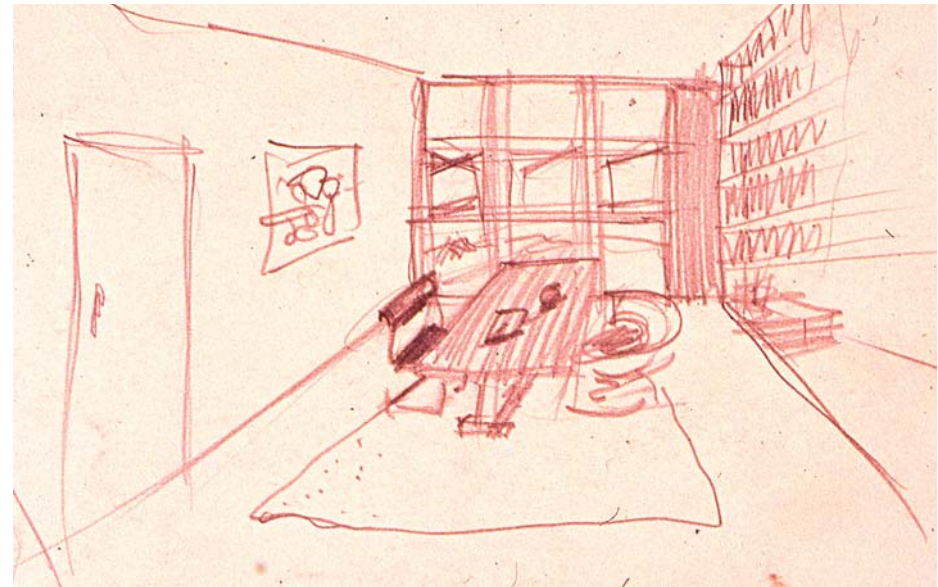
⁷¹ Jonas, Kurt, “Colour - as the Greeks saw it”, *South African Architectural Record*, November 1939, p. 477. Aquest és un article divulgatiu de la seva tesi de màster, *Greek Colour*.

⁷² Martienssen, Rex, *Report on a thesis submitted by Mr. Kurt Jonas for the degree of M.A.*, Johannesburg 4/2/41. Actualment al *Martienssen Archive* a la carpeta de *classical studies* juntament amb tot el material del llibre *The Idea of Space in Greek Architecture*.

groc llimona el diedre i deixar l'altre de blanc trencat converteix l'estança en dos diedres. L'estança deixa de ser un rectangle. Trencar el rectangle és un altre dels recursos de l'arquitectura formal per engrandir l'espai com ho és encadenar espais. Abans s'ha analitzat l'efecte que produeix no tancar les cantonades per encadenar els espais; doncs bé, aquí passa el mateix però el recurs que s'empra és el del color: la unió entre el groc llimona d'unes parets amb el blanc trencat de les altres fa que no es materialitzi, visualment, el diedre.

Una vegada l'espectador passa de l'entrada de la porta de l'estança al llit els efectes per engrandir l'espai es multipliquen. Per un costat, el sostre de color vermell; per l'altre, el mur baix que separa el vestidor i la finestra correguda a l'altra banda. Un espectador al llit pot mirar en dues direccions: cap al sostre o cap al costat. Mirar al sostre significa veure la profunditat que li confereix el color vermell; mirar al costat significa o bé mirar cap a la finestra -cap a l'exterior il·limitat- o bé mirar cap el muret que no arriba al sostre de l'estança, que impedeix la visió del diedre que formen paret de separació i sostre, tenint així la sensació que l'espai no té límits. Del llit estant, aquesta habitació de dimensions modestes, sembla una gran estança.

D'entre els que s'exploren en aquestes línies, l'estudi és l'altre possible destí a la planta primera. L'espectador que s'havia quedat davant la porta de l'habitació ha de girar noranta graus si vol explorar la possibilitat d'anar a l'estudi. Altra vegada, la relació coneguda de mur acompanyant el recorregut a una banda i espai obert a l'altra. Avançar és anar cap un espai fosc, on la llum de la finestra que hi ha damunt el segon tram d'escala es fa penombra. En arribar-hi ens trobem encaixats dins un passadís, a banda i banda hi ha mur i, davant, la porta tancada de l'estudi. No hi ha llum, l'espai és ajustat al cos de forma extremada; és un nínxol, quadrat en planta, de vuitanta-cinc centímetres, uns tercers propileus. Obrir la porta és tornar a entrar al regne de la llum, però ara amb molta més intensitat que al pujar l'escala perquè tenim una finestra de



48. Dibuix de Martienssen de l'interior de l'estudi de la casa a Greenside.



49. Martienssen a l'estudi de la casa a Grenside.

la mateixa mida a una banda i, al costat oposat, una vidriera que ocupa tot el pla. La seqüència, tantes vegades repetida, d'encaixar el cos i sortir a un espai generós, fa que apreciïem l'espai d'aquesta estança, que ens sembla més gran del que realment és. Una vegada passada la impressió primera, les pupil·les s'acomoden a la quantitat de llum de l'espai i és possible apreciar la veritable magnitud de l'espai. L'espectador ha entrat pel mig de la banda llarga en un espai cúbic de tres metres i mig d'ample per sis de llarg i prop de tres d'alçada. Un dibuix de Martienssen mostra l'espai des de la banda dreta de l'entrada cap al gran finestral. Es pot apreciar la direccionalitat de l'espai cap al gran finestral reforçat per les línies de la llibreria i la part exterior del mur que fa de marc a la façana a una banda. Aquesta direcció ve reforçada per la taula col·locada, en la seva dimensió llarga, en la direcció que l'estança. Aquesta direcció ve subratllada per la catifa, de iguals proporcions. Martienssen emboca l'espectador cap un límit que l'espectador pot travessar amb la mirada i veure fins al parc davant la casa -com es veu en el dibuix- o el cel, si mira cap amunt. La finestra és un filtre que encadena un altre espai que troba el final en les limitacions de la vista. El límit de la finestra, dibuixat pels muntants i travessers de la fusteria, generat per línies, és del mateix tipus del que hi havia a la planta baixa amb la dupla pilar biga o a la construcció d'entrada amb el pilar inclinat. L'espectador és a un racó de l'habitació i la cambra és molt gran, tant com la nostra vista allargui. En l'única fotografia que es conserva de Martienssen a la casa és aquest assegut en un sofà, amb les cames damunt una cadira, mirant en aquesta direcció.

Tots els recorreguts dins la casa, totes les estances, permeten que l'espectador construeixi la imatge composta de la casa a partir del que ha vist. La casa aconsegueix que cada estança tingui una mida considerable gràcies al llenguatge constructivista. La imatge composta és la d'una casa de grans dimensions gràcies als efectes constructivistes que Martienssen ha emprat: la línia, el color,

els efectes de llum, les diagonals, l'engrandiment de les estances mirant a l'exterior, la concatenació d'espais grans i petits perquè els primers semblin majors a ulls de l'espectador, etc. Són els recursos que Martienssen usa per aconseguir l'objectiu l'"effect of greatest possible space within the economic possibilities of the scheme"⁷³.

⁷³ Martienssen, Rex, "Evolution of an architect's house 1940", *South African Architectural Record*, February 1942. p.26. La frase que es reproduïx es troba a l'apartat titulat "Scale for Living".

Lectura de “Temple and Temenos”
pels Smithsons



1. Portades de l'any 1938.
South African Architectural Record.

Els Smithson eren coneixedors de l'obra de Martienssen. Mentre estudiaven a l'escola de Durham, la revista que editava Martienssen a Sud-àfrica -*South African Architectural Record*- era, per a ells, una font important de informació per conèixer l'arquitectura de la primera generació d'arquitectes moderns¹. Pancho Guedes ha explicat que, en les reunions del Team X, en més d'una ocasió s'havien discutit -sobretot Peter Smithson, Bakema i Aldo van Eyck- qüestions relacionades amb les tesis de Martienssen i els grecs². Peter Smithson va escriure dos articles, a la darrerria de la dècada dels 50³, dedicats al llibre de Martienssen *The Idea of Space in Greek Architecture*, que s'acabava de publicar. Aquests dos articles presenten el llibre com un intent de crear un sistema espacial aplicable a tota l'arquitectura dels temples grega però que, segons Smithson, només funciona en determinats casos.

Les tesis de Martienssen en els seus escrits sobre l'arquitectura grega són ben presents en l'arquitectura d'Alison i Peter Smithson.

¹ Peter Smithson, “Space and Greek Architecture”, Revista de la BBC *The Listener*, 16 d'octubre de 1958 p. 599: “In the immediate postwar period these magazines (*South African Architectural Journal*), which were a scholarly reappraisal of the first period of modern architecture, were some of the only things available that were ideologically useful to a generation who were too young to have experienced modern architecture in its first period, and had nothing to their own as yet to offer.”

² Pancho Guedes, entrevista mantinguda a Lisboa el 10-10-2007. Transcrita a l'annex 7.

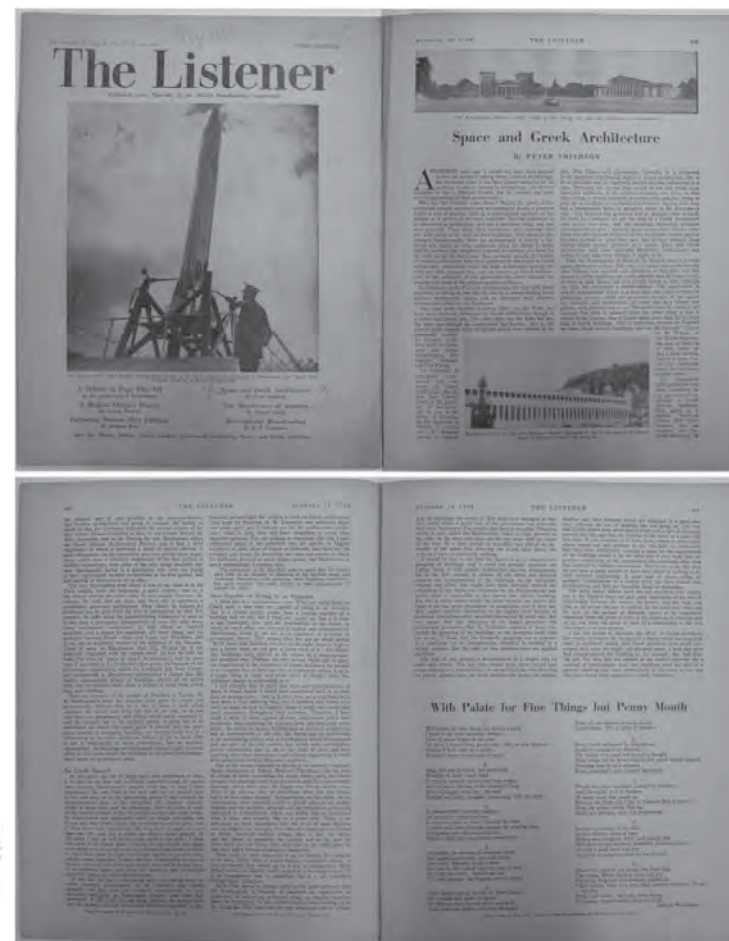
³ Els dos articles als que faig referència són: Smithson, Peter, “Space and Greek Architecture” al *The Listener*, Octubre 1958 i Smithson, Peter, “Theories Concerning the Layout of Classical Greek Buildings” l'*AA Journal* del febrer de 1959.

I

A Peter Smithson li agradava presentar-se com un amant del classicisme arquitectònic grec⁴. Li agradava la figura de *connoisseur* més que no pas la d'acadèmic. Ell no anava als llibres, com els acadèmics, amb la intenció que algú altre li expliqués què veure en l'arquitectura grega sinó que era un devot de l'experiència directa amb els clàssics⁵. No cal esperar que ningú t'expliqui una història quan la pots interpretar tu mateix, tot i que només quedin ruïnes.

Visitar una ruïna, com visitar una arquitectura, mirar una pel·lícula, llegir un llibre o qualssevol acte de cultura es fa per experiència directa sumada al coneixement de qui ho fa⁶. En una visita a les ruïnes s'activa més conscientment aquest mecanisme perquè es tendeix a reconstruir com eren els edificis a través del que hi ha i el que saps. Davant les ruïnes d'Aphaia, un es pregunta com devia ser el paviment del temenos, com devia ser l'altar, com es devia moure la gent per aquell espai, com devia ser l'horitzó sense aquell hotel, com devien ser les aigües sense els ferris, etc. En la visita a les ruïnes dels temples grecs un va acompanyat, segur, de totes les lectures preparatòries, de les experiències anteriors d'altres arquitectures, etc.

Peter Smithson explica que va visitar dues vegades en un mateix any les ruïnes gregues per comprovar el que havia llegit en el llibre de Martienssen⁷. Smithson vol l'experiència directa de l'arquitectura per comprovar la teoria d'un altre



2. Smithson, P.,
"Space and Greek
Architecture".
The Listener,
October, 1958.

⁴ En la conferència, que finalment va donar lloc a l'article, el propi Smithson es defineix com un aficionat -col·loquialment- *buff*: "I must begin by defining my own position. Firstly, as a Greek architecture man I am strictly a buff. The word buff means a consumer, a person who is not a technician -a specialist in the field, but a consumer of information and theories which have been discovered and conceived by others".

⁵ Smithson, Peter, *Conversaciones con estudiantes*, Gustavo Gili, Barcelona 2004. p. 14-15: "Estoy realmente interesado en la historia. Sé mucho sobre el clasicismo griego hasta la caída de Roma (...) Mi conocimiento del clasicismo se ha construido en mi cabeza exactamente del mismo modo como un arquitecto del siglo XIX construía una memoria del gótico. Empecé a viajar con una lista de cosas que tenía que ver".

⁶ Això ho han explicat diversos autors. Segurament el més didàctic és Berger, John *Ways of Seeing*, Penguin Books, London 1972.

⁷ Peter Smithson, *Conversaciones con estudiantes*, cit, p.19.

Peter Smithson
Theories concerning the layout of classical Greek buildings

An (imagined) General Meeting of the Architecture Association and the AA at the Royal Albert Hall, London, 1958. The speaker is Peter Smithson, the Chairman.

I am going to talk tonight about theories concerning the layout of classical Greek buildings. I come tonight by defaulting my own position. Firstly, as a Greek architect even I am actually a hell. The second half means a consumer, a person who is not a technician - a specialist in the field, but a consumer of information and theories which have been discovered and conceived by others. So I must ask you to judge my talk from a non-specialist angle that being so. I leave the details, the methodology, greater expertise, foundations and knowledge of foreign languages and so on, to others.

On the other hand I may like a little briefing on the archaeological theory in concernment, but as a non-building theoretician, I am not so well read and it is my more or less intention to use analyses of Greek layouts to show that there are techniques other than stated ones - to quote the shipping and layout of buildings.

By visual indication, I shall show particular or special theories of arrangements of buildings which have generated most of our architecture and town planning since the days of the Pythagoras.

Those of you who are students here know that the obsession of my generation is the creation of a technique which can give the correct value to a building in its situation, and at the same time, re-evaluate the situation through the building. So that you will see that although the talk concerns itself with Greek layouts, underneath it all, I am really using Greek architecture, as every generation has, to justify its own methods of procedure.

The formal objection of the AA to this is to explore at a deeper level the theory of Greek layout. I discussed it in my BBC talk.

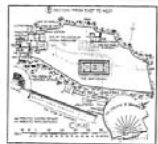
I am assuming that the general argument has been made, and I want to present here the basic ideas, the main lines, which for a non-specialist audience had to be visualized.

Now, before I start, there are two complications. Lots of people here said that I am misquoting or misinterpreting previous theories concerning the layout of Greek buildings. Now as a generation and only have a rough idea about the layout of Greek buildings. Now as a generation and only have a rough idea about the layout of Greek buildings. Now as a generation and only have a rough idea about the layout of Greek buildings. Now as a generation and only have a rough idea about the layout of Greek buildings.

The second complication is that I am not trying to give a set and fixed new theory, but to make marginal adjustments to make existing hypotheses, or give them a change of emphasis.

So with the sub-classic behind me that back all possible criticisms. I can start on the body of the lecture.

The general argument that I put forward in my BBC talk was that there is no Greek space, there is just not such buildings in it.



3. Smithson, P.,
 “Theories concerning the layout of classical greek building’s”
 AA files, nº24.

arquitecte. La lectura de *The Idea of Space in Greek Architecture* va crear una gran expectativa i Smithson volia comprovar si allò que ell havia entès del llibre de Martienssen es trobava al lloc. Smithson pensa que Martienssen, com els seus predecessors en la crítica arquitectònica del classicisme grec, busca un sistema en l’arquitectura grega. En el cas de Martienssen el sistema no rau en la construcció racional de l’arquitectura sinó en la construcció espacial⁸. Smithson busca un sistema espacial grec, però després de visitar el lloc:

“At this point I may as well put my own cards on the table: I think that there is no Greek space. That is, for the Greeks the things were simply put down when you put two things together a positive thing called space happened. I think that this is reasonable to suppose because space, as such, is a sophisticated idea, and in Europe there is no conscious space until after the sixteenth and seventeenth centuries. Space, as such, is post-baroque.”⁹

La tesi de Smithson es pot resumir dient que si els grecs no coneixien el concepte d’espai cosa que porta a la impossibilitat de projectar-lo. Aquesta afirmació és incerta, des del punt de vista filològic, perquè l’espai és un concepte que té nom a l’antiga Grècia¹⁰. Pot ser –segurament perquè aquest terme no té traducció a llatí- que després es perdés, però en la parla i l’arquitectura grega el concepte d’espai existeix. Si Smithson conegués aquest extrem filològic, la crítica seria igualment dèbil. Heather Martienssen, en el pròleg del llibre en la seva segona edició¹¹, argumenta contra la crítica d’Smithson dient que l’espai existeix amb

⁸ “The way Martienssen went about it was to say there is in the Doric temple, from the beginning, a space system: that is, it has always obeyed the same rules.” Peter Smithson, “Space and Greek Architecture”, Revista de la BBC *The Lisener*, 16 d’octubre de 1958 p. 600.

⁹ Op. Cit., p. 600.

¹⁰ En Grec espai fóra: *Chôra*. El mot no passa al llatí en cap forma. Per a més informació sobre el terme veure les tres publicacions (una s’ha publicat, i les altres dues estan en premsa) del grup de treball “L’espai tal com el veien i el pensaven els grecs” (ICAC IEC 2007-2010).

¹¹ Heather Martienssen, pròleg al llibre de Rex Martienssen, *The idea of Space in Greek Architecture*, 2nd ed. Johannesburg: Witwatersrand University Press, 1956, pp V: “He cannot, ultimately, concede that the Greeks could have been conscious of spatial relations. ‘In Europe’, he says, ‘there is no conscious space until after the sixteenth and seventeenth centuries’. But this is to discount entirely what takes place at the subconscious level, both in what an artist makes and in what the spectator experiences. That the Greeks did not invoke spatial effects of the sophisticated post-Baroque generations is not to say that the spatial effects are not there. They *are* there, otherwise of course Martienssen’s book would not have been written”.

independència de que qui el projecta ho faci de forma voluntària. És l'encarnació de dues maneres d'entendre la història.

Peter Smithson defensa la història com una disciplina en la que els fets s'han d'entendre tal i com s'entenen quan es van crear, sense que sigui important el moment en què es volen comprendre. Els Martienssen -Heather i Rex-, en canvi, entenen la història com una disciplina que pretén introduir els fets del passat en l'actualitat¹². Benjamin, el teòric d'aquesta segona versió de la història cultural, ho va deixar clar en dir:

“Der Historismus stellt das weige Bild der Vergangenheit dar; der historische Materialismus eine jeweilige Erfahrung mit ihr, die einzig dasteht. (...) Die Erfahrung mit Geschichte ins Werk zu setzen, die für jede Gegenwart eine ursprüngliche ist –das ist die Aufgabe des historischen Materialismus. Er wendet sich an ein Bewusstsein der Gegenwart, welches das Kontinuum der Geschichte aufsprengt¹³”.

En aquesta versió, la història cultural és una disciplina en moviment continuu, en el que s'imposa l'actualitat. No es poden estudiar els fets de la història cultural com si fossin fòssils, cal entendre'ls des del present.

Per a Peter Smithson, la història és aquella matèria acadèmica a la que no prestava atenció mentre era a l'escola d'arquitectura¹⁴, una disciplina dissociada de la seva activitat com a arquitecte, una disciplina absolutament prescindible. Per a Rex Martienssen, la història és la possibilitat de reivindicar una qüestió pretèrita que ens ha fet entendre o actuar millor en el present.

La crítica d'Heather Martienssen a P. Smithson és perquè aquest vol que la història mostri els fets 'verdaderament com van ser'. Smithson vol la història per fixar els fets, s'inclina per una història que continui sent aquella que

¹² La figura no és meua, és de Walter Benjamin. “Eduard Fuchs, der Sammler un der Historiker,” pp. 465-506 *Walter Benjamin Aufsätze, Essays, Vorträge, Gesammelte Schriften Band II • 2*, unter Mitw. von Theodor W. Adorno und Gersohm Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Herman Schweppenhäuser, Shurkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1991.

¹³ Op. cit., p. 468.

¹⁴ P. Smithson *Conversaciones con estudiantes*. cit., p.43

menyspreava quan anava a l'escola d'arquitectura. Així no obstant, Smithson instrumentalitzarà la història quan la usi per recolzar-se a l'hora de projectar. Ell i els seus arquitectes admirats, iniciadors i successors, anaven a la història per projectar. Pel que fa a la seva feina ja ho clarificarem després, però un dels seus successors -com ell els anomenava-, Enric Miralles, quan explicava els plecs de Sant Pere del Vaticà de Miquel Àngel ho feia per l'interès a l'hora de crear espais¹⁵. O quan un iniciador com Le Corbusier buscava a les parets de Pompeia efectes espacials¹⁶.

La concepció de la història no és, però, la única crítica que Smithson fa sobre la teoria de Martienssen:

“He [Martienssen] calls his book *The Idea of Space in Greek Architecture*, and he takes what I described as Le Corbusier's first point, the business of the picturesque organization which Le Corbusier got from Choisy, and systematizes it. Martienssen systematizes a chance shot. He studies characteristic groups of buildings, almost all on sacred sites, and he deduces from them a system of rules from which they were working¹⁷”.

Smithson fa una afirmació històrica dels fets ‘com verdaderament van ser’. Traça una línia que uneix Choisy i Martienssen i col·loca enmig Le Corbusier. Aquesta línia, com l'evolució natural de qualsevol cosa -en el pensament lineal de la història- porta del particular al general; del particular estudi d'allò pintoresc a l'Acropolis d'Atenes en Choisy, a la generalització corbuseriana, a la final sistematització per part de Martienssen. Aquest argument seria vàlid si Martienssen tractés de sistematitzar, però no ho fa. Martienssen només explica casos particulars.

¹⁵ Enric Miralles. Conferència per al concurs de la càtedra de projectes de la UPC, ETSAV, febrer 1998. En un moment de la conferència Miralles, va comparar l'espai exterior de darrera de Sant Pere del Vaticà amb el projecte d'un mirador al Japó que va projectar.

¹⁶ Le Corbusier. *Vers une architecture*, Les Éditions de Crès, 1923.

¹⁷ Peter Smithson, “Space and Greek Architecture”, cit. p. 600.

Peter Smithson, com a bon coneixedor de l'arquitectura clàssica, ha llegit sempre aquest període de l'arquitectura com un sistema; la major part de llibres sobre arquitectura clàssica la tracten com un pas més en l'evolució dels sistemes constructius¹⁸. El que busca Smithson en el llibre de Martienssen és la de la substitució d'un sistema per l'altre, vol substituir l'explicació d'un sistema constructiu per la d'un espacial. La crítica d'Smithson es basa fonamentalment en el capítol *Temple and Temenos* del llibre, capítol en què Martienssen explica, metodològicament, què farà:

“To investigate its setting and the treatment of its surroundings as evidence enables us to reconstruct the complete scene in historic times.”¹⁹

Investigar l'entorn no és sistematitzar-lo, és senzillament explicar-ne les característiques i aquestes no formen cap sistema. El text continua amb l'explicació de l'activitat i s'hi anomenen els elements que formen part del temenos. Aquesta operació podria ser la base per crear un sistema si existissin unes normes que reguessin les relacions entre els diferents elements, es podria tractar de trobar un sistema de relacions geomètriques com va intentar Doxiadis²⁰ o un de relacions mitològiques que marquessin la posició dels edificis com ha fet Detien²¹, i en certa manera Scully²², però no és el que fa Martienssen. La introducció al capítol *Temple and Temenos* acaba dient: “The

18 Smithson, Peter, 1966 “A Parallel of the Orders; an essay on the Doric”, *Architectural Design*, November 1966 p.557-563. Comparava l'arquitectura dòrica amb l'arcaica japonesa. Aquí, desposseït de la crítica a Martienssen, deixa clara la seva visió de l'arquitectura dòrica: un sistema constructiu. Només així s'entén la sentència que l'argument segons el qual Dinsmoor explica l'existència de triglifs és “beyond argument”; o el fet de dir: “It is no exaggeration to say that one only needs a fragment of the temple to be put in touch with the building's whole from through eyes, feet, skin-sensation.”(p.562 AD). Si en un fragment ja podem entendre tot l'edifici, sembla evident que l'espai que generi aquest edifici no és rellevant. Smithson reconeix el sistema formal en la construcció i no pas en l'espai que aquest genera. Aquesta és la versió clàssica de la crítica de l'arquitectura grega que Smithson, com qualsevol estudiant aplicat d'escola anglesa, havia estudiat.

19 Rex Martienssen, *The idea of Space in Greek Architecture*, 2nd ed. Johannesburg: Witwatersrand University Press, 1956, p. 103.

20 Doxiadis, K, A, *Raumordnung im Griechischen Städtebau*: Kurt Vowinkel, Heidelberg-Berlin, 1937 (part of the series *Beiträge zur Raumforschung und Raumordnung*) p.10.

21 Détienne, Marcel, *Dionysos à ciel ouvert*, Hachette Littératures, Paris, 2008. (És la darrera edició revisada per l'autor) En anglès: *Dionysos at Larger*, Harvard University Press, Boston, 1989.

22 Scully, Vincent, *The Earth, the Temple and the Gods. Greek Sacred Architecture*. Frederick A. Praeger, New York 1969.

temenos itself, (...), varied considerably in area, situation and configuration."²³ No es pot parlar, en rigor, de sistema si l'àrea pot tenir diferents mides, pot tenir situacions i orientacions diverses i la posició de les peces no està determinada per unes lleis. Parlem de sistema quan hi ha un conjunt de lleis que determinen el conjunt i aquest no és el cas.

Smithson ha llegit el llibre de Martienssen condicionat per les lectures anteriors sobre arquitectura clàssica i no ha trobat la idea de sistema espacial que buscava perquè no hi era.

4. Smithson's. Casa a Cato Lodge. Cadira de vímet de l'entrada.



II

A Alison i Peter Smithson els agradava col·leccionar. Peter Smithson col·leccionava tot allò que feia referència a l'exposició universal de 1851 a Hyde Park, ja que per a ell era el moment de la gènesi²⁴ de l'arquitectura moderna. Tenia llibres de l'exposició, alguns objectes que s'hi havien exposat, la medalla commemorativa, i explicava que la seva casa de Cato Lodge, South Kensington, s'havia construït per tal d'aconseguir fons per l'exposició. Alison Smithson tenia una col·lecció de dibuixos de cases en llibres infantils il·lustrats²⁵, col·leccionava anuncis en el seu *Scap Book*²⁶ i d'altres objectes. Alison i Peter Smithson també tenien algunes col·leccions comunes i la casa n'era el lloc d'exposició.

Qualsevol que entrés a casa seva s'adonava que la casa estava esquitxada d'una col·lecció de cadires. Passada la porta, els primers quatre graons, passadís en

²³ Martienssen, Rex *The Idea of Space in Greek Architecture*, cit, p. 104.

²⁴ Peter Smithson, segons les converses que hi vaig mantenir l'estiu de 2000, confiava la gènesi de l'arquitectura moderna Europea a la tesi de Pevsner a *An Outline of European Architecture*, Penguin Books, London 1942 on proposava l'exposició universal de 1851 com a punt d'inici de l'arquitectura moderna.

²⁵ Col·lecció que va quedar plasmada en l'article Smithson, Alison, M., *Beatrix Potter's Places*. *Architectural Design*, December 1967.

²⁶ Cosa que podem saber pel cèlebre article de: Smithson, Alison M., *And today we collect ads*, Ark 18 Royal College of Art, Novembre 1956.

forma de L i, a la cantonada, una cistella de vímet amb una obertura per seure. Rotats els noranta graus que imposa el passadís en L, abans d'arribar a les dues portes que, a banda i banda, ens duïen o a l'estudi d'ells dos o a la sala de reunions, hi havia una porta de vidre coronada per una cadira Wassily. La cadira, de cap per baix i enganxada al sostre, juntament amb la cistella de vímet en una intersecció impossible, informaven que les cadires en aquesta casa hi són per ser ensenyades, no només per seure-hi. La porta de la dreta del passadís en L donava al seu estudi personal, un gran taulell de treball davant un gran finestral i dues figures plenes de color, les dues cadires entapissades de flors que destaquen per damunt el conjunt. Davant la porta de l'estudi, la sala de reunions; al voltant d'una gran taula de fusta, dues cadires d'oficina de l'*aluminium group* dels Eames i una de respallier alt de la mateixa sèrie, dues cadires de Mies, una cadira de fusta i tela i dues més entapissades com les de l'estudi. La sala està concebuda com un espai d'exhibició de les cadires. Hi ha diferents objectes i versions del mateix objecte. Això és molt típic de les col·leccions: en una col·lecció de llibres infantils no poden faltar cinc o sis versions del mateix objecte, perquè presenten algunes diferències o són de diferent procedència. Si continuem el nostre periple per la casa, estança rera estança -llevat dels dormitoris-, trobarem que els protagonistes són les cadires. L'estudi de baix estava presidit, damunt la unes caixes d'embalar, per l'egg chair que van fer per a *The house of the future* al 1956. La cadira, de fibra de vidre, no es podia usar perquè s'havia encartonat la fibra i es podia trencar, per això van decidir separar-la del terra per mostrar-la, amb la mateixa importància del que hi havia a la paret perpendicular de la seva dreta, un tapis de la sèrie que Le Corbusier va fer amb Pierre Baudoin. Les cadires es mostraven, no eren només per seure, com ho demostra el fet que dues d'elles es trobessin en posició només de ser vistes, no usades.

La figura del col·leccionista ha quedat definida per Benjamin en diversos moments de la seva obra: quan explica la seva biblioteca, quan parla de



5. Smithson's. Casa a Cato Lodge. Cadira Wassily penjada.

Baudelaire, quan mostra Louis-Philippe, o l'interior als Passatges, però l'escrit on defineix amb més claredat la figura del col·leccionista és: *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker*.

Benjamin va desgranant les característiques que tenen els col·leccionistes:

“Von vornherein unterscheidet sein Kunstinteresse sich von dem, was man wohl ‘Freue am Schönen’ nennt. Von vornherein ist die Wahrheit ins Spiel gemischt²⁷”.

“Er ist nicht nur die Gewissenhaftigkeit eines Mannes, der sich einen Konservator von Schätzen weiss, es ist auch der Exhibitionismus des grossen Sammlers, der Fuchs veranlasst hat, in jedem seiner Werke ausschliesslich unveröffentlichtes Bildmaterial, fast ausschliesslich seinem eigenen Besitz entstammendes zu veröffentlichen²⁸”.

“Fuchs gehört dem Typus des ramasseur an; er hat eine Rabelaisische Freude an Quantitäten, die sich bis in die üppigen Wiederholungen seiner Texte bemerkbar macht²⁹”.

La definició de col·leccionista de Benjamin inclou la passió per la bellesa en l'inici, l'obsessió, l'exhibicionisme i la quantitat.

La figura del col·leccionista és, amb la seva abundància i exhibicionisme, una figura important en el moment de materialisme històric que Benjamin viu³⁰. Ho és perquè té un paper actiu en la construcció de la història cultural. Això mena al col·leccionista a passar d'un primer moment embriagador a la concentració en una sola cosa:

“Sein Gedanke is, dem Kunstwerk das Dasein in der Gesellschaft

²⁷ Benjamin, Walter, cit., p.482.

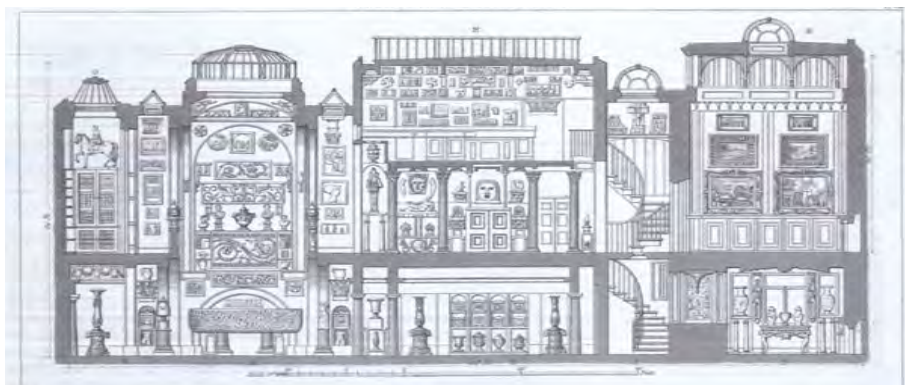
²⁸ Op. cit. p.491.

²⁹ Op. cit. p.492.

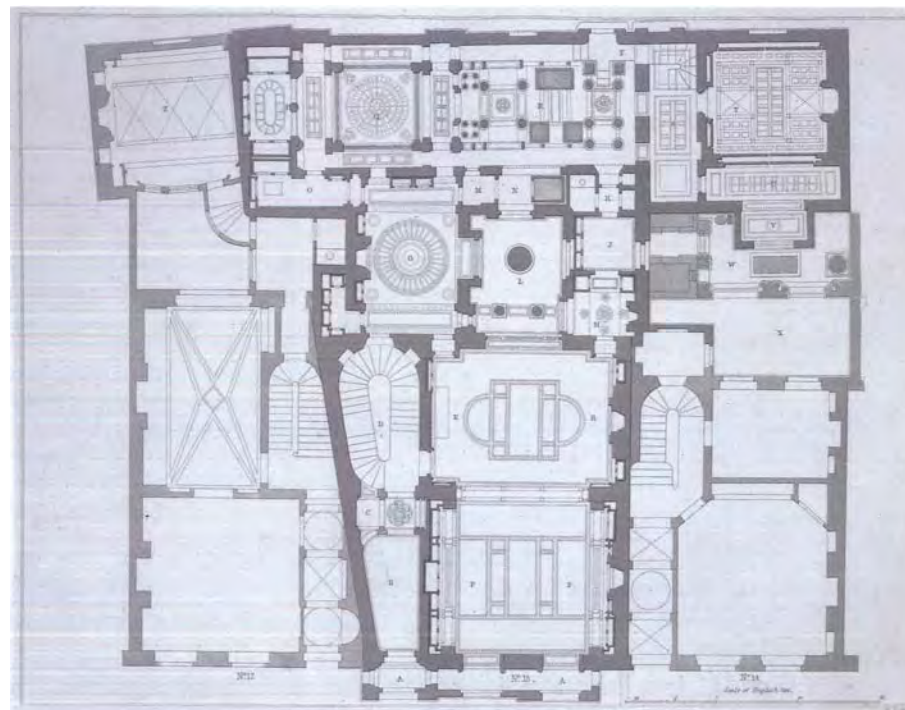
³⁰ Aquest extrem queda clar quan, al principi del text de Benjamin, op. cit., diu: p.466, “Fuchs ist als Sammler von allem ein Pioner: der Begründer eines einzig dastehenden Archivs zur Geschichte der Karikatur der erotischen Kunst und des Tittenbildes. Wichtiger ist aber ein anderer zwar komplementärer Umstand: als Pioner wurde Fuchs zum Sammler. Nämlich als Pioner der materialischen Kunstbetrachtung. Fuchs ist als Sammler von allem ein Pioner: der Begründer eines einzig dastehenden Archivs zur Geschichte der Karikatur der erotischen Kunst und des Tittenbildes. Wichtiger ist aber ein anderer zwar komplementärer Umstand: als Pioner wurde Fuchs zum Sammler. Nämlich als Pioner der materialischen Kunstbetrachtung”.

zurückzugeben, von der es so sehr abgeschnürt worden war, dass der Ort, an dem er es auffand, der Kunstmarkt war, auf dem es, gleich weit von seinen Verfertigen wie von denen, die es verstehen konnten, entfremdet, zur Ware eingeschrumpft, überdauerte. Der Fetsch des Kunstmarktes ist der Meisternamen. Geschichtlich wird es vielleicht als das grösste Verdienst von Fuchs erscheinen, die Befreiung der Kunstgeschichte von dem Fetsch des Meisternamens in die Wege geleitet zu haben³¹”.

Una vegada triat l'objecte de la col·lecció des del plaer individual, l'objecte es subordina al conjunt, perd la seva qualitat d'individual, de valor de mercat, per passar a ser una peça de la col·lecció. L'interès ja no rau en l'objecte en si sinó en el conjunt; per tant, perd el valor individual de la mercaderia. A l'ajuntar objectes que tenen trets en comú fem aflorar el comú denominador, perdem el valor de mercat -o de fetitxe signat- que tenen fins aquell moment els objectes per apreciar el conjunt. Fer una col·lecció és apartar els objectes del món regit pel capital i dotar-los d'un altre significat, ço és, canviar-ne el seu significat històric. La mateixa funció que desenvolupava l'historiador en l'era del materialisme històric. Fer una col·lecció és una altra manera d'actuar com a materialista històric perquè l'operació consisteix en una revisió del passat en clau de present. La funció de la història és la d'una ciència “que no tingui com a mer interès l'amalgama de purs fets sinó el grup contat de fils que introdueixen la trama d'un passat a la textura del present³²”. Aquesta és la funció del col·leccionista. D'aquesta manera, les cadires dels Smithson ja no són objectes que pertanyen al seu dissenyador o a la firma caríssima que les comercialitza, sinó que són cadires de la col·lecció dels Smithson. La cadira Wassily ja no és un objecte dissenyat per Breuer a la Bauhaus sinó del lloc i del moment en què està.



7. Soane. Casa a Lincon's Inn. Secció del Dome.



6. Soane. Casa a Lincon's Inn. Planta baixa.

31 Op. cit. p.503.

32 Op. cit, p. 82



8. Soane. Casa a Lincon's Inn. Fotografia del Dome.

Els Smithson no són els primers arquitectes que col·leccionen. En la tradició britànica trobem un personatge que els Smithson coneixien bé i que és bàsicament un col·leccionista, Sir John Soane. Especialment el llegat que aquest va deixar a la seva casa de Lincon's Inn Field, a Londres, és un clar antecessor d'aquesta actitud possessiva dins un marc domèstic. Soane va començar a ordenar casa seva perquè els estudiants d'arquitectura poguessin veure les peces que havia anat recollint³³, perquè les poguessin dibuixar i així aprendre de la seva col·lecció. L'obsessió per la exhibició de la col·lecció és ben present. Així, si mirem l'evolució de la casa, trobem que les successives ampliacions serveixen per posar ordre a les peces que havia anat col·leccionant al llarg dels viatges i dels anys. La part pública de la primera casa, la número 12 de Lincon's Inn Field, només tenia una habitació dedicada a mostrar objectes, l'office; la primera ampliació, la part de darrera de la casa número 13 de la plaça, és feta només per mostrar objectes; apareix l'estudi on abans hi havia l'oficina i aquesta passa a l'altra banda a ocupar dues plantes, enmig, el museum/dome -com l'anomenen totes les descripcions. Per tant, al 1810 -data de l'ampliació-, Soane ja havia creat un espai exclusiu per mostrar la seva col·lecció. La casa s'aniria ampliant amb tot l'edifici del número 13 i també amb el 14 de Lincon's Inn Field. Les ampliacions, sobretot la del número 13, estan pensades només per a l'exhibició de la col·lecció, no per a la vida domèstica. Soane amplia casa seva per poder mostrar l'obra de la seva vida, la col·lecció de fragments de l'antiguitat que ha anat recollint al llarg dels anys. Amb aquesta actitud crea el museum/dome a la part posterior de la parcel·la on la llum entra per la cúpula central sobre un espai estret a doble alçada on anava disposant, una al costat de l'altra, les peces de la col·lecció. Així les peces podien ser vistes o copiades pels visitants des del major nombre de punts de vista possibles.

Si la casa de Soane era un lloc per l'exhibició de la seva col·lecció, la dels Smithson,

33A General description on the sir John Soane's Museum, Horace Hardt, Oxford, 1910: "On his appointment as Professor of Architecture at the Royal Academy in 1806 Soane began to arrange the Books, casts and models in order that the students might have the benefit of easy access to them and proposed opening his house for the use of the Royal Academy students the day before and the day after each of his lectures. By 1827, when John Britton [un ex-alumne de Soane] published the first description of the Museum, Soane's collection was being referred to as an 'Academy of Architecture'."

també ho era. Soane educava amb les seves peces als estudiants d'arquitectura de l'acadèmia; els Smithons educaven els seus treballadors, ja que casa i estudi –com en Soane- eren una sola entitat.

III.

En un article recent, Ackbar Abbas fa un repàs a la idea de col·leccionista de Benjamin. El compara amb el caràcter destructiu -teoritzat per Benjamin mateix- i en treu la següent conclusió:

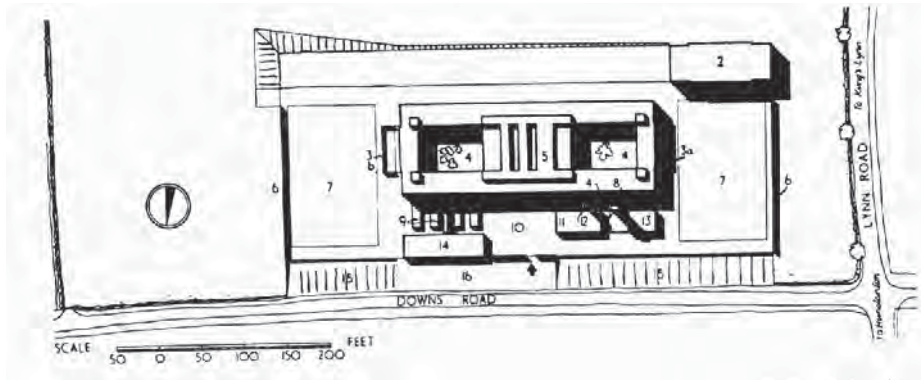
“The collector” can finally be compared to what Benjamin calls “the destructive character”. Like the “destructive character”, the collector positions himself “at crossroads”; because he sees “nothing permanent” or sacrosant, “he sees ways everywhere” that can lead to action. Furthermore, “because he sees a way everywhere, he has to clear things from it everywhere. Not always by brute force; sometimes by the most refined”³⁴.

Els Smithson encaixen perfectament en aquesta comparació. En un context històric on el classicisme ha passat de moda, on el classicisme ja sembla un tema tancat amb la veritat històrica que els han llegat els historiadors majoritaris, ells es col·loquen ‘at crossroads’ i, de la mà del llibre de Martienssen, busquen la idea d'espai al temple grec. La història que els han explicat i la seva experiència al lloc no encaixen, busquen que encaixi i, en Martienssen, troben una possible sortida. Els Smithson, quan exerceixen com arquitectes, busquen en la història les seves fonts per construir el present, pensen que ‘nothing is permanent or sacrosant’, ells ‘sees ways everywhere’ que els poden portar a l'acció, veuen la possibilitat d'estirar els fils del passat cap al present. L'operació que no feia Peter Smithson al parlar d'arquitectura grega, la fa quan construeix. Els Smithson no aprenen un sistema espacial mirant amb les ulleres de Martienssen les ruïnes gregues, els Smithson aprenen una sèrie d'estratègies arquitectòniques mirant les ruïnes gregues de la mà de Martienssen.

³⁴ Abbas, Ackbar, “Walter Benjamin’s Collector: The Fate of Modern Experience”, *New Literary History*, vol. 20, nº1, Autum 1988 p.227.



9. Smithson, Escola de Houston. Imatges del mur que fa la plataforma.



10. Smithson. Escola de Houston. Planta coberta.

11. Smithson. Escola de Houston. Vista aèria.



VI

La versió escrita de la història en Martienssen és l'equivalent a l'ús de la història que els Smithson fan al construir arquitectura. Tots dos, en suports diferents, busquen en el passat estratègies per millorar el present. Hi ha una obra dels Smithson on aquesta relació és evident; aquesta obra, la fan mentre llegeixen el llibre de Martienssen. Així, a la introducció que escriuen per l'escola de Houston a *The Charged Void*, llegim:

“Plastically it achieves its ends through finite, locked, symmetrical relationships, a complex on a raised podium whose ancestor is the Sunion Temenos³⁵”.

El podi del Temple de Súnion és l'antecessor del podi de l'escola de Houston. Smithson actualitza, introdueix un comptat grup de fils del passat en el present, el podi com a recurs arquitectònic. A les fotografies que s'acostumen a mostrar de l'edifici és difícil entendre que l'escola és damunt un podi. Potser hi ha algunes fotografies on sembla que hi hagi algun *ha ha* que indiqui la plataforma, però ens n'adonem no pels documents gràfics que mostren els Smithson sinó perquè ho diuen. Una fotografia aèria mostra que la inclinació del terreny ha quedat resolta per una horitzontal sobre la qual hi poden haver una sèrie de relacions finites, tancades i simètriques.

Aquest recurs arquitectònic ve directament de l'explicació de Martienssen del temenos de Súnion tal i com l'explica Smithson. No hi ha cap anàlisi previ a Martienssen que tracti el tema de la horitzontal en l'arquitectura grega com a recurs que permeti separar-se de l'entorn per crear una sèrie de relacions plàstiques. Martienssen ha escrit:

“The horizontal plane, or a series of related horizontal planes, is the first essential in any system of formal arrangement intended to embrace the

³⁵ Smithson, Peter, *The Charged Void, Architecture*, The Monacelli Press, New York, 2000 pp. 40-67.

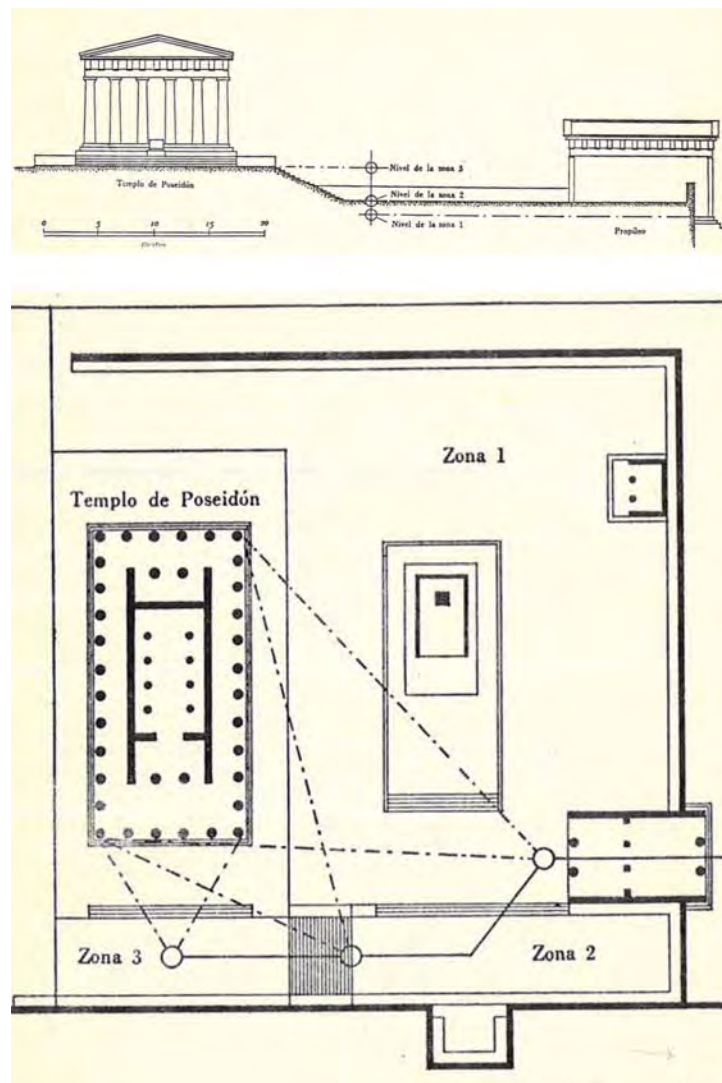
activities of organized or collective life³⁶.”

Sense horitzontal no hi pot haver organització espacial, tal i com repeteix Smithson parlant d'Houstanton.

Smithson, en l'article a *The Listener*, diu que Súnion és l'únic dels témenos on es pot observar el sistema espacial de què parla Martienssen:

“Take the temenos of the temple of Poseidon at Sunion. To fit Martienssen's rules, the temenos itself must be clearly and geometrically defined -that is it has to have a wall which separates the sacred area from the rest of the city, or in this case from the promontory, and village which partly surround it, and this temenos has to be regularly paved. A plane has to be established on which this space game is played, and the space game consists of arranging buildings not symmetrically but in a relationship to the route which one follows to get to them. This is not a relationship of mere convenience, but an aesthetic relationship: the buildings are deliberately placed to give a certain effect as one moves round the buildings in the prescribed arrangement based on its religious usage.”³⁷

Quan Smithson descriu el santuari de Súnion parla de tres temes: el recinte, l'horitzontal pavimentada i el joc espacial. Aquesta descripció del santuari que extreu del llibre de Martienssen és molt visible a la seva obra. La casa a *Upper Lawn* és un recinte -el mur trobat- on hi ha una part pavimentada i això produeix un joc espacial a través de les diverses visions que es tenen de la part tancada de la casa. El llibre *Upper Lawn, Solar Pavillion Folly*³⁸ es pot entendre com a una manifestació d'aquests tres temes. Les fotografies comencen mostrant la materialitat del mur, l'hermetisme del *cluster* respecte l'exterior; després hi ha els dibuixos dels paviments, les fotografies de prop del paviment i, finalment, les fotografies de la part tancada des del jardí.



12. Témenos de Súnion. Planta i secció. Dibuix Martienssen.

³⁶ Martienssen, Rex, *The Idea of Space in Greek Architecture*. cit., p.3.

³⁷ Smithson, Peter, “Space and Greek Architecture”, cit., p. 600.

³⁸ Smithson, Alison i Peter, *Upper Lawn: Solar Pavillion Folly*, UPC ed. Barcelona 1986.

L’analogia de la descripció de la casa amb la descripció que Smithson fa del temple de Súnion proven que els Smithson segueixen, amb la seva arquitectura, el llibre de Martienssen. Genera això un sistema espacial?

IV

L’any 1989 els Smithson es presenten al concurs per al museu de l’Acròpolis d’Atenes. Com era costum en aquesta parella, no guanyen el concurs i ni tant sols obtenen cap dels deu premis que atorga el jurat presidit pel seu ex-company de Team X, Georges Candilis. El projecte es perd en una publicació de les 438 propostes que va rebre el concurs, on ocupa només mitja pàgina amb dues plantes i una fotografia ortogonal de la maqueta. Posteriorment, els Smithson el publiquen a diverses revistes³⁹.

El concurs, promogut pel govern central grec, ofería la possibilitat d’escollir entre tres solars, dels quals la major part dels participants -inclosos els guanyadors i els Smithson- van triar l’emplaçament de Makriyanni⁴⁰. L’elecció no és estranya ja que en els dos concursos previs que hi havia hagut -1972 i 1979- i el posterior -l’any 1991 guanyat per Tchumi i construït- per fer el museu de l’Acròpolis fora el recinte sagrat, s’havia proposat només aquest lloc. El concurs obté una gran resposta internacional. La impulsora va ser la ministra de cultura grega, Melina Mercouri⁴¹, que pretenia reclamar els anomenats, des de l’expoli, Elgin Marbles al govern anglès. La participació al concurs fou semblant a la que van tenir en el seu moment concursos històrics com el de

³⁹, Destacar la publicació a: *Arquitectura*, COAM, 292, julio 1992, P.Smithson explica que, malgrat no haver tingut èxit en el concurs, el projecte va ser molt important per a l’estudi.

⁴⁰ “Three sites were offered by the Greek Ministry of Culture. / The site chosen by us was the Makriyanni site, because it lay closest to the Acropolis below the slope on which sits the Theatre of Dionisos. It was a site with a direct relationship to the Rock. Furthermore, the use of this ‘town’ site would not erode the extent of the established archaeological park”. Alison Smithson. *Pericles Choice*.

⁴¹ Maria Amalia Mercouri, va ser cantant, actriu i política; va ser activista política durant la junta militar grega -1967-1974- fins que va passar a ser parlamentaria, al 1977. Va ser la primera dona ministra del govern grec, l’any 1981.



14. Acròpolis Museum. Tschumi, B., vista aèria.

té un component exhibicionista. L'exhibició de la col·lecció és un dels punts rellevants per a Benjamin perquè és la manera de tornar a l'objecte a la societat amb el nou significat que se li ha donat⁴⁴. L'arquitecte pot optar per intentar privilegiar aquesta visió de la col·lecció o la imatge de l'edifici.

La col·lecció d'escultures de l'Acròpolis té, avui, dos edificis construïts especialment per a l'exhibició, l'un privilegia la visió de la col·lecció i l'altre l'imatge de l'edifici.

Privilegiar la col·lecció és exactament el que fa el British Museum, on avui s'exposen els Elgin Marbles. El museu va ser dissenyat per Smirke seguint els *Greek Revival* al 1823 i ampliat amb la *Duveen gallery* de l'arquitecte John Russell Pope al 1931 per allotjar el fris de les Panateneas –que van arribar a Londres al 1816⁴⁵. Pope va idear un pavelló per veure el fris que havia comprat Lord Elgin i que no tenien una bona ubicació a l'edifici del museu que hi havia abans. L'ampliació va consistir en una nova galeria en H. Aquesta galeria allotja el fris intern del Patenó -de les Panateneas- i, a les bandes amples de la H, hi ha els fragments dels frontons i algunes mètopes. La forma de l'edifici s'adapta a allò que ha de contenir: la nova galeria té la llargada necessària per disposar, l'una davant l'altra, les dues files del fris. L'espectador, de la sala estant, no veu només la linealitat de la narració que s'estableix a les escultures sinó que pot relacionar una banda amb l'altra. La narració del fris, havent-los col·locat un davant l'altre, adquireix un significat diferent al que tenia originalment. Pope, al situar una fila davant l'altra, compleix amb la condició que explicava Benjamin de dotar a la col·lecció d'un nou significat. Pope, a més, disposa el fris de les panateneas a l'alçada dels ulls, fent que l'espectador vegi l'habilitat dels escultors però sense tenir en compte les deformacions formals que aquest aplicava per tal de ser vist des de baix. L'exhibició de la col·lecció del fris tampoc té en compte els efectes lumínics que es produïen al baix relleu en

⁴⁴ Benjamin, Walter, Op. cit., p.488-492. Quan Benjamin està explicant com col·lecciona Balzac.

⁴⁵ Per més informació sobre aquesta intervenció al British Museum mirar el llibre de Bedford, Steven McLeod, *John Russell Pope, the Architect of Empire*, Rizzoli, New York 1998.

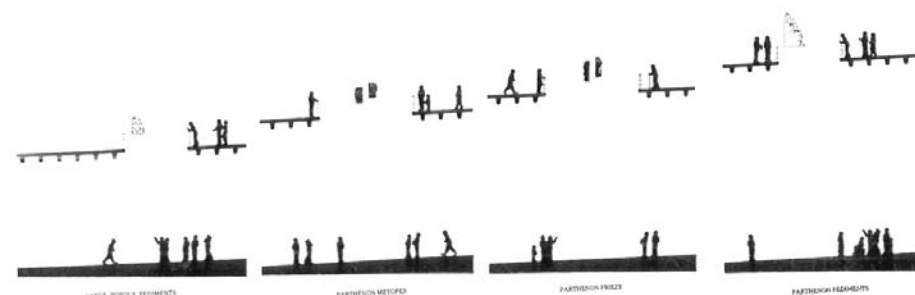
funció de la seva ubicació espacial. Els Smithson's coneixien aquest edifici i la seva col·lecció.

Privilegiat la visió del volum és l'altra opció que té l'arquitecte per mostrar els frisos i mètopes del Partenó. Aquesta és l'opció que va prendre Bernard Tschumi al Museu de l'Acròpolis⁴⁶. Tschumi més que no la col·lecció ha volgut recuperar el volum de l'edifici, descontextualitzar-lo i fer una arquitectura auto-referencial. Aquesta elecció acaba per només centrar l'atenció en aquest volum, i es deixa de banda la resta de la col·lecció que ha d'allotjar el museu i la trama urbana en què s'insereix, creant un edifici que, formalment, fa competència amb aquells que hi ha al damunt de l'Acròpolis.

Són dues maneres d'allotjar les col·leccions dels grups escultòrics que hi havia a l'Acròpolis: la primera, privilegiat la idea de col·lecció i la segona el volum. Hi ha tres dibuixos que els Smithson's publiquen sempre a l'*Acropolis Place*⁴⁷, una planta de situació on es pot veure la coberta de l'edifici i el recorregut que cal fer des del seu edifici fins al santuari, una planta on es mostren com estan distribuïts els diferents elements escultòrics dins el recinte i una secció ideogramàtica on es mostra com es mira la col·lecció. Comencem per aquest darrer, que és el que sol encapçalar les publicacions. Es tracta d'unes plataformes a diversos nivells que permeten a l'espectador veure les mètopes del Partenó i altres grups escultòrics des de dues alçades diferents⁴⁸. El segon dibuix és una planta en la que es mostra, amb la direcció de les lletres, com estaran col·locades

M A K R Y I A N N I .

T H E ' A C R O P O L I S P L A C E '

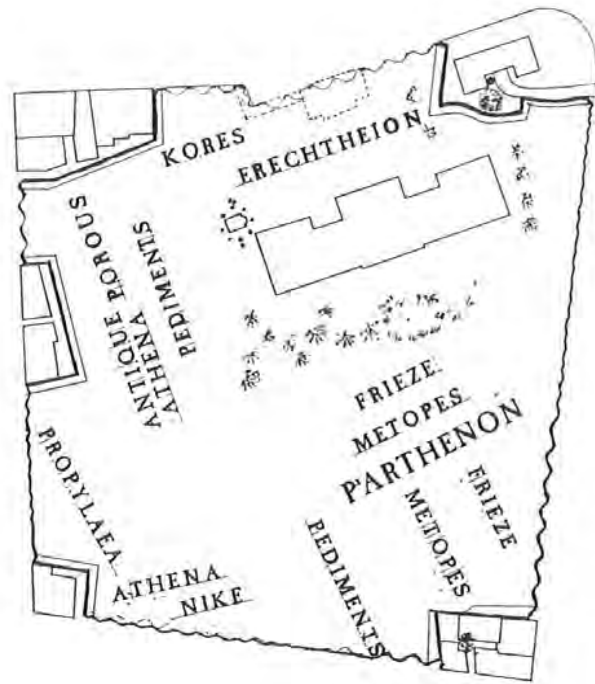


16. *Acropolis Place*. Smithson's. Secció ideogramàtica.

⁴⁶ Aquest projecte es pot veure amb detall a Tschumi, Bernard, *Event-Cities 3 concept vs. context vs. content*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, 2004. Al Capítol D. "Conceptualizing Context, Athens, New Acropolis Museum", p. 200: Paradoxes, Paradoxes p.428-477 o a internet <http://www.arcSPACE.com/architects/Tschumi/>.

⁴⁷ Aquest és el nom que donen els Smithson's al museu. Descar-te'n dir-ne museu perquè la idea de museu moderna, des de Le Corbusier -amb el museu de creixement il·limitat- o des de Frank Lloyd Wright -amb el museu Guggenheim de Nova York- està basada en el recorregut que només permet veure d'una manera la col·lecció que s'exposa i això no és, com veurem, el propòsit dels Smithson's.

⁴⁸ Els Smithson's solien escriure i dibuixar a la vegada. Hi ha un document titulat *The Acropolis Place: A synopsis of museum proposal* -datat al 9/02/90-, als arxius conservats a la *Francis Loeb Library* de les *Special Collections* de Harvard, on es pot llegir: "we propose/ to allow the sculptures to be looked directly and also to be seen at their original height by providing an upper viewing level and a lower viewing level / the upper level allows the closer contact we have become used to yet through slits in the upper platform the fragments can be seen from the lower viewing level at their original height above the rock."



17. *Acropolis Place*. Smithson's. Planta de situació de la col·lecció.

les escultures dels diversos edificis que s'exposen. Els grups escultòrics tenen les mateixes orientacions que a l'Acropolis original; d'aquesta manera, els grups escultòrics de cada edifici mantenen l'orientació de l'emplaçament original⁴⁹, però no la seva posició relativa. Mantenir la seva posició original és especialment rellevant si mirem el tercer dibuix, l'emplaçament a vista de coberta, perquè la coberta és de vidre per deixar passar la llum⁵⁰, d'aquesta manera els grups escultòrics es poden apreciar amb la seva llum original -cosa que no pot passar al British Museum. Aquest plànol, juntament amb la secció que sovint els Smithson publiquen, mostra com, des de l'*Acropolis Place* dels Smithson es pot veure l'Acropolis⁵¹. Aquesta planta d'emplaçament mostra la importància que els Smithson donaven als edificis neoclàssics del S.XIX existents al solar. Prenen en compte les preexistències de l'emplaçament, és a dir, només actuen en allò que no està edificat. Actuant d'aquesta manera demostren que no volien que l'edifici fos una presència estranya a la ciutat, volien que l'edifici complís amb els seus requeriments urbanístics i col·loquen una estructura semblant a la d'un mercat o una estació del S.XIX per contenir les escultures⁵². En els esquemes que es conserven del procés del projecte és ben palesa primer, la importància que donen, en planta, a aquestes preexistències; i després, la importància que tenen els edificis a l'hora de configurar l'alçat del nou edifici, tots estàn redibuixats.

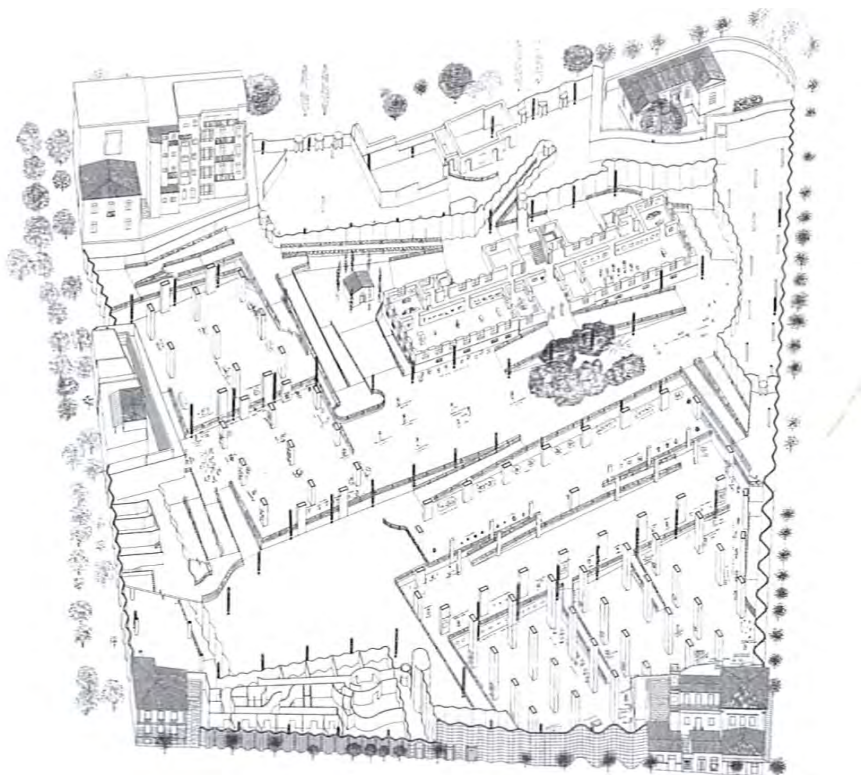
L'edifici que proposen els Smithons serveix, doncs, per allotjar una col·lecció i per entendre les peces. Els arquitectes pensen que és necessari tornar-les a la seva orientació original i que es puguin veure a la distància que es veien.

⁴⁹ En el mateix document que l'anterior nota podem llegir: “We propose / to group the fragments of each building on a separate ‘platform with their original orientation to the sun / we want the fragments to be seen under their original conditions of light”.

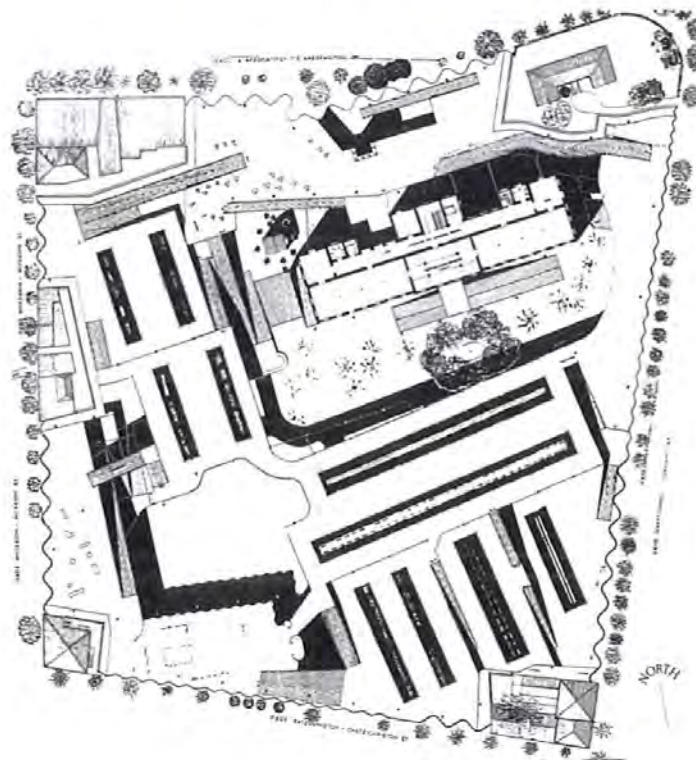
⁵⁰ En un altre document, titulat *Acropolis Fragments*, conservat al mateix arxiu, llegim: “all pieces have to be seen in Attica light”. O a, Alison & Peter Smithson. *The Charged Void: Architecture*, cit., p. 576 “The whole being arranged under a glass cover-all roof supported on masts placed so as to give the minimum interference to the display”.

⁵¹ Al document *The Acropolis Place: A synopsis of museum proposal*, cit.: “we propose / to organise all that comprises the ‘Acropolis Place’ Museum under a single transparent cover-all” (...) “to give views up to the Rock from many points within the transparent cover-all”.

⁵² Smithson, Peter and Alison, “The Acropolis Place”, *Arquitectura*, cit. p.82: “The ‘roof’ on the model appears as if it is an old railway station or market roof, but it is held up on masts and is sun-protected, controlled by solar clocks.”



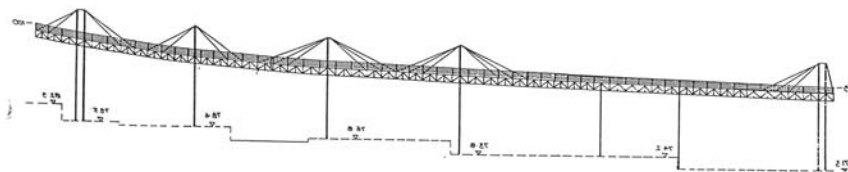
19. *Acròpolis Place*. Smithson's. Axonometria de les plataformes de planta baixa.



21. *Acròpolis Place*. Smithson's. Axonometria de la plataforma del primer pis.



20. *Acròpolis Place*. Smithson's. Secció de la situació.



22. *Acròpolis Place*. Smithson's. Secció del perfil de la coberta.



Archaeological Park movement pattern

23. *Acropolis Place*. Smithson's. Planta de situació.

Es pot pensar que aquesta idea correspon a una visió de la història ‘com verdaderament va ser’ i no una actualització, un portar els fils del passat al present, però la idea queda fet miques quan també es poden veure les mateixes peces des de prop, quan estan cobertes dins un edifici i, sobretot, quan es combinen diferents moments històrics dins el museu. Així podem assegurar que el que fan els Smithson és explicar de forma més completat les mètopes al portar-les al present, en les condicions actuals, a Atenes. Aquesta és la manera més adient de poder veure les mètopes de l’Acròpolis sota la seva llum, tenint ben present que van ser dissenyades per ser vistes a certa distància des del terra⁵³. El visitant, però, tindrà temptacions de veure les peces d’aprop, per això col·loquen la plataforma a l’alçada dels grups escultòrics.

El projecte és un témenos d’escultures, sense els edificis ni clímax. A l’estudiar el témenos hem vist la importància que Martienssen donava a la plataforma i al recorregut. Aquí el recorregut no porta enlloc o arreu, com en la casa de Martienssen. És un recorregut lliure d’un espectador que es mou segons un desig de conèixer una col·lecció agrupada en funció de la seva procedència; no hi ha un recorregut predeterminat. L’espectador entra pel carrer Dionysou Areopagitou -per on avui també s’entra al museu- per una entrada tangent a la direcció del carrer. La situació és una vella coneguda de la casa de Martienssen⁵⁴, paret a la dreta de l’espectador i s’obra una gran diagonal davant seu fins veure l’altre extrem del *Acropolis Place*. Els Smithson saben que és la diagonal més llarga possible perquè, en l’altra direcció, hi ha l’edifici del museu que tancaria la visió. Una vegada ha entrat, l’espectador està perdut; té tres opcions: baixar per la rampa que té davant seu i que dona al davant d’un mur; baixar cap a una rampa que es dirigeix darrera l’edifici existent; o girar a l’esquerra i anar a veure els grups escultòrics de l’erecteu i els Kores que estan a

⁵³ Smithson, Alison and Peter, *The Charged Void*, cit. p. 576: “The fragments on these platforms, such as pediment sculpture, when viewed from the lower level, were at the height they were seen originally”. Dit d’una altra manera a: *Acropolis fragments* cit.: “the sculptures ought to be seen as they were lit in situ, up on the Acropolis”.

⁵⁴ Aquesta situació s’ha explicat, de forma més extensa, al capítol 5.2. del present treball.

nivell, encaixats entre el límit de l'edifici nou i la part llarga de l'edifici existent. Totes tres situacions deixen a l'espectador sense una visió àmplia com la de l'entrada. Sortint d'aquesta situació n'hi ha una altra, en els tres casos, que ens permet tornar a veure un gran espai. Aquesta seqüència d'espai que encaixa el cos de l'espectador - espai gran que els Smithsons han après de la lectura de Martienssen⁵⁵ quan explica la funció dels propileus i la sortida a l'espai exterior. Aquí no hi ha volums a veure, no hi ha edificis, només grups escultòrics; per tant, la situació posterior de conformació del volum en la ment de l'espectador que explicava Martienssen no es pot produir, només la sensació de gran espai. De fet, el capítol *Temple and Temenos* de Martienssen només és vàlid si seguim un esquema central, on hi ha un punt final per al clímax. La idea de col·lecció és contrària a la centralitat hi ha qui sap quin és el centre de la col·lecció del Prado o del MoMA? La idea de col·lecció refusa, en ella mateixa, la idea de centralitat o de clímax: cada peça ho és o, altrament, no formaria part de la col·lecció. Per quina raó s'han de privilegiar les escultures del Partenó que les trobades al Pousos? A l'*Acropolis Place* no hi ha clímax.

La plataforma o conjunt de plataformes és l'espai que els Smithson construeixen al fer aquest edifici. Els diversos nivells de les plataformes estructuren l'espai.

“We propose / To group the fragments of each building on a separate ‘platform’ with their original orientation to the sun (...) to pave each separate platform with split-rock / to remind visitors of the Acropolis of polished perfection standing on rough rock⁵⁶”.

“The viewing platforms play the role of ‘earth’⁵⁷”.

Els Smithson proposen un espai diferenciat, una plataforma, per a cada àmbit

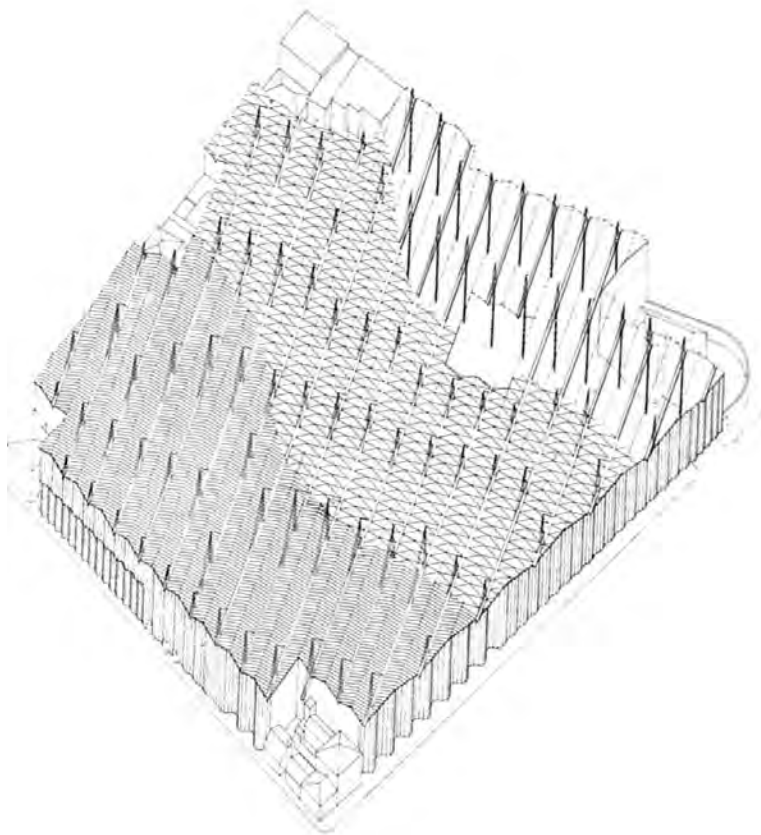


24. *Acropolis Place*. Smithson's. Maqueta.

⁵⁵ Aquesta qüestió ha sigut estudiada per Jiménez, David a *La influencia de los temas perceptivos y de recorrido del temenos griego en el complejo The Economist de Alison y Peter Smithson* com a treball de Intensificación 3 – Proyecto y Análisis sota la direcció de Victor Brossa. Aquest treball es troba penjat al directori www.upcommons.upc.edu.

⁵⁶ Smithson, Alison, *Acropolis fragments* cit.

⁵⁷ Smithson, Peter, *The Charged Void*, cit. p. 576.



25. *Acropolis Place*. Smithson's. Axonometria de la coberta seccionada.

escultòric. Així, la planta que toca al terra de l'edifici es converteix en una sèrie de plataformes horitzontals relacionades mitjançant rampes. En absència d'edificis, per poder tenir una imatge composta del témenos els Smithson proposen plataformes. Les relacions entre aquestes plataformes formaran aquesta imatge composta del témenos. Les plataformes es troben en relació directa amb les de l'Acròpolis, d'aquesta manera l'espectador, que acaba de visitar el santuari⁵⁸ comprèn la relació. Aquest témenos és diferent per tal com el de dalt la roca no està pavimentat, i és per això que decideixen pavimentar-lo amb la pedra polida. D'aquesta manera l'espectador pot establir una relació amb el material de l'Acròpolis. La idea és que l'espectador estableixi una relació entre l'espai de l'*Acropolis Place* i l'Acròpolis, també a nivell espacial:

“These platforms were sloping and were reached from more steeply sloping ramped ways analogous to the Rock itself⁵⁹”.

Els Smithson intenten reproduir la sensació d'estar damunt el terra que l'espectador té damunt la roca. El conjunt de plataformes que es relaciona a diversos nivells conté escultures que són la superfície des d'on l'espectador pot mirar, amunt, als grups escultòrics. Les plataformes que construeixen els Smithsons són les ruïnes d'un témenos del qual només en queden les restes escultòriques.

Ja s'ha explicat que Peter Smithson considera que l'únic témenos que encaixa perfectament amb la teoria espacial de Martienssen és el de Súnion, on tres plataformes col·locades en perpendicular i amb escales entre elles conformen els límits de l'espai del témenos. Els Smithson multipliquen el témenos de Súnion per cobrir la seva ruïna de témenos a l'*Acropolis Place*, i substitueixen

⁵⁸ Smithson, Peter i Alison, *The Acropolis Place: A synopsis of a Museum Proposal*. cit., en aquest document expliquen que els visitants començarien el recorregut deixant el cotxe a la Kolie i després es desplaçarien a peu cap al cim de l'Acròpolis i, en baixar, agafarien unes vagonetes elèctriques fins l'entrada de l'*Acropolis Place*.

⁵⁹ Smithson, Peter i Alison, *The Charged Void*, cit.

les escales per rampes. Martienssen ha explicat que les plataformes “will eliminate the accidents of an irregular setting” que és un “significant move towards full control of the effect⁶⁰”.

Les rampes permeten la visió llunyana, segons Martienssen:

“from the point of view of ritual or procession, would offer a continuity of movement and subtly transition that could not be afforded by steps⁶¹”.

No només permeten la visió llunyana perquè no s'ha d'estar pendent del que trepitgen els peus sinó que, a més a més, fan que la transició entre les diverses plataformes sigui subtil i doten de continuïtat el moviment. La rampa és un pla inclinat, i des del punt de vista perceptiu només es diferencia de l'horitzontal perquè el moviment és més lent.

El pis superior, una gran superfície horitzontal, serveix per a la visió directa de tots els grups escultòrics, ara no diferenciats per la distància amb el terra sinó igualats per una gran horitzontal que destaca el valor del conjunt, de la col·lecció.

Els Smithson com a col·leccionistes troben una manera d'exposar que fa referència al temple d'on provenen els fragments. El projecte mostra els grups escultòrics a la manera del materialista històric, atorga un nou significat a la col·lecció -creen un témenos nou a imatge dels vells témenos grecs. En aquest projecte, doncs, els Smithson es situen ‘at crossroads’ entre el temenos grec i l'exhibició de la col·lecció. Com a materialistes històrics en la seva pràctica ‘sees ways everywhere’, en l'explicació del témenos que han llegit de Martienssen han vist una possibilitat en la creació d'un nou temenos sense traïr la idea de col·lecció del materialista històric.

26. *Acròpolis Place*. Smithson's. Fotomuntatge amb P. Smithson.



⁶⁰ Martienssen, *The Idea of Space in Greek Architecture*, cit., p. 121.

⁶¹ Op. cit., p.123.

Assaig

“Las obras de arte són provocaciones. Nosotros no nos las explicamos, sino que polemizamos con ellas. Los interpretes de acuerdo con nuestros propios fines y aspiraciones, trasladamos a ellas un sentido cuyo origen se encuentra en nuestras propias formas de vida y hábitos mentales; en una palabra, de todo arte con el que nos hablamos en una auténtica revelación, hacemos un arte moderno¹”.

En aquest treball s’han explorat possibles formes d’explicar la casa. L’objectiu és saber com és la casa i com s’ha pensat. En el segon capítol s’ha contextualitzat; en el tercer s’ha explicat des de paràmetres objectius; en el quart des de la seva relació amb l’entorn; en el cinquè s’ha explicat el efectes espacials de les parts; i, finalment, en el sisè s’ha mostrat com és la casa a nivell espacial. Quatre possibles explicacions de la casa. A la introducció s’ha explicat que la casa moderna era la casa de les possibilitats segons Musil² i al capítol sisè -amb els diversos recorreguts- s’ha vist com la casa tenia diverses formes de ser experimentada. Si la casa conté diverses possibilitats, també l’explicació de la casa es podrà explorar des de diversos punts de vista. Geoffrey Scott³ va

¹ Hauser, Arnold *Introducción a la historia del arte*, Madrid, 1961. p.21, (Philosophie der Kunstgesichte).

² Veure el punt 1. Introducció on s’explica que la màxima de la novel·la de Musil: “Der Man onhe Eigenshaften is der Man des Möglichkeiten” és aplicable també a la casa.

³ Geoffrey Scott, *The Architecture of Humanism, a study in the history of taste*, W.W. Norton & Company, New York/London, 1999 (primera edició 1914. La present edició és una reedició de la segona edició corregida i ampliada pel propi Scott amb un epíleg de l’any 1924).

mostrar, seguint les ensenyances de sir Henry Wotton, que l'arquitectura es pot explicar des de tres posicions crítiques: la científica, la de satisfacció d'una necessitat exterior i la humanista.

El capítol tercer d'aquesta tesi explica la casa des de paràmetres objectius: les seves mesures i tècniques constructives. Estem habituats a aquesta manera d'explicar l'arquitectura, hem llegit moltes explicacions des d'aquest punt de vista, s'explica com és materialment el projecte, però no explica com s'ha fet el projecte, no explica com l'arquitecte l'ha pensat. La mateixa dada pot construir diversos projectes⁴. És la crítica de les histories de l'arquitectura que tant èxit van tenir en l'àmbit britànic al S.XIX⁵ i de il·lustres continuadors contemporanis com Giedion⁶. Una crítica que tracta l'arquitectura amb paràmetres objectius i científics, una crítica que explica que les formes surten de la tècnica constructiva emprada. La crítica es pot basar en aquests paràmetres i l'arquitectura, a remolc d'aquesta, es pot pensar només des d'aquesta possibilitat, però ja ens va advertir Geoffrey Scott que:

“The scientific perception of the world is forced upon us; the humanist perception of it is ours by right. The scientific method is intellectually and practically useful.”⁷

⁴ Recentment hem llegit que dos edificis que s'acaben d'acabar a Barcelona parteixen d'una dada semblant: “l'edifici, en el seu ús, emet un tant per cent menys de Co2 a l'atmosfera que un edifici de construcció tradicional”. Els resultats ben diferents, l'un és el Banc de Sang de Joan Sabaté, al passatge taulat i l'altre es fa dir Media-Tic de E.Ruiz-Geli a la cantonada de Sancho d'Avila i Roc Boronat. L'arquitectura no queda definida, de cap manera per aquesta dada objectiva tant en boga avui en dia.

⁵ La crítica que hem anomenat, a partir de Moneo, *racionalista* de l'arquitectura. La tradició arquitectònica que es basava en l'evolució de la tècnica, per citar alguns autors relacionats amb l'antiguetat grega i que Martienssen coneixia, Robertsón, D.S., *A handbook of Greek and Roman Architecture*, Cambridge University Press, 1929, o D'Ooge, M.L., *The Acrópolis of Athens*. Macmillan 1908 New York, o Anderson, W.J., Spiers, R.P., and Dinsmoor, W.B., *The architecture of ancient Greece*. Batsford, 1927 London.

⁶ Giedion continua amb aquesta tradició de crítica arquitectònica barrejant altres aspectes. El llibre més clar per entendre aquesta qüestió és el seu primer llibre, Giedion, S., *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in EisenBeton*, Klinkhardt & Biermann, Berlin 1928. Giedion sent la necessitat de posar les bases de l'arquitectura moderna i busca en la tècnica el fonament. Per Giedion la construcció és la pedra de toc de la modernitat, lliga material de construcció amb innovació i aquesta amb progrés. Al parlar del ferro traça un arc que comença al S. XIX amb els ponts que construïen a França, passant per les exposicions universals, fins les estacions de tren i d'aquí diu que en surten les formes pròpies de l'arquitectura moderna. La tesis és que les formes sorgeixen dels materials emprats.

⁷ Scott, cit., p. 162-3.

La possibilitat de crítica objectiva està basada en dades irrefutables, objectives. La crítica que té al seu centre la dada només pot explicar parcialment les decisions de l'arquitecte. Explicar d'aquesta manera la casa de Martienssen és parcial, només mostra dades de la casa, però no explica les decisions de projecte de l'arquitecte. No situa al centre del problema crític la decisió de l'arquitecte.

El capítol quart d'aquesta tesi explica la casa en relació amb l'entorn, la relació abstracta de la casa amb la ciutat. Aquesta relació, segona possibilitat de crítica segons Scott, és la de Ruskin⁸ i, en la seva tradició, sir Banister Fletcher⁹. És una crítica que es basa en l'aspecte de l'arquitectura. Un punt de vista crític que podem aplicar a la vegada -com ho feia Ruskin-, a l'arquitectura, a la pintura o a l'escultura, però no és específica. Per dur a terme aquesta crítica cal conèixer l'entorn físic i cultural de l'arquitectura que es té en compte -per això en el present treball s'ha dedicat un capítol a la ciutat- i posar-lo amb relació amb l'objecte d'estudi. Explicar d'aquesta manera la casa de Martienssen és, altra vegada, parcial. L'aspecte i composició de la façana, la relació d'aquesta amb l'entorn no explica res més que no sigui el seu aspecte en un punt concret. L'arquitectura de Martienssen, i l'arquitectura moderna en general, no s'expliquen només des de l'aspecte de l'edifici en un punt concret. El projectista no només ha pensat la relació de l'arquitectura amb la ciutat, si fos així les decisions de projecte de l'interior de l'edifici no tindrien importància i, com s'ha vist en les descripcions fetes en el present treball, la disposició interior és tant important com l'exterior.

El capítol cinquè i sisè d'aquesta tesi explora la casa des de la vessant humanista.

⁸ Ruskin basa la seva crítica en aspectes estilístics de l'arquitectura. Atorga a l'estil gòtic una preeminència degut a la seva fortalesa moral. Moralitat i aparença –estil- van de la mà. Només cal mirar les làmines dels seus llibres per veure al que em refereixo.

⁹ Fletcher, Banister *A History of Architecture on the Comparative Method for Students, Craftsmen & Amateur*, London : B.T. Batsford, Ltd.; new York : Charles Scribner's and Sons, 1901. Les làmines comparatives dels diversos estils del llibre mostren una voluntat de comparar com l'aspecte de l'edificació ha anat canviant amb el temps i com, a través de l'aparença –estil-, s'han anat forjant els diversos moments històrics.

L'home i la relació d'aquest amb l'arquitectura és el nucli de l'explicació. La relació de l'home amb l'arquitectura és un problema espacial. Segons Scott:

“Space is the very centre of architectural art. (...) Architecture alone of the Arts can give space its full value(...) architecture deals with space directly; it uses space as a material and sets us in the midst (...) Even from utilitarian point of view, space is logically our end¹⁰.”

L'espai és la qualitat que fa específica l'arquitectura, l'espai és el que diferencia l'arquitectura de l'escultura o la pintura. Pensar en l'espai és el que diferencia l'arquitecte, la crítica que es basa en l'espai és l'única que pot explicar les decisions de l'arquitecte que pensa la seva activitat com específica. La idea d'espai només es pot entendre si hi ha un espectador involucrat, només es pot entendre si s'explica què experimenta un subjecte determinat. És una crítica oposada a l'objectiva, situa al subjecte, l'espectador, al centre de l'acció. És una crítica que té en compte l'entorn, no en abstracte com en el cas de la segona crítica, sinó en relació a l'espectador. És l'única crítica que pot explicar com l'arquitecte va pensar l'edificació en relació a l'espai, allò específic de l'arquitectura.

L'espectador porta amb ell una sèrie d'experiències que s'activen en l'arquitectura¹¹, és igual si li han passat fa vint anys o fa vint minuts. El projectista porta amb ell una sèrie d'experiències apreses en llibres, viatges, etc., que s'activen al moment de fer el projecte d'arquitectura, aquestes experiències porten els fils del passat, com deia Benjamin¹², al present. La tesi tracta de descobrir aquests fils per entendre com s'ha projectat la casa.

Com pot controlar l'arquitecte l'experiència de l'espectador d'una arquitectura?

¹⁰ Scott, cit., p.168.

¹¹ Aquest tema ha sigut tractat en diversos texts. Un exemple on s'analitzen alguns d'aquests texts és: Miralles, Roger, *La mirada al temenos i temple grecs. Un recorregut per la mirada a l'Acròpolis d'Atenes*. EAR 8, ed. Publicacions URV / A+C (Arola Editors/Cossteània Edicions), Tarragona 2012.

¹² Per més informació sobre aquest tema, mirar l'apartat 6.4 del present treball.

Com s'experimenta l'espai?

“It is experienced, consciously, as a direct and simple intuition, which has its ground in that subconscious region where our physical memories are stored, and depends partly on these, and partially on the greater ease imparted to certain visual and motor impulses¹³”.

L'espectador que ha vist l'espai té una experiència conscient que estimula la memòria subconscient on té totes les seves experiències emmagatzemades. Mirar és una activitat que l'espectador no pot fer sense recordar, de manera subconscient, situacions pretèrites depenent de la seva educació i cultura¹⁴.

L'efecte de l'arquitectura en l'espectador és excitar la memòria, recordar situacions passades en que l'espectador ha sentit que l'espai l'oprimia, que l'espai l'expandia, que l'espai l'elevava, etc. D'aquesta manera quan un espectador entra en una obra d'arquitectura:

“We adapt ourselves instinctively to the spaces in which we stand, project ourselves into them, fill them ideally with our movements¹⁵”.

L'espectador, gràcies a la seva memòria física, entén què li passarà al seu cos en el moment en el que veu en un espai determinat, per l'espectador “the space has suggested movement¹⁶”. L'espai projecta aquest espectador cap algun lloc, cap a un clímax, dirà Scott, sense el qual l'espai no estarà humanitzat. L'espai, però, no es pot objectivar, parametritzar, com ho pot fer la ciència amb altres aspectes com la construcció ja que depèn de molts factors: dimensions, il·luminació i posició de les ombres, color, expectativa de l'espectador -l'espai immediatament anterior-, les línies predominants i per la projecció que en faci l'espectador. L'espai tampoc depèn únicament de l'aspecte d'allò construït en

13 Op. cit., p.185.

14 Aquesta memòria ve determinada per l'època en que viu cada espectador i per les experiències que ha tingut segons ha, Baxandall, Michel, *Painting and Experience Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford University Press, Oxford 1972 p.32: “Part of the mental equipment with which a man orders his visual experience is variable, and this is determined by the society which has influenced his experience”.

15 Scott. cit., p.168.

16 Op. cit., p.169.

relació amb el que té al voltant, en tot cas dependrà de com l'espectador veu la construcció en relació amb l'entorn.

L'espai només es pot entendre experimentant l'arquitectura, situant l'espectador que es mou en aquesta arquitectura. Scott conclou:

“Architecture is not a machinery but an art; and those theories of architecture which provide ready-made tests for the creation or criticism of design are self-condemned. None the less, in the beauty of every building, space-value, addressing itself to our sense of movement, will play a principal part¹⁷”.

Si l'espai és diferent dependent de l'experiència prèvia de l'espectador, si l'espai no és repetible perquè depèn del moviment i la seqüència d'espais són els que formen la idea de l'edifici, la idea d'espai no es podrà sistematitzar. Analitzar els efectes espacials d'una arquitectura es pot fer, com s'ha assajat a aquesta tesi, des de la singularitat de cada espai o des de la seqüència espacial, però ni l'una ni l'altre són fórmules aplicables a totes les arquitectures. No hi ha fórmules, per explicar aquesta arquitectura cal col·locar l'espectador en l'espai i veure que li succeeix. La idea d'espai en l'arquitectura no es pot, com volia Smithsón, sistematitzar.

Explicar allò específic de l'arquitectura, la idea d'espai, és col·locar a l'home al centre de l'arquitectura. Aquesta tesi demostra que mostrar l'espai l'única manera d'explicar les decisions com a projectista de Martienssen al fer la casa a Greenside de 1940.

Ha quedat demostrat que l'espai és allò específic de la disciplina arquitectònica, per tant el que és vàlid per l'arquitectura de Martienssen serà vàlid per tota l'arquitectura que es fundi en la idea d'espai. Si l'arquitectura moderna es basa en la idea d'espai, l'explicació humanista serà l'única vàlida per a explicar les decisions del projectista.

¹⁷ Op. cit., p.170.

L'home modern, que recorre l'arquitectura, estira els fils del passat fins a fer-los útils per a l'explicació del present.

L'arquitecte modern, que projecta l'edifici, estira els fils del passat per a fer-los presents en la seva construcció.

Bibliografia

Bibliografia citada.

- AA.VV., *City Guide Johannesburg wallpaper*, Phaidon, London, 2005.
- AA.VV., *Fast forward Johannesburg : [new architecture and urban planning in South Africa]*, Aedes, Berlin 2005.
- AA.VV., *History of Witwatersrand University*, Witwatersrand University Press, Johannesburg, 1999.
- AA.VV., *Logis et Loisirs. 5^e congrès CIAM Paris, 1937*. Editions de l'Architecture d'Aujourd'hui (dans la *collection de l'équipement de la civilisation machiniste*), Paris 1937.
- AA.VV., *The History of Johannesburg Stock Exchange, 1887-1947*, ed. Johannesburg Stock Exchange committee, Johannesburg, 1951.
- AA.VV., *The new Acropolis Museum. International architectural competition*. Editors: Christine Alivizatou, Eugenia Kalageratou. Ed. Ministry of Culture, Athens 1991.
- AA.VV., *Valori Primordiali*, n° 1 Roma-Milan, febrer 1938.
- Abbas, Ackbar, "Walter Benjamin's Collector: The Fate of Modern Experience", *New Literary History*, vol. 20, n°1, Autum 1988.
- Allan, John, *Berthold Lubetkin* Merrel, London 2002.
- Anderson, W.J., Spiers, R.P. i Dinsmoor, W.B. *The Architecture of ancient Greece*, Batsford, 1927.
- Aristoteles, *Política*, Editora Nacional, Madrid 1977, traducción Carlos García Gual y Aurelio Pérez Gimeno.

- Baedeker, Karl, *Handbook for travelers. Northern Italy*, Karl Baedeker publisher, London, New York 1906.

- Barberá, Carlos, *John Hejduk. 2 escaleras en la wall house*, EAR 5, ed. Publicacions URV / A+C (Arola Editors/Cossteània Edicions), Tarragona 2009.
- Barr, Patrick, *Cubism and Abstract Art*, MoMa catalogue, New York 1936.
- Baxandall, Michel, *Painting and Experience Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, 1972 Oxford University Press.
- Beavon, Kevin, *Johannesburg: The Making and Shaping of the City*. Unisa press, University of South Africa i Brill academic publishers, Leiden 2004.
- Bedford, Steven McLeod, *John Russell Pope, the Architect of Empire*, Rizzoli, New York 1998.
- Benoit, F., *L'architecture, antiquité*. Laurens, París, 1911.
- Berger, John, *Ways of Seeing*, Penguin Books, London 1972.
- Bergquist, Briggita, "The archaic Greek Temenos, A Study of Structure and Function", *Acta institute atheniensis regi sueciae*, series in 4, XIII, CWK Gleerup, Lund 1967.
- Blomsfield, Reginald, *History of French Architecture from the reign of Charles VIII till the death of Nazarin, 1494-1661*, Hacker art book, New York 1921.

- Calzada, Andres, *Diccionario Clásico de Arquitectura y Bellas Artes*, Ediciones del Serbal, Barcelona 2003.
- Carpenter, Rhys, *The Esthetic basis of Greek Architecture of the fifth and four Centuries B.C.*, Indiana University Press, 1921.
- Cerchai, Luca, *The Greek cities of Magna Graecia and Sicily*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2004.
- Cherry, Gordon E., ed., *Pionners in British Planning* Architectural press, London 1981.
- Chipkin, Clive M., *Johannesburg Style. Architecture & Society 1880s-1960s* David Philip, Cape Town 1993.
- Choisy, Auguste, *Historie de l'Architecture*, Vincent Fréal, París, 1956 -1a edició 1899.
- Christenson, Ellen, "Herbert Baker The Union Buildings and the politics of architectural patronage", *South African Journal of Architects Historians*, n°6, 1995.
- Chueca Gotilla, Fernando, *Breve historia del urbanismo*, El libro de bolsillo de Alianza Editorial, Salamanca, 2002.

- Coetzee, J.M., *Boyhood: Scenes from Provincial Life*, Penguin Books, 1997.
- Coetzee, J.M., *Summertime*, Penguin Books, 2009.
- Coetzee, J.M., *Youth: Scenes from Provincial Life II*, Penguin Books, 2002.
- Colquhoun, Alan, "The Facade in its modern variants". *Werk, Bauen+Wohnen*, Köln, desembre 2005.
- Creese, Walter, *The Legacy of Raymond Unwin: a human pattern for planning*. MIT Press, Cambridge, 1967.
- Crook, Joe Mordaunt. *The Greek Revival: neo-classical attitudes in British Architecture, 1760-1870*, John Murray, London, 1972.
- Crook, J.Mourdaunt, *The Greek Revival*, The RIBA Drawings Series, London, 1968.

- D'Ooge, M.L, *The Acrópolis of Athens*. Macmillan, New York, 1908.
- Daza, Ricardo, *El viaje de oriente. Charles-Édouard Jeanneret y Auguste Klipstein. 23 de mayo-1 de noviembre 1911*. Tesi Doctoral, Departament de projectes arquitectònics, UPC.
- Defoe, Daniel *Robinson Crusoe, illustrations by N.C. Wyeth*, David McKay Company, Philadelphia 1920 -1a edició 1719.
- Détienne, Marcel, *Dionysos à ciel ouvert*, Hachette Littératures, Paris, 2008.
- Dinsmoor, W.B., *The Architecture of Ancient Greece*, The Norton Library, New York 1950.
- Doxiadis, K, A, *Raumordnung im griechischen städtebau: Kurt Vowinkel, Heidelberg-Berlin, 1937*. (dins la col·lecció *Beiträge zur Raumforschung und Raumordnung*).
- Drexler, Arthur. ed., *The Architecture of the École des Beaux-Arts*, Secker & Warburg, London 1977.
- Drexler, Arthur, ed., *The Mies van der Rohe Archive*, Museum of Modern Art i Garland Architectural Archives NYC and London 1986.
- Durand, J.N.L., *Compendio de lecciones de arquitectura*, Naos, Madrid, 1982. Pròleg de Rafael Moneo.

- Eisenman, Peter, *Giuseppe Terragni, transformations, decompositions, critiques*. The Monacelli Press, NYC 2003.

- Eisenman, Peter "From object to relationship II : Giuseppe Terragni, Casa Giuliano Frigerio", *Perspecta*, 13-14 (1971).
- Evans, Robin, *Translation from drawing to building and other Essays*, MIT press, Chicago, 1997.

- Fletcher, Banister: *A History of Architecture for the Student, Craftsman and Amateur: being a comparative view of Historical Styles from the earliest period*, Batsford, London, 1896.
- Fülöp-Miller, René, *The Mind and Face of Bolshevism. An examination of Cultural Life in Soviet Russia*. Translated from German by Flint, F.S., and Tait, D.F., G-P Putman's sons, ltd., London&New York, 1927.
- Fyfe, T., "Hellenistic architecture". The Henry Florence Bursary report 1932-33, *Journal of the Institute of British Architecture*, 42.

- Gardner, Piercy, *The principles of Greek Art*, Macmillan, New York, 1921.
- Garner, Gerald, *Spaces & Places*, Johannesburg, Double G Media (Pty) Ltd., Johannesburg, 2010.
- von Gerkan, A., *Griechische Städteanlagen*, Berlin und Leipzig 1929.
- Giedion, Sigfried, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen Bauen in EisenBeton*, Klinkhardt & Biermann, Leipzig und Berlin, 1928.
- Giedion, Sigfried, *The Eternal Present: Ein Beitrag zu Konstanz und Wechsel*, Köln : DuMont Schauberg, 2 Bde., 1964-1965.
- Ginsburg, Norris, Richter, Coplan "Patterns of residential mobility amongst children in greater Johannesburg - Soweto , South Africa: observations from the Birth to Twenty Cohort" a *Urban Forum*, October 2009.
- Gregory Wilkins, Elyza "Known Themselves", in *Greek and Latin Literature*. The university of Chicago press, Chicago, 1917.
- Gresleri, Giuliano, *Le Corbusier viaggio in Oriente : gli inediti di Charles Edouard Jeanneret, fotografo e scrittore*, Marsilio, Venezia 1984.

- Hall, Peter, *Cities of Tomorrow, an intellectual history of Urban Planning and Design in the Twentieth Century*, Basil Blackwell, Oxford 1988.
- Hamilton, Edith, *The Greek Way*, New York, 1930.

- Haupt, Dr. Albert, *Los palacios de Italia septentrional y de toscana del siglo XIII al XIV*. Publicaciones de arquitectura, Canosa, Barcelona, 1910 (traducción: B. Bassegoda Musté).
- Hauser, Arnold, *Introducción a la historia del arte*, Madrid, 1961. p.21, (Philosophie der Kunstgesichte).
- Haverfield, *Ancient Town-Planning*, Clarendon Press, Oxford, 1913.
- Hawes, H.B. et al., *Gourina, Vasiliki, and other Prehistoric Sites on the Isthmus of Hieraptrea, Crete*, Philadelphia, 1908.
- Herbert, Charles, *The Character of Renaissance Architecture*, The McMillian Company, London, NYC, 1905.
- Herbert, Gilbert, *Martienssen and the international Style*, Bakema, Cape Town / Rotterdam 1975.
- Hernández de León, Juan, *La casa de un solo muro*, Nerea, Madrid, 1992.
- Hitchcock, Henry-Russell jr; Johnson, Philip; Barr, Alfred jr. *Modern architecture, international exhibition*, Museum of Modern art, New York Feb 10 to March 23.
- Hitchcock, Henry-Russell jr, Johnson, Philip *The international style: Architecture since 1922*, WW. Norton, New York 1932.
- Home, Robert K., *Of planting and planning: the making of British colonial cities*. E & FN Spon, London, 1997.
- Howard, *Garden Cities of To-morrow*, S. Sonnenschein & Co., Ltd., London 1898.

- Jackson, Frank, *Sir Raymond Unwin: architect, planner and visionary*, A. Zwemmer, London, 1985.
- Jacobs, Jane *The Death and Life of Great American Cities*. Random House, Inc., New York, 1961.
- Jiménez, David *La influencia de los temas perceptivos y de recorrido del temenos griego en el complejo The Economist de Alison y Peter Smithson* trabajo de Intensificación 3 – Proyecto y Análisis, a www.upccommons.upc.edu
- Joedicke, Jürgen und Plath, Christian *die Weissenhofsiedlung, stuttgart*, Kark Krämer Verlag, Stuttgart, 1977.
- Jonas, Kurt , “Colour – as the Greeks saw it”, *South African Architectural Record*, November 1939.

- Joyce, James *Occasional, Critical and Political Writing*, Oxford University Press, UK, 2008.
- Kavafis, *Poemes de Kavafis*, trad. Carles Riba, ed. Teide, Barcelona 1962.
- Komisarjevsky, Theodore; Simonson, Lee, "Settings and Costumes of the Modern Stage". *The Studio*, wintern number edited by C.G. Holme, London & New York, 1933.
- Krauss, Karl, *Aphorismen*, Viena, 1912.
- Krauss, Karl, *Die letzten Tage der Menschheit*, Bühnenfassung des Autors, Suhrkamp, 1992 – primera edició 1918.
- Kirsh, Karin und Kirsh, Gerhard, Ursula und Zeller, Carola Bodenmüller, *The Weissenhofsiedlung. Experimental Housing build for the Deutscher Werkbund, Stuttgart, 1927*, printed by Heinrich Fink, Stuttgart, 1997.
- Le Corbusier und Pierre Jeanneret, *Irhe Gesamtes Werk 1910-1929*. Zurich: Grisberger & Cie, 1930.
- Le Corbusier et Pierre Jeanneret *Oeuvre Complète 1929-1934*, Zurich 1934.
- Le Corbusier, *Urbanisme*, Les Éditions de Crès, Paris, 1930.
- Le Corbusier, *Precisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Les Éditions de Crès, Paris, 1930.
- Le Corbusier, *Vers une Architectue*, Les Éditions de Crès, Paris, 1923.
- Le Corbusier, *The City of Tomorrow*, Dover publications, 1987, primera edició 1929. Traducció d'Etchells, F.
- Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, Rodker, London, 1927. Traducció d'Etchells, F.
- Le Roy, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce, considérées du cote de l'histoire et du coté de l'architecture*, 2 vol, Imprimerie de Louis-François Delatour, Paris, 1770.
- Léger, *Funciones de la pintura*, ed. Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1975 és una traducció d'Antonio Alvarez de l'original *Fonctions de la peinture*.
- Loos, Adolf, *Escritos I*, el croquis editorial, Madrid, 1992.
- Loos, Adolf, *Escritos II*, el croquis editorial, Madrid 1993.
- Lubetkin, B., i Ginsberg, S., "Comment concevez-vous la fenêtre?" *Architecture d'aujourd'hui*, abril 1931.

- Lubetkin, B., *Pensamiento arquitectónico desde la revolución*, Coop d'Idees, Sant Cugat 1999.
- Lubetkin, B., *Credo*, Coop d'Idees, Sant Cugat 1999.
- Lubetkin, B., *El Infierno y la razón*, Coop d'Idees, Sant Cugat, 1999.
- Lubetkin, B., *Los orígenes del arte moderno ruso*, Coop d'Idees, Sant Cugat, 1999.

- Maderuelo, Javier, *El paisaje génesis de un concepto*, Abada Ediciones, Madrid 2001.
- Mendelsohn, Erich, *Erich Mendelsohn Gesamtshaffen*, Rudolf Mosse Buserverlag, Berlin 1930.
- Mendelsohn, Erich, *Architectural Journal*, p. 823 Volum 70. 1927.
- McKean, John, "Sir Banister Fletcher: Pillar to post-colonial readings", *Journal of Architecture*, vol. 11, no. 2, Apr. 2006 , p. 187-204.
- Miralles, Roger: "Martienssen - Le Corbusier: relaciones clásicas" *Massilia 2008, encuentro en Granada*, Massilia i Associació de idees, Sant Cugat del Vallès, 2008.
- Miralles, Roger, "Espai i temple. Entre els antics i nosaltres". *Actes del primer congrés internacional de l'espai a l'antiga Grècia*, ed. ICAC, Tarragona, 2010.
- Middleton, R, ed. *The Beaux Art and the nineteenth-century french architecture*, Thames and Hudson, Londres 1982.
- Moneo, Rafael "Notas sobre la arquitectura griega", *Hogar y Arquitectura*, Numero 59 Julio-Agosto 1965.
- Morris, William, *Escritos sobre arte, diseño y política*, ed. Kariós, Madrid, 2003.
- Moya, Luís *La geometría de los arquitectos griegos pre-euclidianos*, Real Academia de San Fernando, Madrid, 1953.
- Mumford, Eric *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, the MIT Press, Cambridge and London, 2000.
- Murray, Irene and Osley, Julian, *Le Corbusier and Britain. An Anthology*. Ed. Riba Trust and Routledge, Abdingdon, 2009.
- Musil, Robert, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt, Neue durchgesehene und verbesserte Ausgabe 1978, März 1996, Hamburg. 1a edició 1930-1932.

- Myres, John Linton., *Who were the Greeks?* California University Press, Los Angeles, 1930.

- Osborne, Harold, ed. By; *The Oxford Companion to Art*, ed. Oxford at the Clarendon Press, London, 1970.

- Pausanias, *Description of Greece*, Harvard University Press; London, William Heinemann. Ltd., 1918.
- Penrose, Francis Cranmer, *An investigation of the principles of Athenian Architecture or The Results of a Survey concluded chiefly with reference to the Optical Refinements exhibited in the construction of the Ancient Buildings at Athens*. Published by The society of Diletantti. Macmillan and Co., London and New York, 1888.
- Perejaume, Ludwig Jujol: *Què és un collage, sinó acostar soledats?*, *Lluís II de Baviera*, Josep Maria Jujol, La Magrana, Barcelona, 1989.
- Poyner, Jane, *J.M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual*, Ohio University Press, Ohio, 2006.

- Quetglas, Josep, *Imágenes del Pabellón de Alemania: der Gläserne Schrecken*, Section b, Montréal, 1991.
- Quetglas, Josep, “Viajes alrededor de mi alcoba”, *Arquitectura*, 264- 265, enero-abril, Madrid, 1987.
- Quetglas, Josep, *Les Heures Claires*, ed. Associació d'Idees, Sant Cugat del Vallès 2008.

- Riley, Terence and Bergdoll, Barry, ed., *Mies in Berlin*, ed. The museum of Modern Art, New York.
- Robertson, D.S., *A handbook of Greek and Roman Architecture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1929.
- Robinson. D.S., “The residencial districts and the cementerios at Olynthos”. *American Journal of Archaeology*, 36: 118-38.
- Rodrigues, I.M., “Vers une promenade architecturale: Le Corbusier – Martienssen – Guedes, “O Leao que n”- Team 10.” *Massilia: anuario de estudios corbuserianos 2004*, ed. Fundació Caja de Arquitectos, Barcelona 2004.

- Rowe, Colin, *As I was saying, cornelliana, vol II*. The MIT Press, Cambridge, 1996.
- Rubió i Tudurí, Nicolau Maria, *Diàlegs sobre arquitectura*. Quaderns crema, Barcelona, 1999.
- Ruskin, John, *The Seven Lamps of Architecture*, Wiley, New York, 1865.

- Sargerant, *Classical studies*, Chado and Windus, London, 1929.
- Sichenze, Armando, *Il limite e la città, la qualità del minimum urbano sul limite dell'edificio dalla Grecia antica al tempo della metropoli*, Franco Angeli, Milano, 1995.
- Scott, Geoffrey *The Architecture of Humanism, a study in the history of taste*. W.W. Norton & Company, New York / London, 1999, -primera edició 1914.
- Semper, Gottfried, *Wissenchatf, Insustrie un Kunst.*, Braunscheweig: Friedrich Vieurg und Sohn, 1852.
- Simpson, Frederick Moore, *A History of Architectural development*, Longmans, Green and Co, London, 1905.
- Sitte, Camilo, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen: ein Beitrag zur Lösung moderner Fragen der Architektur un monumentalen Plastik unter besonderer Beiziehung auf Wien*, C.Graeser& Kie, 1901.
- Scully, Vincent, *The Earth, The Temple, The Gods: Greek Sacred Architecture*. Yale University Press, 1963.
- Smith, Adam *The Wealth of Nations*, Methuen & Co. Ltd., London, 1776.
- Smithson, Alison and Peter, *Italian Thoughts*, IL&UD, Sweden 1993.
- Smithson, Alison and Peter, "The Acropolis Place", *Arquitectura COAM*, 292, Madrid, Julio 1992.
- Smithson, Alison and Peter, *Upper Lawn: Solar Pavillion Folly*, UPC ed. Barcelona 1986.
- Smithson, Alison M., *Beatrix Potter's Places*. Architectural Design, December 1967.
- Smithson, Alison M., *And today we collect ads*, Ark 18 Royal College of Art, Novembre 1956.
- Smithson, Peter, "Space and Greek Architecture al *The Listener*, October, 1958.

- Smithson, Peter, "Theories Concerning the Layout of Classical Greek Buildings" al *AA Journal*, february, 1959.
- Smithson, Peter, "A Parallel of ther Orders; an essay on the Doric", *Architectural Design*, November 1966.
- Smithson, Peter, *The Charged Void*, The Monacelli Press, New York, 2000.
- Smithson, Peter, *Conversaciones con estudiantes*, de. Gustavo Gili, Barcelona 2004.
- Stevens, Gorham Phillips, *The Periclean Entrance Court of the Acropolis of Athens*, Cambridge, Mass. Published for the American School of Classical Studies at Athens, Harvard University Press, 1936.
- Stuart and Revett, *The antiquities of Athens. Measured and delineated by James Stuart R.R.S. and F.S.A. and Nicholas Revett, painters and architects.* Printed by john Haberkorn, London 1762.
- Summerson, John, *The Classical Language of Architecture.* MIT Press, Boston 1965.

- Terragni, Giuseppe, *Manifestos, memorias, borradores y polémica*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Téncicos, Murcia 1982. Traducción:
- Torres, Elena, "Proyecto Dom-Ino: el sistema estructural", *Massilia 2002*, ed. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 2002.
- Tolic, Ines, *Contemporary Architecture: South Africa*, Motta Architettura, 2010.
- Tschumi, Bernard, *Event-Cities 3 concept vs. context vs. content*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, 2004.
- Turner, Jane *The Dictionary of Art*, ed. Grove, Ohio, 1996.

- Unwin, Raymond, *Town Planning in Practice*, ed. T.Fischer Unwin. London, 1909. -Reimpresió, the Princeton Architectural Press, New York 1994.
- Unwin, Raymond, "Dr. Raymon Unwin in the Spectaror", *South African Architectural Record*, January 1932.
- Utzon, Jorn, "Platforms and Plateaus: Ideas of a Danish Architect" *Zodiac*, num.10, Milà 1962.

- Van der Waals, J.D., *From Mining Camp to Metropolis: The Buildings of Johannesburg 1886-1940*, Chris van Resenburg Publications, Johannesburg 1987.
- Vernant, J.P., *Les Origines de la pensée grecque*, CNRS collection « Mythes et religions », Paris, 1962.
- Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, V.A. Morel & Cie. Éditeurs, Paris, 1875.
- Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*, Madrid : Alianza, DL 1995.

- Wentzel, C.A. *Report of the Johannesburg Insanitary Area Improvement Échème Comisión*. Johannesburg: Transvaal Government, 1903.
- Weininger, Karl F. *Grundlagen der Architekturaltheorie*. Springer-verlag, Wien 1950.
- Whittick, Arnold, *Erich Mendelsohn* Leonard Hill Ltd, London 1940.
- Wilde, Oscar, *The Portrait of Dorian Gray*.
- Worringer, Wilhelm *Problemática del arte contemporáneo*, Nueva Visión, Buenos Aires 1958, -títol original de la recopilació *Problematik der gegenwartskunst*, 1948.

- Yorke, F.R.S., *Architectural Review*, December 1928.
- Yorke, F.R.S., *The Modern House in England*, The architectural press, London, 1937.

Bibliografia general.

- AA. VV., *Alvar Aalto*, ediciones del Serbal, Barcelona 1998.
- AA. VV., *Le Corbusier Plans 1932-1944*, CoAC, Barcelona 2005.
- AA.VV., *Le Corbusier y la síntesis de las artes, El poema del Àngulo Recto*, Círculo de Bellas Artes-Fondation Le Corbusier, Madrid, 2006.
- AA.VV., *Lessons from Bernard Rudofsky: life as a voyage*. Brikhäuser, Basel, Boston, Berlin, 2007.
- AA. VV., *Sostres: arquitecte*, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Ministerio de Fomento, Barcelona 1999.
- AA. VV., *Homes and Gardens of England*, Batsford, London 1932.
- AA. VV., *Frank Lloyd Wright*, ed. Stylos, Barcelona 1990.
- Abalos, I., *Atlas pintoresco, Vol.1: el observatorio/ Vol.2: los viajes*, G. Gili, Barcelona, 2005.
- Argan, G. C., "Sul concetto di tipologia architettonica", *Progetto e destino*. Il Saggiatore di Alberto Mondadori, Milano 1965.
- Argan, G. C., *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino, 1974.
- Armesto, A., *Edificio de viviendas en la Barcelonesa, 1951-1955: José Antonio Coderch y Manuel Valls*, Colegio de Arquitectos de Almería, Almería, 1996.
- Asplund, E. G., *Escritos 1906/1940* (ed. al cuidado de López Peláez, J. M.) y *Cuaderno del viaje a Italia de 1913* (ed. al cuidado de Moreno Mansilla, L.), el Croquis editorial, el Escorial, 2002.

- Banham, R. *Theory and Design in the First Machin Age*, Architectural Press, London, 1960.

- Baxandall, Michael, *Patterns of intention: on the historical explanation of pictures*, Yale University Press, New Haven-London, 1985.
- Benevolo, L., *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Bari, 1960.
- Benton, T., *The villas of Le Corbusier 1920-1930*, Yale University press, New Haven, London, 1987.
- Benton, T., *The modernist home*, V&A, London, 2006.
- Benton, T., "Le Corbusier y la promenade architecturale", *Arquitectura COAM*, nº266, pp. 32-46.
- Berenson, B., *The study and criticism of italian art*. George Bell and Sons, London, 1902
- Berenson, B., *The Venetian Painters of the Renaissance, with an index to their works*. G.T. Putnam's sons. New York and London, 1894.
- Berenson, B., *Estetica e historia de las artes visuales*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966.
- Bertalanffy, L., "An Outline of General System Theory" -1950-. Actualment a internet www.archive.org
- Bettini, Sergio, *Lo spazio architettonico da Roma a Bisanzio*, Dedalo, Roma, 1995.
- Blomfield, R., *Studies in Architecture*, Macmillan and Co., London 1905
- Blomfield, R., *The Mistress Art*, Edward Arnold, London 1908.
- Bonet, Yago, *La arquitectura del humo*, Edición do Castro, a Coruña 1994.
- Borges, J. L., "Pierre Menard, autor del Quijote", en *Ficciones*. Alianza, Madrid 1971.
- Brooks, H.A., *Le Corbusier formative years*, The University of Chicago press, Chicado-London, 1997.

- Calatrava, Juan, *Romanticismo y arquitectura: la historiografía arquitectónica en la España de mediados del Siglo XIX*. Abada, Madrid 2011.
- Calatrava, Juan, *Estudios sobre Historiografía de la Arquitectura*, Ed. Universidad de Granada, Granada 2005.
- Carpenter, Ryhs, *The Esthetic Basis of Greek Art*, Indiana University Press, 1959.
- Carrey, J., *Temple de Minerva à Athènes*, Manuscrit BnF.
- Chester H. J., *Ancient Architecture*, Batsford, London 1933.

- Choisy, A., *L'art de bâtir chez les Égyptiens*, Arnaldo Forni, Sala Bolognese, 1977.
- Colquhoun, A., *Essays in architectural criticism : modern architecture and historical change*, MIT press, Cambridge-London 1981.
- Colquhoun, A., *Collected essays in architectural criticism*, blag dog publishing, london, 2009
- Collignon, M., *Le Parthénon: l'histoire, l'architecture et la sculpture*, Hachette, Paris, 1914.
- Cometa, M ; Riemann, G., *Karl Friedrich Schinkel, Viaggio in Sicilia*, Editrice Sicania, Messina 1990.
- Corominas, J. amb la col·laboració de Gulsoy, J., i Cahner, M., *Diccionari etimològic de la llengua catalana*, Curial Edicions Catalanes, Barcelona, 9 vol., 1980-1991.
- Cumming-George, L., *Architecture in South Africa*, The speciality Press in South Africa, Cape Town, 1933.
- D'Espouy, H., *Fragments d'Architecture Antique*, (d'après les relevés & restaurations des anciens pensionnaires de l'Académie de France a Rome publiés sous la direction de H. D'Espouy Professeur à l'École des Beaux Arts). Librairie Générale de l'Architecture et des travaux publics, Charles Schmid, Éditeur, Paris, 1905

- Eliade, M., *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*. Rowohlt, Hamburg, 1957.

- Fairbridge, D. *Historic Houses of South Africa*, Oxford University Press, Cape Town, 1922.
- Fletcher, B., *How to appreciate Architecture*, (A Talk Broadcasted from Savoy Hill, on the 16th February, 1928), B.T. Batsford, Ltd., London, 1928.
- Fülöp-Miller, R., *The Mind and Face of Bolshevism. An examination of Cultural Life in Soviet Russia*, (Translated from the German by F.S.Flint and D.F.Tait.) London&New York G-P- Putman's sons, ltd, 1927

- Gray, J. L., *The Jew in the economic Life of South Africa*. The Society of Jews and Christiand, Johannesburg, 1935.

- Gleizes, A., *Kubismus*, Bauhaus bücher, 13, Albert langern verlag, München, 1928.
- Guadet, J., *Éléments de théorie de l'architecture*, Librairie de la construction moderne, Paris, 1909

- Haverfield, *Ancient Town Planning*, Oxford at the Clarendon Press, Oxford, 1913.
- Hitchcock, H-R., *Architectura nineteenth and Twentieth Centuries*, Penguin book, Baltimore, Maryland, 1958.
- Hoover, M. L., *Meyerhold, the art of conscious Theatre*. University of Massachusetts Press. Amherst 1974.

- Kepes, G., *El lenguaje de la visión*, Infinito, Buenos Aires 1969.
- Krauss, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1986.
- Kultermann, Udo, *Wassily und Hans Luckhardt, Bauten und Entwürfe*, Verlag Ernst Warsmuth, Tübingen, Berlin 1958.

- Lawrence, A.W., *Greek Architecture*, Yale University Press, New Heaven, London, 1991.
- Lipps, Th., *Ästhetik, Psychologie des Schönen un der Kunst*, 2 Bd., Verlag von Leopold Voss, Leipzig 1920.

- Maderuelo, J., *La idea de espacio: en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*, Akal, Madrid 2008.
- Maderuelo, J., Calatrava, J., Tosco, C., *Paisaje e historia*, Abada, Madrid 2009.
- Malewitsch, k., *Die Gegenstandlose Welt*, Bauhaus bücher, 1, Albert langern verlag, Munchen 1927.
- Mansilla, L. M., *Apuntes al interior del tiempo*, Fundación Caja de Arquitectos, (colección Arquithesis), Barcelona 2001.
- Marchán, S., *Contaminaciones figurativas: imágenes de la arquitectura y de la ciudad como figuras de lo moderno*, Alianza, Madrid, 1986.

- Martí, C., *Las variaciones de la identidad, ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1983.
- Martí, C., *La cimbra y el arco*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 2005.
- Mendelsohn, E., *Erich Mendelsohn, das Gesamtshaffen des Architekten, Skizzen, Entwürfe, Bauten*. Rudolf Mosse Buch Verlag, Berlin 1930.
- Moore, C. H., *Character of Renaissance Architecture.*, The Macmillan company, London, 1905.
- Monteys, X., *La gran máquina en Le Corbusier*, Ediciones del Serbal, Barcelona 1996.

- Norberg Schulz, C., *Existencia, espacio y arquitectura*, Blume, Barcelona, 1975.
- Norberg Schulz, C., *Intenciones en arquitectura*, G.Gili, Barcelona 1979.

- Ozenfant, A., *Journey through life. Experiences, Doubts, Certainties, Conclusions*, (translated by Hellen Neauckerk and Violet Mac Donald) Victor Gollancz, ltd, London 1939.

- Pevsner, N., *The Sources of Modern Architecture and Design*. Thames & Hudson, London, 1968.
- Pevsner, N., *An Outline of European Architecture*, Penguin, London, 1943.
- Pevsner, N., *Visual planning and the picturesque*, Getty Research institute, Los Angeles, 2010.
- Pevsner, N., *Ruskin and Viollet-le-Duc: englishness and frenchness in the appreciation of Gothic architecture*, Thames and Hudson, London, 1969.
- Poe, A. *La filosofía de la composición y el principio poético*, Edición bilingüe, trad. Español: Palomares, J.L., Libros C. de Langre, San Lorenzo del Escorial 2002.
- Pickering, E., *Architectural Design*, John Wiley & Sons, London, 1941.
- Pugin, A. C., *Gothic Architecture selected from various ancient edifices in England*,
- Pugin, A. W., *The True Principles of Pointed Christian Architecture*, John Weale publisher, London 1811.

- Quetglas, J., *Imágenes del Pabellón de Alemania*. Les Éditions Section B Canada, inc. Montreal, Québec., 1991.
- Quetglas, J., *Escritos colegiales*, Actar, Barcelona 1997.

- Reade, B., *Ballet designs and illustrations, 1581-1940*. Victoria & Albert museum, London, 1967.
- Reilly, C. H., *Representative British Architects' of the Present Day*, Batsford, London 1931.
- Ruskin, J., *The Works of John Ruskin*, edited by E.T. Cook and Alexander Wedderburn, Longmans Green and Co, New York / London, 1903. Especialment volum 3-11 (*Modern Painters / The Seven Lamps of Architecture / The Stones of Venice*) i el volum 18 (*Sesame and Lilies*).
- Ruffinière du Prey, P., *John Soane's Architectural Education, 1753-80*, Garland Publishing, inc., New York - London 1977.

- Sanz Esquide, José Ángel, *L'Arquitectura de la indústria a Catalunya: els segles XVIII i XIX*, Escola Técnica Superior d'Arquitectura del Vallès, Terrassa 1984.
- Scott, Geoffrey, *The National Character of English Architecture, The Chancellor's essay*, Blackwell, Oxford, London, 1908.
- Sennett, R., *The Conscience of the Eye: The Design and Social Life of Cities*, Alfred A. Knopf, New York, 1990.
- Simpson, F. M., *A History of Architectural Development*, The Architects' Library, Longmans, Green and Co., New York 1915.
- Smithson, Alison & Peter, *Italian thoughts*, ed. ILAUD, London 1993.

- Tafuri, M., *Teorías e historia de la arquitectura: hacia una nueva concepción del espacio arquitectónico*. Laia, Barcelona 1972.
- Trotter, A. F., *Old Cape Colony, A chronicle of Her Men and Houses from 1652 to 1806*, Archibald constable & Co, Westminster, 1903.

- Ustarroz, A., *La verdad de las ruinas*. Fundación Caja de Arquitectos, (colección Arquithesis), Barcelona 1997.

- Weaver, L., *Houses and Gardens by E. L. Lutyens*, Country Life, London 1910. (reprinted in 1981 by the Antique Collectors' Club).
- Whittick, A., *Erich Mendelsohn*, Leonard Hill, Ltd., London 1940.
- Worringer, W., *Abstraktion und Einfühlung*, R. Piper & Co. Verlag, München 1908.
- Wolffin, *Proglomena zu einer Psychologie der Architektur*, Berlin 1886.
- Wren, C., *Life and works of sir Christopher Wren from the Parentalia or Memoirs by his son Christopher*. Edició consultada: The Essex House press, Campden, Gloucestershire, 1903. First edition, 1750.

Escrits de Rex Distin Martienssen.

- Martienssen, Rex, "What is Architecture", *South African Architectural Record*, June 1925, p.43-45.
- Martienssen, Rex, "Modern Architecture: with particular reference to shop design", *South African Architectural Record*, September 1927, p.67-69.
- Martienssen, Rex, "Reactions and Reflections: an analogy", *South African Architectural Record*, December 1927, p.96-97.
- Martienssen, Rex, "The Golden Road: impressions of an architectural pilgrimage to the Cape", *South African Architectural Record*, June 1928, p.29-32.
- Martienssen, Rex, "Book Review - Fletcher, *How to Appreciate Architecture*", *South African Architectural Record*, June 1928, p.48-49.
- Martienssen, Rex, "Ideals in Architecture", *South African Architectural Record*, September 1928, p.62-63.
- Martienssen, Rex, "Wine Cellars and Minor Farm Buildings at the Cape", *Architectural Review*, October 1928, p 131-137.
- Martienssen, Rex, "Architecture and Modern Life", *South African Architectural Record*, December 1929, p.123-133.
- Martienssen, Rex, "Notes from an Architectural Student in Europe", *South African Architectural Record*, March 1930, p.17-19.
- Martienssen, Rex, "Notes from an Architectural Student in Europe", *South African Architectural Record*, June 1930, p.66-69.
- Martienssen, Rex, "Commentary", *South African Architectural Record*, June 1931, p.57-59.

- Martienssen, Rex, "Book Review - Reilly, *Representative British Architects of the Present Day*", *South African Architectural Record*, June 1931, p.74.
- Martienssen, Rex, "Commentary", *South African Architectural Record*, Sept 1931, p.98-100.
- Martienssen, Rex, "The international Tendency in Contemporary Architecture", *South African Architectural Record*, Dec 1931, p.109-112.
- Martienssen, Rex, "The New Journal", *South African Architectural Record*, Jan 1932, p.8.
- Martienssen, Rex, "The Melting Pot", *South African Architectural Record*, June 1932, p.143-147.
- Martienssen, Rex, "Pictures Recall", *South African Architectural Record*, July 1932, p.188-189.
- Martienssen, Rex, "Villa in Ville d'Avray", *South African Architectural Record*, March 1933, frontispiece.
- Martienssen, Rex, with Hanson & McIntosh, "Editorial", *Zerohour*, April 1933.
- Martienssen, Rex, "The Pompeian House", *South African Architectural Record*, July 1933, p.160-172.
- Martienssen, Rex, "Contemporary Journals", *South African Architectural Record*, Sept 1933, p.228-229.
- Martienssen, Rex, "Book Review - Pickering, *Architectural Design*", *South African Architectural Record*, Sept 1933, p.299.
- Martienssen, Rex, "Glover, *Practical Acoustics for the Contractor*", *South African Architectural Record*, Sept 1933, p.229.
- Martienssen, Rex, with Ernest Mercier, Francois de Pierrefeu, Pierre Winter, Hakon Ahlberg, Edmond Brua, Guido Fiorini, Huib Hoste, J.Ll. Sert, Alfred Roth, Stamo Papadaki, François Sammer, J.Sakakura, Jean Bossu "La position de Le Corbusier et Jeanneret dans l'évolution architecturale D'aujourd'hui", *L'architecture d'aujourd'hui*, December 1933, p.7-17.
- Martienssen, Rex, Fassler, John, "Editorial", *South African Architectural Record*, July 1934.
- Martienssen, Rex, "Book Review - Jones, *Ancient Architecture*", *South African Architectural Record*, Apr 1934 p.107.

- Martienssen, Rex, "Book Review Cumming-George, *Architecture in South Africa*", *South African Architectural Record*, Apr 1934 p.108.
- Martienssen, Rex, "Contact with Le Corbusier", *South African Architectural Record*, July 1934, p.170-173.
- Martienssen, Rex, "Book Review - Batsford, *Homes and Gardens of England*", *South African Architectural Record*, Aug 1934 p.222.
- Martienssen, Rex, "The Contemporary House", *South African Architectural Record*, October 1934, p.267-270.
- Martienssen, Rex, "The Benoni Town Hall Competition-Comments", *South African Architectural Record*, November 1934, p.294-296.
- Martienssen, Rex, "An experiment in Technique", *South African Architectural Record*, January 1935, p.8-10.
- Martienssen, Rex, "Kwart-eeu se Argitektuur", *South African Architectural Record*, May 1935, p.119-120. Original published 3rd March 1935 en *Die Volksterm*
- Martienssen, Rex, Foreword to Catalogue: *Exhibition of Willem Hendrickz*, May 1935.
- Martienssen, Rex, "Conflict in Hellas: materials for an integration of the Greek Spirit", *South African Architectural Record*, June 1935, p.160-168.
- Martienssen, Rex, "Topics", *South African Architectural Record*, July 1935, p.193-195.
- Martienssen, Rex, "The Palace of Minos", *South African Architectural Record*, Aug 1935, p.265.
- Martienssen, Rex, Foreword to "Exhibition of Paintings", *Witwatersrand University Architectural Society*, Johannesburg, April 1936.
- Martienssen, Rex, Note accompanying "Metope from temple 'C' Selinus, Sicily" (N.Coaton), *South African Architectural Record*, Sept 1936, p. 279.
- Martienssen, Rex, "The Changing Generator in Greek Sculpture", *South African Architectural Record*, Sept 1936, p.280-284.
- Martienssen, Rex, "House and Garden", *South African Architectural Record*, Oct 1936, p.361-370.
- Martienssen, Rex, "Book Review - Batsford's *Pictorial Guides 1-4*", *South African Architectural Record*, Feb 1937 p.87.

- Martienssen, Rex, "Mobile Architecture", *South African Architectural Record*, May 1937, p.193-199.
- Martienssen, Rex, "Imposing the Abstract on Nature: Man in Space", *South African Architectural Record*, Aug 1937, p.366-381
- Martienssen, Rex, "Chronological Survey of Italian Renaissance Architecture" and "Foreword", *South African Architectural Record*, Nov 1937, p.465.
- Martienssen, Rex, "Facade", *South African Architectural Record*, Nov 1937, p.500-507.
- Martienssen, Rex, "Procida", *South African Architectural Record*, Oct 1938, p.400-405.
- Martienssen, Rex, "Palazzo Piccolomini", *South African Architectural Record*, Jan 1939, p.7-17.
- Martienssen, Rex, "The English Espirit", *South African Architectural Record*, Jan 1939, p.31-33.
- Martienssen, Rex, "Belive it or not" (c/f Ashley Hall and Villa at Garches), *South African Architectural Record*, Feb 1939, p.70-71.
- Martienssen, Rex, "Architecture in Modern Painting: a study in absorption and reinterpretation", *South African Architectural Record*, Mar 1939, p.76-91.
- Martienssen, Rex, "Comparison of Thermae Caracalla mosaic, and drawing by Matisse", *South African Architectural Record*, Mar 1939, p.105-107.
- Martienssen, Rex, "Contemporary Journals", *South African Architectural Record*, Sept 1939, p.380-384.
- Martienssen, Rex, "The Hellenistic House", *South African Architectural Record*, Nov 1939, p.455-475.
- Martienssen, Rex, Hanson, Norman "The Baker Scholarship 1939: a critical review", *South African Architectural Record*, March 1940, p.69-83.
- Martienssen, Rex, A note on the Cover "Metope from the Sikyonian Treasury at Delphi" *South African Architectural Record*, March 1940, p.104.
- Martienssen, Rex, with Hanson and McIntosh, "Civil Defence in South Africa", *South African Architectural Record*, September 1940, p.313-321.
- Martienssen, Rex, "Greek Cities", *South African Architectural Record*, January 1941, p.5-38.
- Martienssen, Rex, "Obituary - Arthur Pearse", *South African Architectural Record*, February 1941 p.91-92.

- Martienssen, Rex, "Cigliano: a House of the Quattrocento", *South African Architectural Record*, May 1941, p.171-178.
 - Martienssen, Rex, "Constructivism and Architecture: a new chapter in the history of formal building" *South African Architectural Record*, July 1941, p.239-271.
 - Martienssen, Rex, "Mediterranean Houses", *South African Architectural Record*, October 1941, p.338-358.
 - Martienssen, Rex, "Obituary - George Eric Abbot", *South African Architectural Record*, October 1941, p.363.
 - Martienssen, Rex, "Book Review - Blomfield, *A Victorian Giant*", *South African Architectural Record*, November 1941, p.385-386.
 - Martienssen, Rex, "The South African Architectural Record completes its Tenth Year as a Monthly Publication", *South African Architectural Record*, December 1941, pp.391-394.
 - Martienssen, Rex, "Evolution of an Architect's House", *South African Architectural Record*, February 1942, p.19-44.
 - Martienssen, Rex, "Some aspects of Doric Temple Architecture", *South African Architectural Record*, March 1942, p.55-82.
 - Martienssen, Rex, "Obituary - Kurt Jonas", *South African Architectural Record*, April 1942, p.110-111.
 - Martienssen, Rex, "Space Construction in Greek Architecture", *South African Architectural Record*, May 1942.
 - Martienssen, Rex, "Fernand Léger in Paris, 1938", *South African Architectural Record*, August 1942, p. 237-239.
 - Martienssen, Rex, *The idea of Space in Greek Architecture: with special reference to the Doric Temple and its setting*. Witwatersrand University Press, Johannesburg 1956.
- En castellà: *La idea del espacio en la arquitectura griega*, Nueva Visión, Buenos Aires 1958. Traductor: Eduardo Loedl.
- Martienssen, Rex, "Four papers on Greek Architecture" (The Hellenistic House/Greek Cities/ Some aspects of Doric Temple Architecture/Space Construction in Greek Architecture), *African Architectural Record*, reprinted.
 - Martienssen, Rex, "Greek Cities", *South African Architectural Record*, reprinted.

Escrits sobre Rex Distin Martienssen

- AAVV. "Casa na África do Sul, R.D. Martienssen, Arquitecto", *Arquitectura* 30, Abril-Maio 1949 p.4-7.
- AA.VV. "Relics of the Transvaal". *Architecture SA*, Sept/Oct 1983. pp.45-50.
- AA.VV. "Rex Distin Martienssen: in memoriam". *South African Architectural Record*. Nov. 1942. Número monogràfic. Amb la col·laboració de Raikes, H.R., Pearse G.E., i Haarhoff, T.J.
- AA.VV. "University of the Witwatersrand Johannesburg, School of Architecture 1921-1942", *SAAR*, July 1942, reprinted by Witwatersrand University Press, Johannesburg 1974.
- AA.VV. *Blank: architecture, apartheid and after*, edited by Hilton Judin and Ivan Vladislavic, NAI Publishers, Rotterdam 1998.
- Biermann, Barrie et altri, "An introduction to South African architectural history. A biographical history. *UIA International Architect*, nº 8, 1985, pp.57-61.
- Carson, Hugh, "Modern Architecture in South Africa", *Architectural Review*. Monography on South Africa. October 1944.
- Chipkin, Clive M. *Johannesburg Style, Architecture & Society 1880s-1960s*, David Philip publishers, Cape Town 1993.
- Cooke, Bernard, "Impressions of the Greenside House" *South African Architectural Journal*, February 1942.
- Cornford, Christopher, "Martienssen's 3000 days", *Plan. Journal for south African architects no.6*, August 1975.
- Demissie, Fassil, "Representing Architecture in South Africa", *The International Journal of African Historical Studies*. Vol. 30, 1997, pp. 348-355.

- Fisher, R., Le Roux, H., Murray, N., Sanders, P., "The modern movement architecture of four South African cities". *DOCOMOMO journal* n°28, March 2003, pp. 68-75.
- Fisher, R., Le Roux, S., Mare, e., *The Architecture of the Transvaal Pretoria*, University of South Africa, 1988.
- Herbert, Gilbert, "Anatomy of a Revolution", *South African Architectural Record*. Feb. 1967, pp. 26-42.
- Herbert, Gilbert *Martienssen & the international style. The modern movement in South African Architecture*. A.A.Balkema, Cape Town and Rotterdam 1975.
- Herbert, Gilbert "Le Corbusier and the origins of the Modern Architecture in South Africa" *Architectural Association Quarterly 1*, vol. 4, 1972 p.18.
- Léger, Fernand, "Tribute to Martienssen", *South African Architectural Record*, January 1943.
- Lewcock, Ronald, "The legacy of Martienssen". *AAQ*, vol. 9, no 2/3, 1977, pp. 106-107.
- Rodrigues, Isabel Maria, "45. *Vers une promenade architecturale: Le Corbusier – Martienssen – Guedes, 'O Leao que ri' Team 10*", *Masilia 2004, Annuaire d'études Corbuseennes*, p. 240-249, Barcelona 2004.
- Smithson, Peter, "Space and Greek Architecture al *The Listener*, October, 1958.
- Smithson, Peter, "Theories Concerning the Layout of Classical Greek Buildings" al *AA Journal*, february, 1959.

