

IV. INFLEXIÓ, ARTICULACIÓ I MASSA.

EL CAPITELL COM A PARADIGMA

En la construcció arquitectural la columna suporta una jàssera que a la vegada és el suport d'un embigat. El pas d'una columna cilíndrica a un arquitectura de secció rectangular presenta problemes estructurals i visuals que les arquitectures clàssiques han resolt amb eficàcia. En efecte, una columna s'ha d'eixamplar per augmentar la superfície de recolzament de la jàssera per reduir així tant l'esforç tallant de la biga com el seu moment flector, reducció particularment necessària quan el material és la pedra. El capitell realitza aquesta funció en quasi tots els sistemes constructius. Però el capitell implica també la resolució del contacte visual entre columna i jàssera.

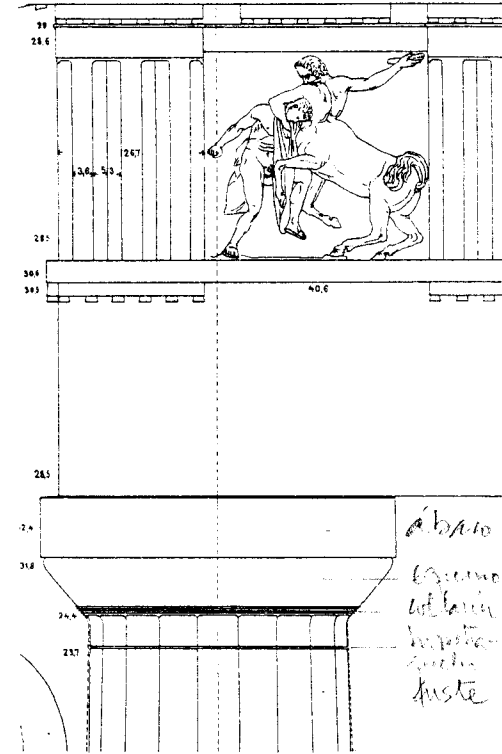
En un capitell dòric (112), per exemple, el pas del fust a l'arquitectura es realitza a través de formes intermèdies que van solucionant la junció: l'hipotraqueli o astràgal és la primera deformació del fust, una petita motllura que és a la vegada expressió de l'estrep que evita l'esbardellament del cap del fust i l'anunci de les deformacions que vindran posteriorment. El fust continua fins al collarí, petit bocell que és la forma adequada per arrancar la corba de l'equí. Aquesta peça pot interpretar-se com una deformació progressiva del fust aixamplant-se fins a adquirir el diàmetre adequat per augmentar la superfície de recolzament. La secció vertical de l'equí té un perfil que no és mai circular, sinó el·líptic o parabòlic, perquè expressa millor la transmissió de forces que des de l'arquitectura van concentrant-se cap al fust. La part superior de l'equí s'acobla perfectament amb l'àbac, prisma de base quadrada que fa el pas a la secció rectangular de l'arquitectura.

Al marge dels additaments decoratius, les formes de tots els elements estan molt ajustades a les seves funcions estructurals, a l'expressió visual d'aquestes funcions i a la resolució del problema de la relació formal entre dos elements -fust i jàssera- de geometria i directrius diferents.

El capitell -o en aquest cas almenys la part del capitell corresponent a l'astràgal, el collarí i l'equí- es percep com una inflexió del fust per resoldre el contacte formal amb l'arquitrau. La inflexió d'un element arquitectònic sota la presència d'un altre és, per tant, un factor estructurant perquè, com la geometria, la simetria o les repeticions, és una manera d'establir relacions visuals a l'interior d'un sistema.

L'arquitectura dels ordres abunda en inflexions: la successió bocell-escòcia-bocell en una base àtica (113), les motllures d'un entaulament, les petites deformacions en els intercolumnis extrems d'un temple clàssic, són contínues i successives alteracions d'una forma bàsica per engalzar-se amb una altra. L'èntasi -l'engruixudiment del terç inferior d'algunes columnes- pot entendre's també com una deformació del fust sota el pes de l'arquitrau i, per tant, com una inflexió, absurda des del punt de vista físic quan la columna és pètria, però no tant des del punt de vista de l'expressió formal de les forces.

Hegel, en els seus escrits sobre arquitectura, dona una interpretació lleugerament diferent del capitell. Estableix primerament les diferències entre "portar" i "suportar" i, amb aquest motiu distingeix entre mur, pilar i columna, atorgant a la columna una certa autonomia estructural i formal que implica la necessitat de límits: "el principi i el fi són determinacions inherents a la columna i, per tal motiu, cal posar-los en evidència com moments que li són propis. Per aquesta causa la columna creada per la bella arquitectura que ha arribat a la seva plena maduresa, té base i capitell". "Atribuïnt un caràcter intencional al començament i al final és com hom s'adona del veritable significat de la

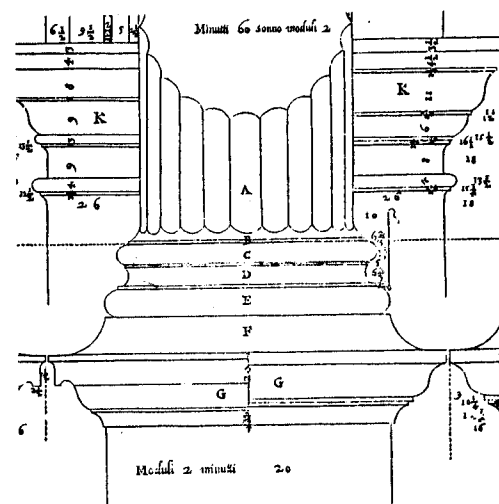
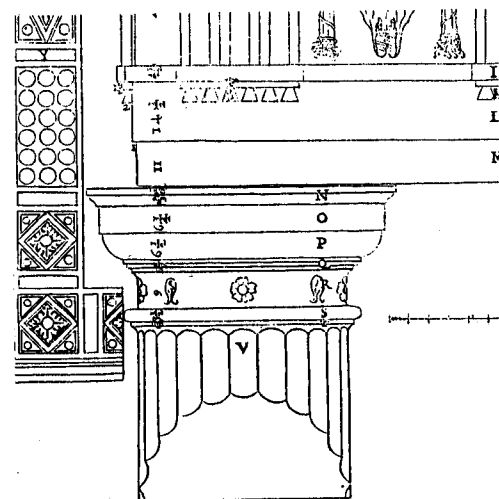


112

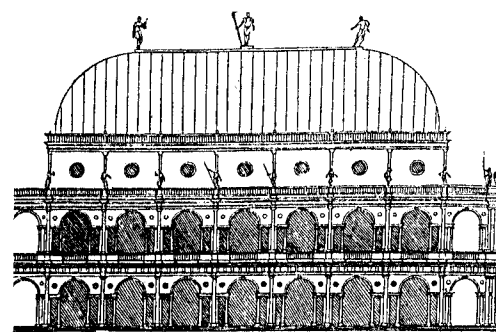
base i el capítell. Tenen el mateix significat que la cadència en música, que precisa d'una conclusió ferma".⁷⁸

La idea de Hegel segons la qual les formes que tenen entitat arquitectònica han de tenir límits remarcats visualment és habitual en l'arquitectura clàssica i va lligada a la concepció unitària i tancada de l'edifici entès com un organisme. Com el mateix Hegel ressalta, les formacions orgàniques "tenen el seu principi i el seu final en els seus contorns lliures perquè l'organisme està dotat d'una raó immanent que delimita la forma per l'interior". La columna, com altres elements arquitectònics, no té, en canvi, una raó interna que delimiti els seus extrems, pel que correspon a l'art, en opinió de Hegel, ressaltar-los i donar-los forma.

Les deformacions que assenyalen els límits d'una obra o d'un element poden interpretar-se també com a inflexions; la columna amb capítell i base no és el millor exemple -ja que en aquest conjunt s'evidencia molt més el problema comentat de l'encaix entre fust i arquitrau que no el de la necessitat de límits de la columna- però les façanes dels edificis clàssics presenten amb freqüència aquestes deformacions extremes. Prenem dos exemples de Palladi. A la **Basilica de Vicenza** (114) l'ordre de la magnífica llotja que perimetra el Pallazo della Ragione es construeix per la repetició rítmica de serlianes entre les columnes estructurals, però en els intercolumnis extrems es produeix una variació del tema: les serlianes canvien de ritme i perden l'òcul, i en els angles apareixen dues columnes (115). Aquestes inflexions a les cantonades enuncien el final de la façana, delimiten amb claredat l'edifici i n'accentuen la seva autonomia.



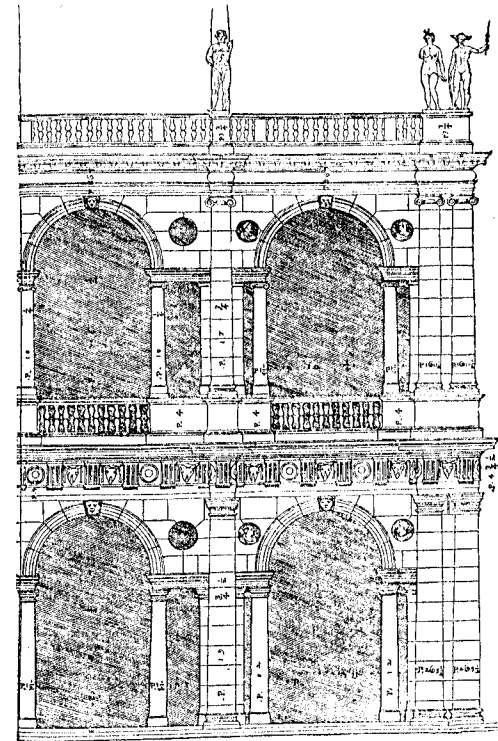
113



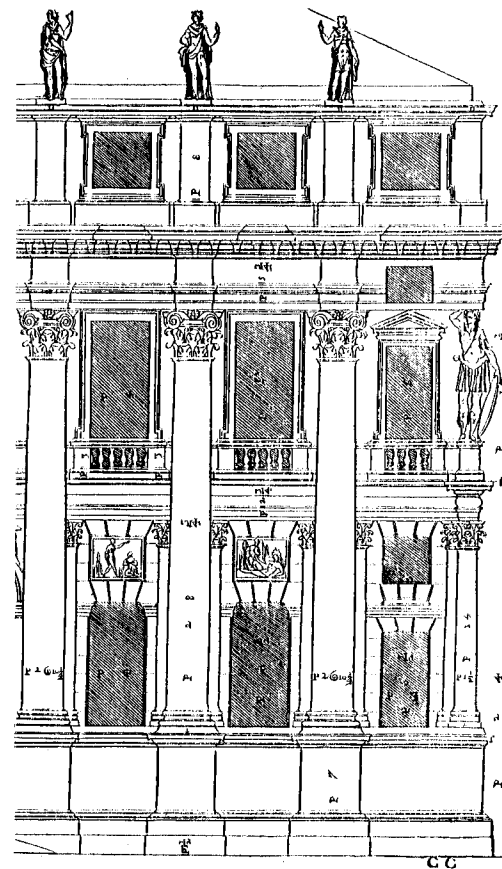
114

A la famosa façana del **Palau Valmarana** (116), també a Vicenza, projectat 20 anys més tard, es produeix un fenomen semblant però de sentit contrari. La façana també s'ordena per la repetició rítmica de les pilastres gegants miquelangèliques. També aquí les pilastres extremes canvien i se substitueixen per pilastres més petites a la planta baixa i escultures adossades a la paret a la planta pis. Hi ha, per tant, una inflexió en els límits de la façana, però una inflexió que afebleix la potència de l'ordre gegant i sembla deixar indefinits els contorns, de tal manera que l'edifici, lluny de proclamar la seva autosuficiència, sembla humiliar-se per adaptar-se al context. Per aquest motiu alguns crítics han comentat l'obra com un "autèntic esdeveniment de reintegració urbana"⁷⁹, i li han atribuït -amb una certa desmesura- el mèrit de trencar per primer cop amb la concepció renaixentista de l'edifici com a cos aïllat i hermètic. És curiós, per altra banda, que el Palau Valmarana fos projectat pocs mesos abans de **La Rotonda** (57), el símbol més lluminós i extrem d'aquesta concepció.

La inusitada vitalitat dels ordres clàssics no és aliena a la perfecció del sistema fust-capitell-arquitrav. El capitell s'ha convertit en paradigma de l'ordre i les seves múltiples formes en signes d'identificació dels estils. Però l'eficàcia del sistema és palesa en el fet que el capitell és element habitual de tots els llenguatges arquitectònics i no només dels coneguts com a clàssics. Les columnes dels temples egipcis tenen capitells lotiformes o campaniformes. L'arquitectura messopotàmica ja va desenvolupar en èpoques primitives formes rudimentàries de capitells que segles més tard van ser reelaborats pels aquemènides. Models semblants es troben en



115



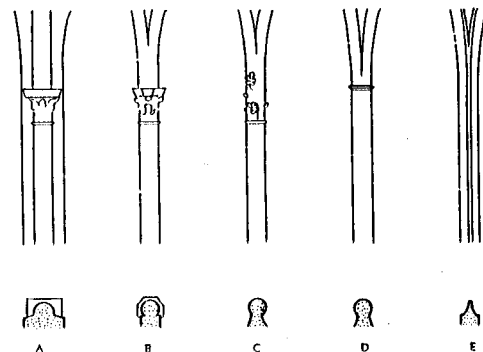
116

l'arquitectura índia de diversos períodes. Els ordres hel·lènics van expandir-se arreu i alguns estilemes dels seus capitells els trobem en remotes cultures orientals, en les obres d'alguns períodes de l'arquitectura àrab, en les esglésies bizantines o en els claustres romànics.

La facilitat de propagació d'aquests models no és proporcional a la força expansiva de la cultura grega. En realitat la difusió estilística és un aspecte secundari de la necessitat primària de resoldre constructivament i visualment l'articulació dels elements fonamentals de les estructures en pòrtics ortogonals.

L'escàs desenvolupament del capitell a l'arquitectura gòtica és simptomàtic del que acabem de dir. El sistema estructural del gòtic més significatiu es caracteritza per voltes de creueria que descarreguen les forces a través dels nervis d'aresta fins als pilars. Les nervadures, que sovint agafen l'aspecte de bocells, s'adhereixen al pilar, cosa que fa innecessari un element de transició com el capitell. Però tot i això, si des del punt de vista estructural no és imprescindible, el pas del bocell vertical adherit al pilar a l'arc o nervi presenta ambigüitats visuals que es van resoldre o bé mitjançant un emmotllurat que recorda els capitells (117), o bé a través de carteles culs-de-llàntia.

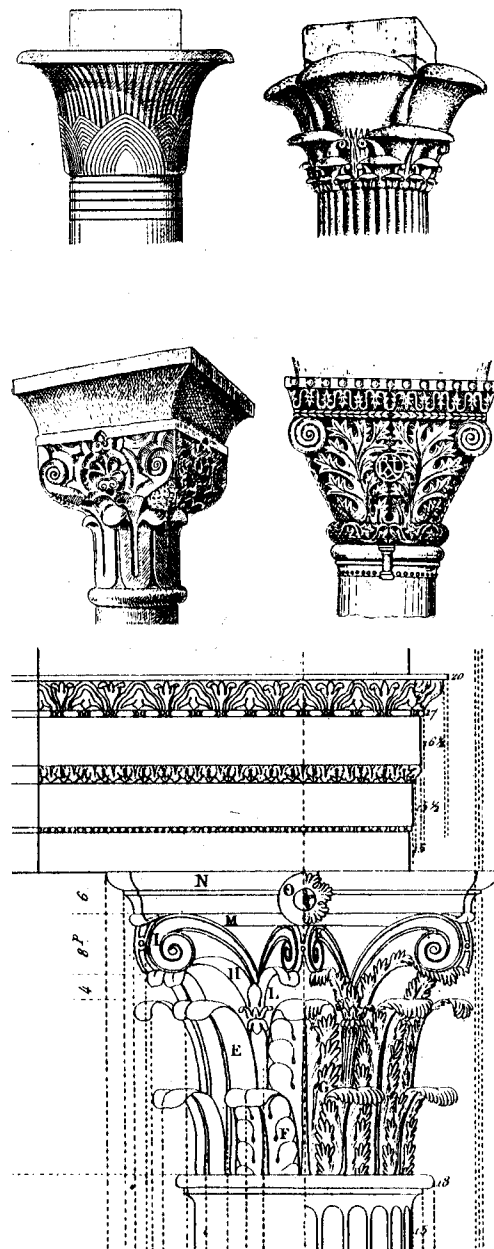
Però, com s'esdevé tan sovint en arquitectura, el rigor sintètic-estructural, compositiu, funcional-d'una forma queda sovint desbordat per exigències d'un altre ordre, generalment simbòliques o representatives d'origen obscur. En els capitells sorprèn l'abundància de temes vegetals i zoomòrfics. En l'art aquemènida la



117

columna es coronava generalment amb dues mitges figures animals. Els capitells romànics reproduiran una extensa gamma de bèsties monstruoses. Però les referències al món vegetal són molt més nombroses. Els diferents capitells egipcis són representacions del lotus, el papirus o altres plantes de la vall del Nil (118-A). L'ordre corinti (118-C) és el més reproduït de la civilització hel·lènica. Els motius vegetals acuradament esculpits en trepà són característics de l'arquitectura bizantina, i apareixen també mesclats amb els ornaments geomètrics en l'arquitectura àrab (118-B). De nou la natura deixa sentir la seva poderosa influència sobre l'arquitectura i l'art del capitell com art de la mimesi directa apareix no ja com una concepció específica del món grec exportada a altres cultures, sinó com una concepció d'arrels més profundes i universals.

Aquesta necessitat desmesurada de referir-se a la natura viva és, fins i tot, capaç d'invertir la representació visual de l'esquema estructural. A diferència del capitell dòric, el capitell amb fulles d'acant o de lotus no és certament la imatge més adequada per connotar "capacitat de suport". És probable, com s'ha dit moltes vegades, que la columna amb base i capitell fos pels antics l'encarnació arquitectònica de l'arbre, amb les seves arrels i el seu brancatge. No hi ha dubte que la imatge de l'arbre, que no ha de suportar càrregues puntuals, s'ajusta malament a les funcions estructurals de la columna, però amb tot la teoria té moltes possibilitats de ser certa, i explicaria parcialment el fet que la columna hagi sofert tan sovint la "perversió" de considerar-la com un membre arquitectònic autònom, com hem vist en els mateixos escrits de Hegel.

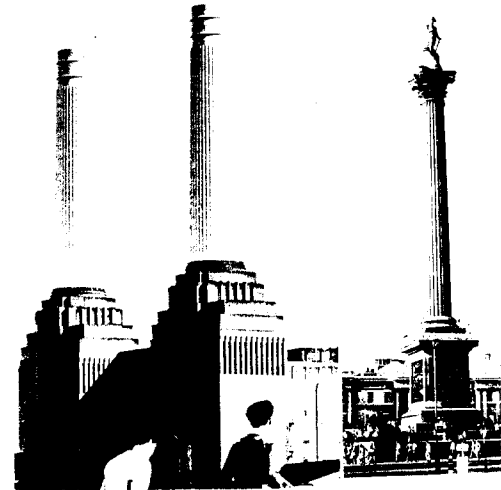


118

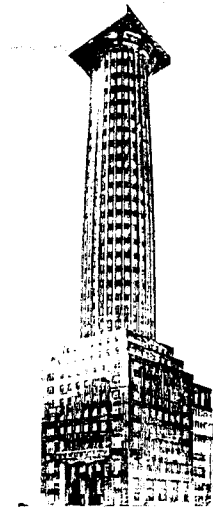
La columna exempta, la columna votiva, les columnes emblemàtiques, les columnes-estàtua, etc. (119) impliquen l'utilització descontextualitzada d'una peça arquitectònica que té el seu origen en la lògica compositiva i estructural. Aquest tipus d'inversió és habitual en la història de l'arquitectura i pot arribar a resultats subtils, com la metàfora literària de la columna del Herald Tribune (120) de A. Loos, encara que més sovint hagin arribat en molta arquitectura postmoderna a un reduccionisme depauperant que destrueix la perfecció sintàctica i els significats dels ordres clàssics i no aconsegueix tampoc carregar les formes de noves i vigoroses denotacions.

Aquests referents simbòlics, vius en èpoques remotes, són ara difícilment comprensibles. Richard Neutra va explicitar aquesta perplexitat: "Resulta inexplicable el fet que una columna de pedra calissa sotmesa a una càrrega axial sembli mostrar un engruixudiment elàstic molt perceptible i que, mitjançant acanalaments, presenti una estructura nervada semblant a la del món vegetal. Si, amb tot, aquesta lectura dels materials utilitzats efectivament fa dos mil anys podria ser a la seva manera expressió d'un simbolisme estàtic, a nosaltres, amb l'interès posat en una altra banda, se'ns ha escapat aquesta possibilitat".⁸⁰

El desdeny de l'arquitectura moderna envers els sistemes dels ordres no exclou el problema estructural i compositiu de l'articulació de pòrtics ortogonals. En els forjats reticulars, el capitell de formigó que absorbeix el punxonament es construeix sempre embegut en el mateix forjat, de manera que no hi ha "expressió" visual del contacte. Els pòrtics amb jàsseres de cantell es



119



120

resolen generalment amb pilars o columnes que contacten també sense inflexions, reduint així l'expressivitat, però també el risc d'amanerament d'una arquitectura massa inflexionada.

LA INFLEXIÓ

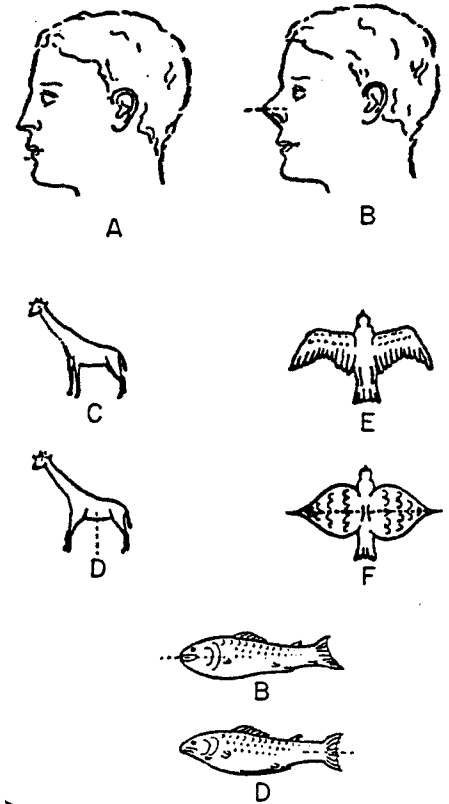
El concepte d'inflexió va ser exposat, probablement per primera vegada, per Trystan Edwards a *Architectural Style*⁸¹, que el va definir com aquell fenomen propi de les composicions complexes en les quals un compromís especial amb el tot reforça les parts. O dit d'una altra manera, les parts d'un tot es modifiquen o deformen en funció del conjunt. Més tard, en un singular i anacrònic llibre⁸², precisa aquest concepte convertint-lo en un dels cànons de la "gramàtica del disseny", i comenta "quan una cosa s'inflexiona per tenir-ne en compte alguna altra, es manifesta una certa sensibilitat que té la preciosa qualitat de la mateixa vida". Les maneres a través de les quals la inflexió es mostra en la naturalesa animada són infinites i Trystan Edwards n'exemplifica algunes referides a la dissimetria dels animals respecte dels seus plans transversals (121). Altres dibuixos seus il·lustren com en els sers vius la inflexió resol sistemàticament el conflicte de la dualitat, que en cas de persistir generaria criatures monstruoses (122).

Venturi va explorar la idea d'inflexió a l'últim capítol -*El compromís amb el difícil conjunt*- de *Complexitat i contradicció en arquitectura*: "Mitjançant la inflexió cap alguna cosa fora d'elles mateixes les parts aconsegueixen els seus propis llaços d'unió: les parts inflexionades estan més integrades al conjunt que les parts no inflexionades...En termes de percepció (l'element inflexionat) depèn d'alguna cosa que està fora d'ell mateix i amb la direcció del qual s'inflexiona. És una forma orientada que correspon a l'espai orientat"⁸³. R. Arnheim parla també d'inflexió o més pròpiament de "declinació", un terme especialment adient, segons creu, perquè descriu un procés similar en el llenguatge verbal: la deformació d'un nom dintre del seu propi cos per expressar la seva funció dins la frase, la seva dependència d'un altre nom. I continua: "A manera de suggeriment diríem que aquestes formes han d'acomplir les

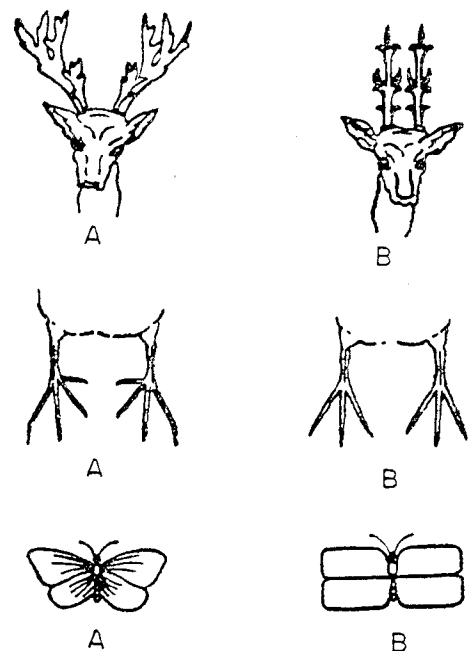
següents condicions perceptives. Han de ser vistes com deformacions de formes modèliques més simples, i les deformacions s'han de considerar causades per la tracció i els impulsos de la constel·lació circumdant. També el desequilibri resultant de la deformació ha de ser compensat dins el patró equilibrat del conjunt"⁸⁴.

Venturi comenta exemples d'inflexió a diverses escales. La majoria són exemples de moviments estilístics complexos, des dels mobles rococó o modernistes a les grans peces arquitectòniques barroques. L'església de les peregrinacions de Birnau a Baviera és per a Venturi un exponent de composició per inflexió que acompliria les condicions suggerides per Arnheim. En efecte, l'ornamentació, la posició de les estàtues, les corbes de les voltes, les distorsions dels capitells, només s'entenen quan es perceben en funció del centre de la composició, que és l'altar principal, i el desequilibri de les parts es compensa amb la simetria bilateral.

Blenheim Palace (61) prop d'Oxford, el Royal Naval Hospital de Wreen a Greenwich, les esglésies aparellades del trident de la Pza. del Popolo a Roma, són altres exemples de composició barroca en eixos de simetria en la qual alguns elements arquitectònics perden parcialment la seva autonomia formal perquè es deformen sota la presència de l'eix principal. L'opinió de Kaufmann exposada en un capítol anterior és precisament que aquesta característica és distintiva de l'arquitectura barroca en oposició a les obres dels il·luministes que remarquen l'autonomia de les parts. Certament l'arquitectura barroca abunda en inflexions i no només a l'escala del gran eix de simetria que justifica el tot. Un



121

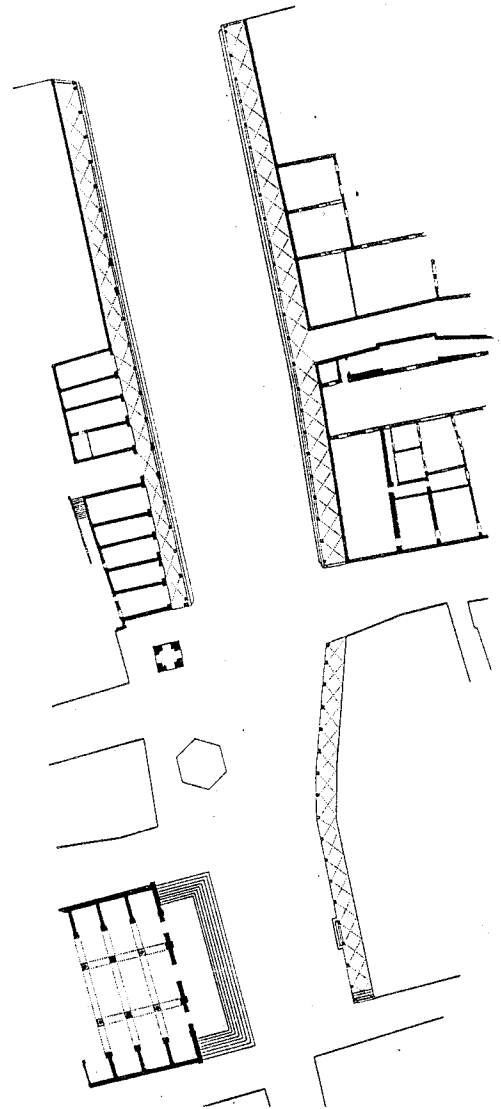
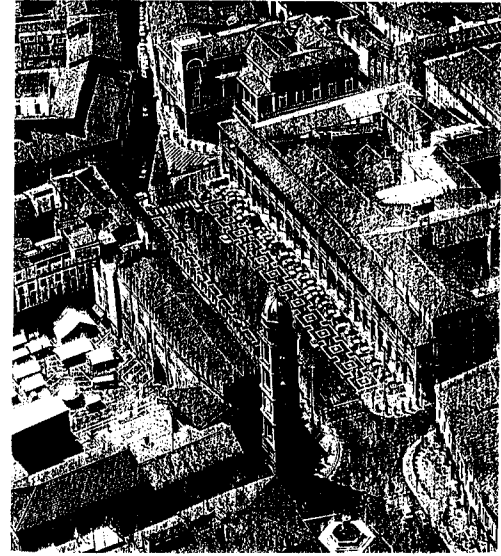


122

detall quasi insignificant com el contacte del brancal d'una porta amb la llinda pot resoldre's amb un contacte directe o bé, com fa Borromini a St. Carlino, amb una lleugera deformació de la part superior del brancal que fa la funció visual d'una mènsula perfectament ajustada a la llinda.

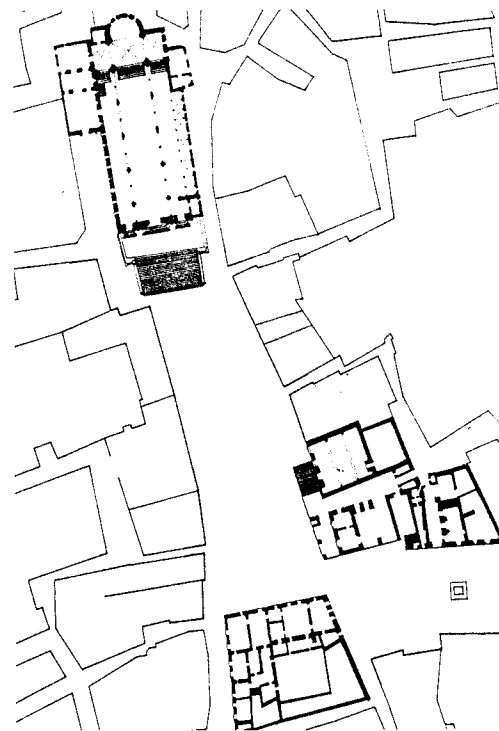
A les ciutats de creixement lent les inflexions sorgeixen com mecanisme espontanis d'ajustament de les peces arquitectòniques al seu context topogràfic i urbà. La posició dels edificis singulars respecte del teixit residencial és significativa d'aquest ajustament. Les catedrals, els palaus comunals, les esglésies de barri no tenen sempre d'entrada una posició privilegiada i dominant, projectada prèviament. El seu encaix en el teixit edificat és sovint difícil, però en el procés lent de construcció d'aquestes emergències, paral·lel al procés de noves crist·litzacions urbanes en el seu entorn, es va produint un diàleg llarg i no sempre pacífic, que acaba inevitablement en mútues deformacions: reculades de les alineacions dels carrers, obertures de places i, simultàniament, naus laterals inacabades, afegits dissimètrics, campanars desplaçats en el cos dels edificis singulars.

A la **plaça major de Faenza** (123) tant la torre d'un extrem de la plaça com el campanar de l'altra han "provocat" la inflexió de les alineacions dels porxos que s'han retirat lleugerament per deixar respirar els elements emergents. Les torres del **Pzo. del Popolo** i del **Pzo. dei Priori de Todi** (124) estan inflexionades en funció de les dues places del nucli medieval. Als voltants de **Sta. Maria dei Fiori** a Florència, les alineacions dels carrers s'han deformat sota l'impacte del campanile i de l'absis. I no hi ha



dubte que a la Pza. del Campo de Siena, al marge de la unitat formal del conjunt comentada en el capítol anterior, apareix un nou nivell d'ordre quan s'observa la correspondència entre la posició del Palau Comunal amb la seva torre i la forma de la plaça.

L'equilibri tens és el fruit d'aquestes inflexions que denoten un laboriós però fructífer procés de mútua adaptació. La reivindicació per part de Camilo Sitte de les places medievals és una vindicació de la inflexió paral·lela al rebuig que manifesta pels ordres elementals de la geometria i la simetria bilateral primària, incapaços de construir espais urbans d'aquesta complexitat i coherència.

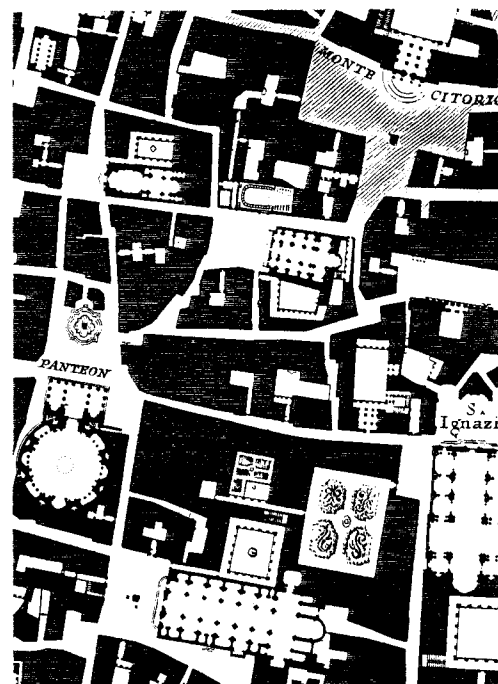


124

L'ESPAI TENS

La inflexió s'ha identificat especialment amb les arquitectures barroques, de tal manera que la paraula participa de l'arxipèlag semàntic que delimita aquesta arquitectura. Temes formals distintius del barroc, com el de l'oposició de curvatures, volen ser expressió de poderoses forces capaces de flectir i plegar les masses, però la seva aplicació concreta sol respondre a la necessitat de resoldre conflictes d'enllaç entre membres arquitectònics, és a dir, són usats quasi sempre com utensilis compositius basats en la inflexió.

Tot i que la majoria dels exemples urbans exposats per Venturi es refereixen a composicions barroques en grans eixos de simetria, hi ha un

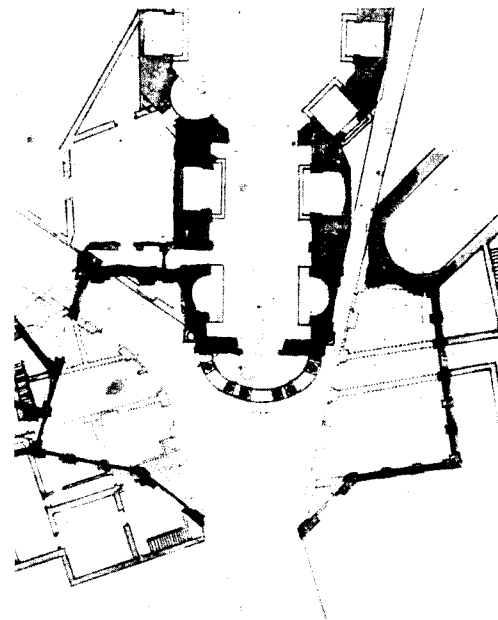


125

específic grup d'intervencions -l'inseriment de nous artefactes arquitectònics a l'interior de teixits medievals, especialment en les ciutats italianes (125)- que són testimonis incitants d'inflexions no referides a la simetria. Són intervencions que solen imprimir als conjunts l'enèrgica tensió espacial comentada en el primer capítol.

L'església de **Sta. Maria della Pace** (126) a Roma va ser completada ja entrat el segle XVII per Pietro di Cortona que hi va afegir un pòrtic semicircular. L'església es trobava en la bifurcació de dos estrets carrers que el pòrtic hagués pràcticament obstruït. L'operació de Pietro di Cortona es va completar amb una lleugera inflexió de les alineacions dels carrers conformant una placeta minúscula carregada de la tensió derivada de la desproporció entre pòrtic i espai lliure. A la mateixa Roma, sota el Quirinale, el teixit medieval es va deformar limitadament per donar cabuda a l'enorme **Fontana de Trevi** (127) projectada per Nicoló Salvi a mitjan s. XVIII. La brevetat de l'espai i la voluminosa font que l'envaeix quasi del tot, és un altre exemple d'inflexió amb tensió espacial, una rara qualitat urbanística que sol anar acompanyada de potents efectes-sorpresa. Arquitectes com Valadier no podien entendre aquest atribut (128).

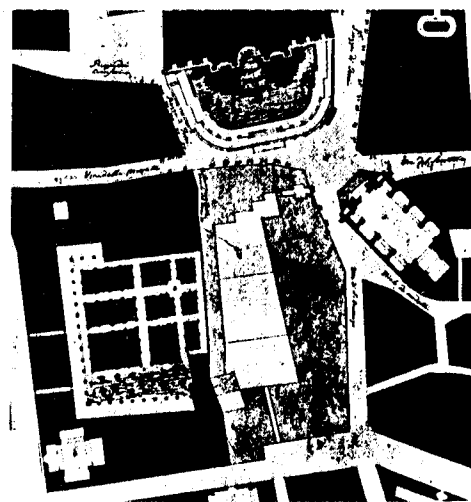
L'estranya escalinata de la **Trinità dei Monti** (63) que connecta la plaça d'Espanya amb l'església ha estat comentada en el segon capítol. La curiosa deformació de la simetria bilateral neix també de la necessitat d'ajustar les directrius de la graonada a l'alineació de la plaça, que no talla ortogonalment l'eix de simetria; cal interpretar-la per tant com una inflexió i, també en aquest cas,



126



127

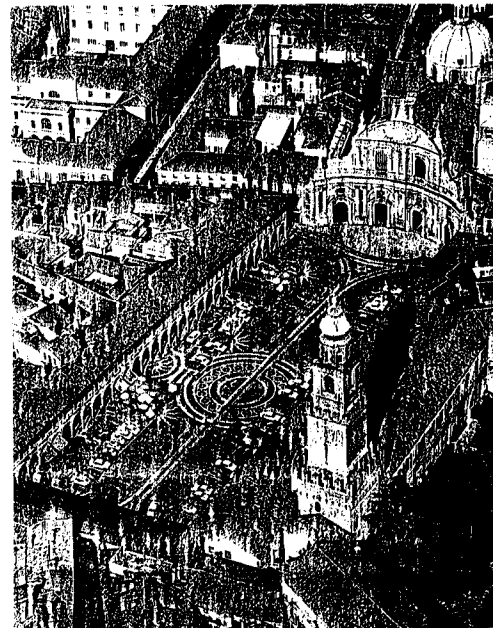


128

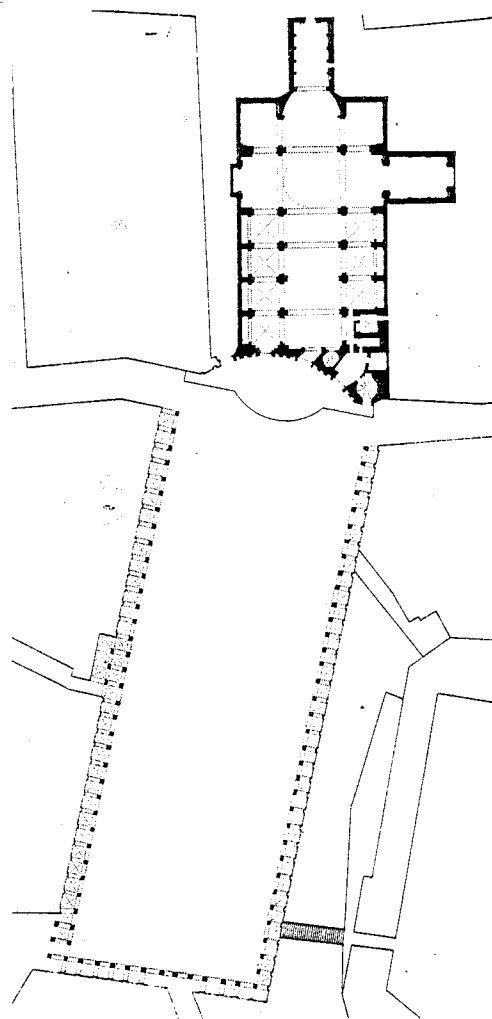
malgrat que l'escalinata no queda ben tancada pels edificis laterals, la desmesura de l'artefacte en relació a la reduïda profunditat de la plaça d'Espanya que se li enfronta, carreguen l'espai d'aquesta especial tibantor tan específica de la Roma del XVII i XVIII que, com hem vist en el capítol I, té precedents en l'arquitectura i les obres urbanes de Michelangelo.

La concepció escenogràfica de l'espai pròpia del barroc ha modelat sovint l'arquitectura en un procés inèdit pel qual els edificis es conformen prioritàriament de fora cap a dins, és a dir, inflexionant-se en aquest cas sota la pressió de l'espai urbà, sofrint a vegades deformacions importants en la seva forma interna. Un testimoni explícit el trobem en la catedral que presideix la **plaça Ducal de Vigevano** (129,130). La façana construïda pel bisbe-matemàtic Juan de Caramuel el 1680 dóna prioritat a l'espai de la plaça respecte de l'espai intern. En efecte, el pany de tancament és en realitat un tancament de l'exterior. La concavitat es dóna a la plaça, seguint el seu eix i menyspreant l'eix de la Catedral. El mur s'eixampla fins a cobrir tota l'amplada de la plaça tapant fins i tot l'embocadura del carrer adjacent a l'església que té l'accés a través d'una de les arcades. La forma, teatral i exacta des de l'ordre de la plaça, té, en canvi, un difícil encaix amb les directrius interiors de la catedral que produeix espais residuals de transició.

Quasi tots els casos comentats d'inflexió a escala urbana poden llegir-se com una constel·lació de camps de força en equilibri tens. Com deia E. Rasmussen⁸⁵, els objectes manifesten les forces que els han creat; aquesta idea que hem desenvolupat al final del primer capítol implica



129

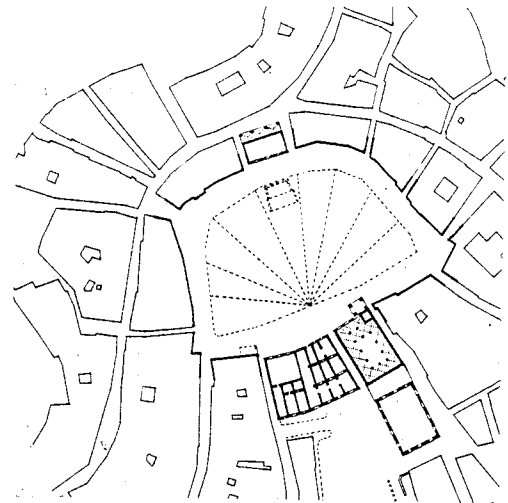
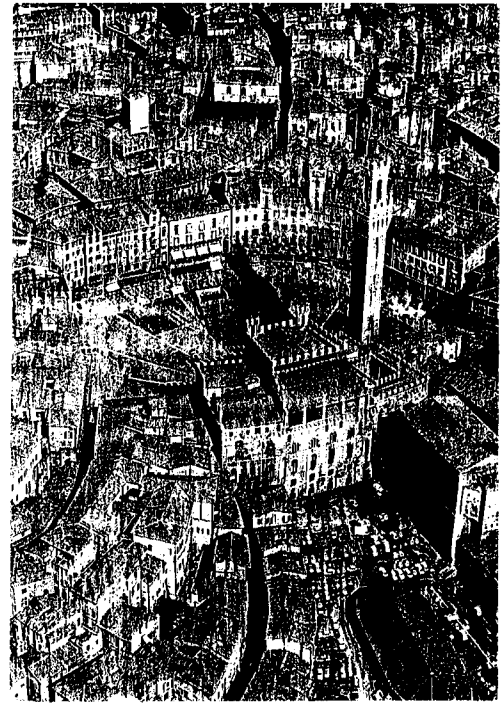


130

entendre també que les formes tenen les seves particulars línies de força. En les composicions urbanes inflexionades es percep el joc interrelacionat d'accions i reaccions provocat pels edificis i l'equilibri precari que en sol resultar.

La comentada **plaça del Campo de Siena** (131) es pot visitar amb aquesta òptica i entendre que la posició i forma dels edificis i elements urbans té encara una altra lògica. El Palau Comunal, i especialment la seva torre, són l'origen d'una gavella de forces centrífugues que troben l'equilibri en el camp de forces convergents generades per la façana concavada del costat oposat de la plaça i per la lleugera concavitat del paviment. Aquest equilibri delicat desapareixeria si, per exemple, el Palau Comunal estigués situat a la façana concavada perquè no hi hauria el contrabançament de forces i l'estructura de correspondències visuals es desgavellaria de la mateixa manera que s'arruïnaria l'ordre fràgil de la inflexió.

Però cal assenyalar que ni la correlació de formes ni la compensació de forces és mecànica i evident. La façana del Palau Comunal ja té una composició desequilibrada (94). El cos central està plantejat amb façana simètrica, però amb la singularitat que l'eix no coincideix amb obertures, sinó amb pilars, fet que en la planta baixa es tradueix en una posició dissimètrica de la porta d'entrada. Les ales laterals tenen la mateixa composició rítmica d'obertures que el cos central, però segueixen alineacions lleugerament desviades i les pertorbacions continuen en les obertures de la planta baixa. L'ala esquerra té finalment en el seu extrem l'extraordinària prominència del *campanile* que en planta baixa es remarca amb un pòrtic. El notable volum i alçada d'aquest element



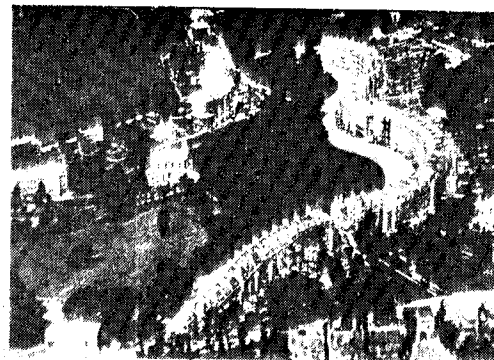
131

desequilibren la tímida simetria del conjunt que adquireix així una notable tensió formal.

Dins de la plaça, com és habitual en un conjunt urbà medieval, el *campanile* no té una posició geomètrica exacta respecte les radials de la façana concavada que, per altra banda, no respon tampoc a un semicercle traçat a compàs. Amb tot té la posició suficient per establir la compensació de forces que hem comentat, una compensació precària i dinàmica que dóna al conjunt una vivacitat infreqüent.

La tensió espacial, mesurable a partir de la intensitat de les forces que vibren a l'espai, deriva de la dimensió i proximitat dels volums i artificis que el configuren. És fàcil imaginar que, si la plaça fos molt més gran, el camp de forces de la torre i el palau arribaria debilitat a l'altra banda de la plaça i, viceversa, també la distància esmorteiria les forces convergents de la façana concavada. La plaça seria molt més desmaiada. La tensió en canvi augmentaria amb la proximitat -en perjudici, certament, de la percepció de la grandària-. És el que hem observat en els petits espais barrocs de Roma, on les poderoses línies de força dels grans artificis queden comprimides dins les reduïdes placetes.

Una arquitectura d'unitats autosuficients com la de l'Il.luminisme difícilment utilitza mètodes compositius com els de la inflexió. L'autonomia de les parts i la discreció formal no conviden a la deformació de les unitats per adaptar-se a les altres. Els conjunts neoclàssics no tenen aquesta voluntat d'ordre a l'escala general que presideix la composició barroca i amb la desaparició de la inflexió desapareix també la tensió espacial dels edificis i els espais urbans en favor d'una



132

arquitectura que recupera l'equilibri destensat i estàtic del Renaixement.

No obstant la inflexió és un mecanisme vivaç que pot concretar-se de maneres i en escales molt diferents. La ciutat de Bath ha estat comentada breument en el capítol interior. Una de les últimes operacions urbanes que van realitzar-se abans que la ciutat entrés en una llarga etapa d'estancament va ser la del **Lansdownon Crescent** (132), projectat per J. Palmer. La imponent S d'aquesta filera de cases georgianes respon a la necessitat d'ajustar la construcció a la topografia de turons que volten la ciutat. El carrer d'accés segueix sensiblement la seva corba de nivell i trasllada la forma d'aquesta corba, lleugerament modificada per adquirir una geometria més entenedora, a l'alineació del conjunt construït: La forma és, per tant, el resultat d'una inflexió, d'un ajustament a les condicions topogràfiques del lloc. És una forma que recorda un projecte lecorbusierià de més magnitud: el **Pla Obús** per a la ciutat d'Alger (133), on el quilomètric i inèdit edifici-autopista també s'inflexiona resseguint la línia de la costa en una figura de vigor extraordinari.

L'excel·lent sensibilitat d'A. Alto per engalzar la seva arquitectura al lloc és una altra manifestació de l'ús modern de la inflexió, que trobem també en l'equilibri de camps de forces d'alguns dels seus projectes urbans. En el **centre administratiu i cultural de Jyväskylä** (134) podem veure-hi una reverberació llunyana de les inflexions medievals. Com a Siena, la torre d'usos administratius que avança com una proa cap al centre de l'espai lliure de la supermançana té la seva correspondència en l'alineació concavada que formen el teatre i la caserna de la policia i en

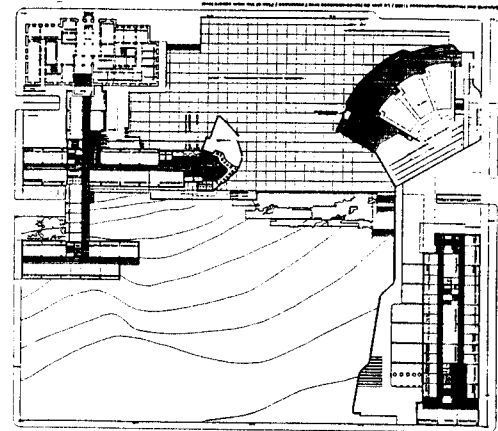
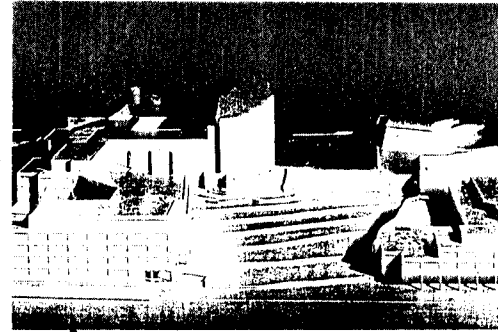


les corbes de nivell, que semblen l'extrapolació allunyada del perímetre de poligonals erràtiques d'un costat de la torre, mentre que la part d'aquesta torre que enllaça amb el vell Ajuntament segueix les formes ortogonals d'aquest edifici.

Però la inflexió no serà una eina privilegiada dels arquitectes del Moviment Modern. En qualsevol projecte, determinats problemes de contacte entre elements requereixen inflexions, però generalment en l'arquitectura moderna no són utilitzades de manera sistemàtica i a totes les escales de l'obra. Aquesta actitud respon a una acusada consciència contra l'amanerament que solen desprendre les arquitectures molt inflexionades. L'economia expressiva, que va ser un crit de batalla dels polemistes de l'arquitectura moderna, va lligada a una sensibilitat que rebutja un ordre total -del detall i del conjunt- fet de l'esforç continuat per resoldre sistemàticament i de manera explícita totes les tangències entre elements arquitectònics.

L'arquitectura acadèmica havia abusat d'aquest recurs, imitant les formes derivades de les inflexions en situacions en què no eren justificades. Les gratuïtats formals d'aquesta arquitectura denotaven una falta de lleugeresa que s'associava amb l'eina de la inflexió i el poderós procés d'abstracció desfermat per l'arquitectura moderna va esborrar tant els ordres acadèmics com els instruments compositius -la simetria i la inflexió- que més s'hi identificaven.

El refús de la inflexió, per altra banda, no implica un refús de les arquitectures complexes. Com veurem després, una de les fonts de



complexitat més específica de l'arquitectura d'aquests últims decennis consisteix en la intersecció sense inflexions de diversos patrons geomètrics com a assumptió i manifestació de contradiccions de l'ordre intern del projecte.

La multiplicitat i fluïdesa dels espais és així compatible amb l'aparent connotació de "naturalitat" dels conjunts intersecats.

ARTICULACIONS

Usualment apliquem l'expressió "articulat" a aquells conjunts formats per moltes parts diferenciades, més o menys relacionades entre si, i per tant utilitzem la paraula per denotar un concepte oposat al de homogeneïtat o uniformitat formal. La façana d'una església barroca, la planta d'un edifici de Lutyens o un complex urbà com el projectat per Krier a Stuttgart serien conjunts articulats, mentre que no tindrien aquesta consideració, per exemple, l'arquitectura de Boullée, la de Mies o la de Rossi.

Els espais o conjunts articulats són en principi més variats i segons E. Bacon⁸⁶, que els identifica amb els espais històrics, transporten més volum simbòlic.

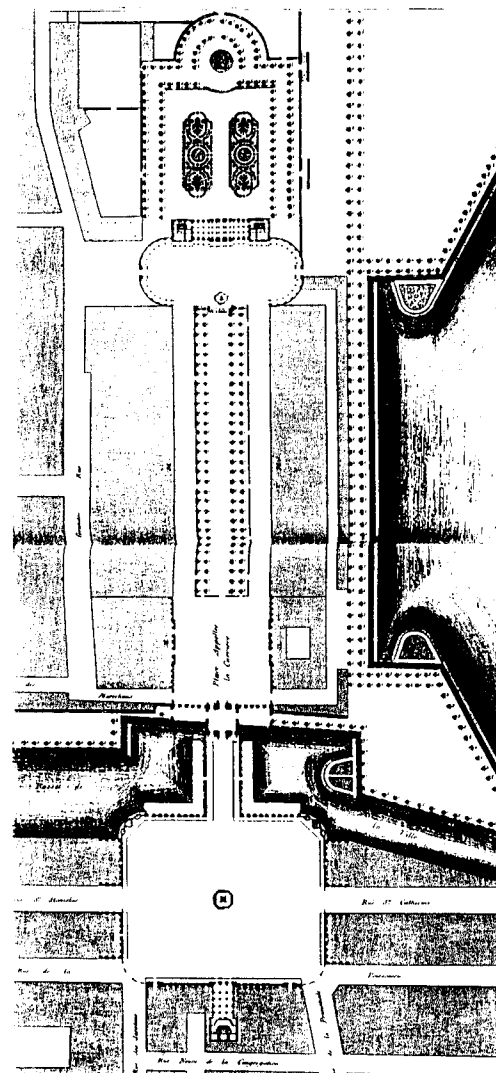
Des del discurs d'aquest treball, definim l'articulació com un recurs compositiu consistent en projectar elements arquitectònics o urbans que tenen, per una banda, una pròpia entitat o lògica formal i, per l'altra, la capacitat d'enllaçar dos o més elements dispars. Són, per tant, peces que en l'exercici projectual fan de xarneres o de frontisses entre membres diferents irreductibles o difícilment inflexionables.

Les articulacions són eines de l'arquitectura de tots els temps i el recurs d'un tercer element capaç d'enllaçar-ne altres dos ha estat comentat nombroses vegades en les teories de l'art, des de Plató en el *Timmeu* fins a Venturi en el seu llibre més conegut.

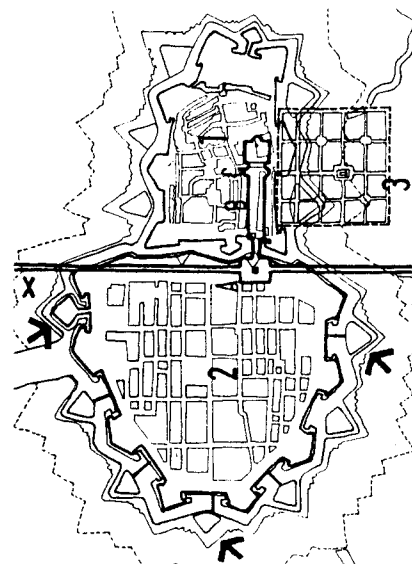
Els autors clàssics identifiquen generalment el tercer element amb el mòdul-patró, la mesura màgica capaç d'acordar en diferents estrats, les parts d'una obra. Venturi parla del "nexe dominant" com un "tercer element relacionant una dualitat", una manera més fàcil, en la seva opinió, de resoldre aquesta dualitat que mitjançant la inflexió.

En qualsevol cas l'articulació és una altra manera d'establir relacions formals en un conjunt i, en conseqüència, un nou instrument de construcció d'ordre, generalment aplicat als membres més petits de l'estructura formal, però que pot plantejar-se també a escala global del projecte. Com passa entre tots els mecanismes estructurants, és sovint difícil -per bé que poc rellevant- distingir entre articulació i inflexió, o entre articulació, geometria i simetria. El capitell dòric s'ha comentat com exemple d'inflexió, però fins a cert punt podria atribuir-se-li una lògica formal pròpia que ens permetria considerar-lo com una articulació entre fust i arquitrau. Certament, el collarí i l'equí són més entenedors com deformacions del fust, però l'àbac és una peça formalment autònoma que també funciona eficaçment com forma de transició i, per tant, com una articulació. Venturi considera que també els eixos de l'urbanisme barrocs són "nexes dominants", és a dir, articulacions a gran escala.

Una de les grans simetries barroques que amb més efectivitat realitza una funció articuladora és el conjunt de les tres places de Nancy (135) projectades per Héré de Corny a mitjan del XVIII. Però aquesta funció no la fa substancialment de la manera que interpreta Venturi -com la capacitat de posar en relació les peces arquitectòniques situades a dreta i



135



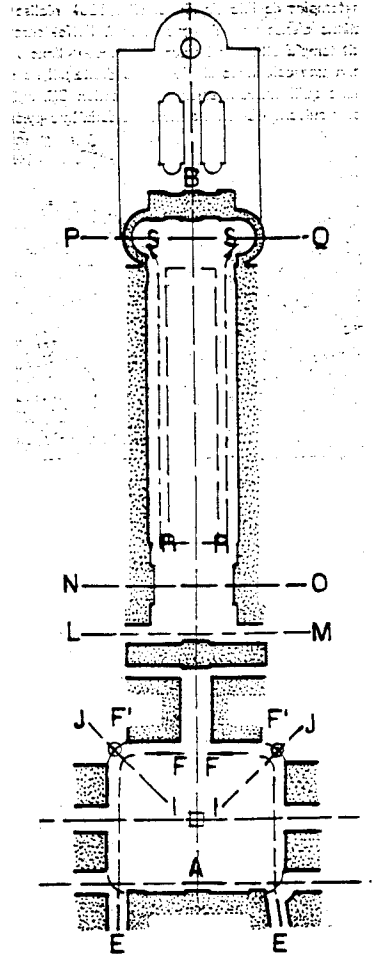
136

esquerra de l'eix- sinó d'una forma diferent: relacionant els contextos urbans dels dos extrems de l'eix (136).

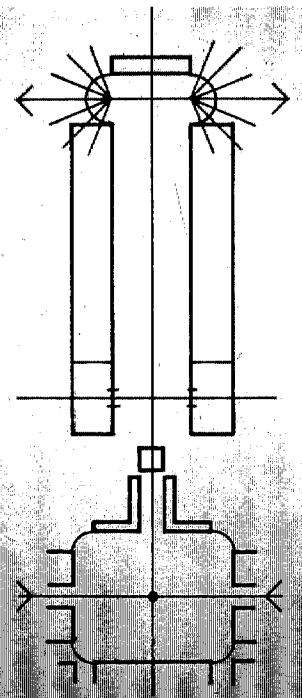
El Palau Municipal i la plaça Stanislas són el centre de l'eix ampla barroca projectada més enllà de les muralles del nucli medieval. La forma rectangular de la plaça és l'origen de la trama viària ortogonal que vertebrava aquesta eix ampla. El carrer que surt de la plaça conformant amb el palau l'eix de simetria -*rue Héré*- es dirigeix cap a la ciutat vella. A la frontera, un arc de triomf, també enfilat sobre l'eix, substitueix l'antiga muralla i fa de diafragma entre les dues parts de la composició, traient evidència a la percepció del conjunt. Més enllà de l'arc, la plaça de la Carrière és un passeig delimitat per edificis unitaris que s'allargassa fins al Palau del Govern, tocant ja el nucli medieval. Davant del palau una placeta transversal delimitada per pòrtics semicirculars -l'hemicicle- desplega directrius radials, més adequades que les ortogonals als espais irregulars medievals.

La composició de les tres places funciona així com una gran articulació urbana, amb la lògica formal interna que li atorga la simetria, i amb la capacitat d'enllaçar la vila medieval amb l'eix ampla del XVIII (137,138). A l'interior de l'eix apareixen altres articulacions, com l'arc de triomf que defineix nítidament l'espai de la plaça de la Carrière i a l'ensems permet la connexió visual d'aquesta plaça amb els espais de l'altre extrem de l'eix; o el mateix hemicicle, un artifici amb la seva pròpia forma que es confon després amb el pòrtic del palau del Govern i amb la columnata de les primeres cases del passeig.

El complex té també les seves contradiccions, com



137

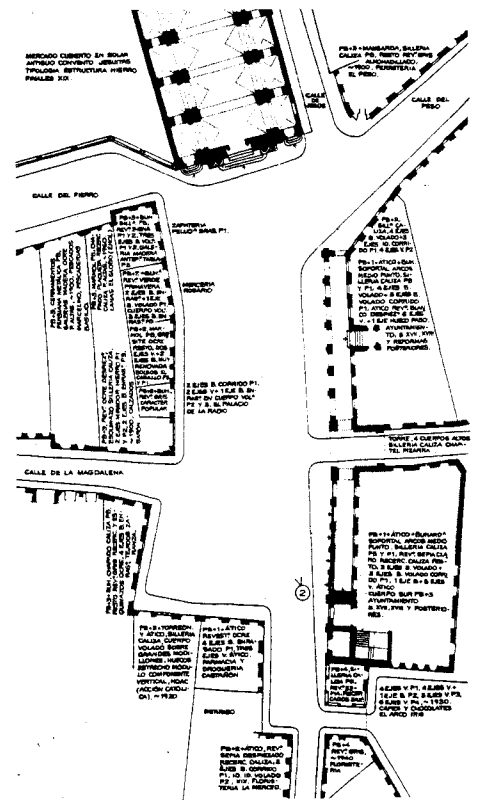
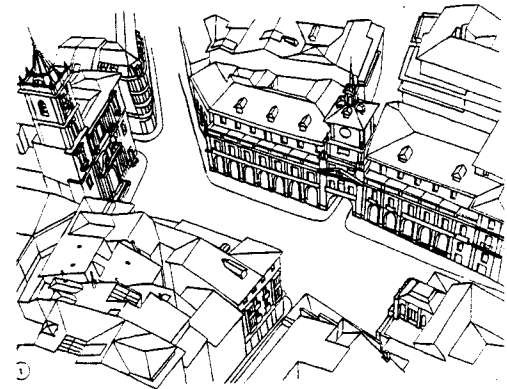


138

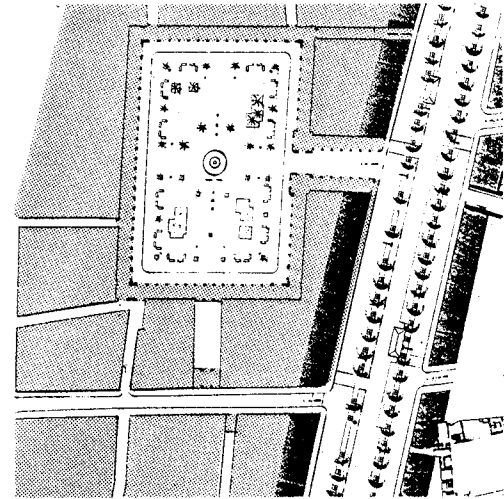
la dualitat que s'estableix entre l'hemicicle, que actua de nou centre urbà, i el vell centre, molt proper, de la catedral amb la seva plaça. O imperfeccions menors, com el difícil enllaç del pòrtic exempt amb les cases del passeig, enllaç pensat per conformar un espai regular a l'interior de la composició, però que deixa formes i espais residuals a l'altre costat del pòrtic. Amb tot, Héré de Corny, encara que excessivament atrapat per la simetria d'un sol eix, va intuir clarament la manera de donar formes i respostes desiguals als dos extrems de la composició en funció de les diferències contextuais. Si tenim també en compte la delicada textura de les façanes, les proporcions i el tractament del passeig i la qualitat dels palaus, cal reconèixer el conjunt com un dels més reeixits de l'urbanística barroca.

L'habitud barroca de percebre l'espai com a figura es perllonga durant el segle XIX en la formació de places neoclàssiques. L'inseriment d'aquestes places a l'interior de teixits vells provoca freqüents resolts moltes vegades a través d'articulacions: peces arquitectòniques que formen part dels edificis que configuren la plaça i a l'ensens permeten, a través de la seva forma singular, ajustar-se als carrers adjacents.

La tradició urbanística havia ja solucionat sovint d'aquesta manera els conflictes entre els espais geomètrics grans i les trames irregulars de les ciutats espontànies europees. Podem veure aquestes articulacions, per exemple, en la torre del rellotge de la plaça St. Marc de Venècia, en variacions tipològiques dels edificis de la plaça des Vosgues a París, en la plaza Mayor de Salamanca, o en els edificis-torre de les nombroses places neoclàssiques (139).



Un cas assenyalat és el de la **plaça Reial de Barcelona** (140). La seva proximitat a la Rambla i al carrer Ferran van induir Daniel i Molina a plantejar-se la manera de formalitzar els nexes. La connexió amb la Rambla es va limitar a un curt passatge -carrer Colom- sobre l'eix transversal de l'espai, amb les façanes composades segons el ritme regular de les façanes de la plaça, de tal manera que l'ordre interior es manifesta delicadament a la Rambla; des de la plaça, petits canvis d'alineació en els angles que flanquegen aquest carrer denoten la presència d'un nexa important.



140

L'enllaç amb el carrer Ferran, construït pocs anys abans, és més subtil. Les façanes regulars d'aquest carrer, projectades per Josep Mas a la manera de les "servituds especials d'arquitectura" de París, sofreixen una lleugera variació: sense perdre la planeïtat i la regularitat, s'obren en planta baixa uns porxos a través dels quals es veu un petit espai, uns altres porxos, i la taca de llum que denota la presència de la plaça gran. Creuant el primer porxo ens trobem dins una placeta rectangular - el passatge Madoz- d'escasses dimensions en planta i de notable alçada; la poca llum zenital es compensa amb les transparències dels porxos que per un costat connecten amb el carrer i per l'altra amb la plaça, atorgant a aquest desproporcionat espai una rara qualitat lumínica. El passatge Madoz funciona així com una magnífica articulació, amb la seva pròpia entitat espacial i amb la seva capacitat per enllaçar formalment i funcional dues de les intervencions neoclàssiques més significatives de Barcelona.

L'articulació té, en aquest cas, una notable eficàcia urbana perquè confereix als

esventraments de la primera meitat del XIX una escala superior a la simple suma de les operacions, introduint un sistema suggerent de reconeguts. En efecte, des dels carrers erràtics del barri gòtic a l'espai fluvial de la Rambla, l'itinerari plaça St. Jaume, carrer Ferran, passatge Madoz, Pça. Real, carrer Colom ens ofereix una successió d'espais dinàmics i estàtics, de diafragmes i obertures, d'espais foscos i lluminosos, de singularitats i efectes sorpresa, configurats dins l'ordre serè i cadenciós d'una arquitectura eficaç sense ser excepcional.

Essent l'articulació una eina estructurant és lògic trobar-la a totes les escales on és possible construir ordre, des de la junció de petites components arquitectòniques fins a la projectació urbana de grans dimensions, i és lògic, també, en conseqüència, que abundin més a la petita escala. Però l'ús de l'articulació depèn especialment del llenguatge arquitectònic utilitzat.

L'arquitectura del primer Moviment Modern, parcialment caracteritzada pel rebuig de la inflexió, accepta més l'articulació. "A més d'especialitzar les formes d'acord amb els materials i l'estructura, l'arquitectura moderna separa i articula els elements. L'arquitectura moderna no és mai implícita"⁸⁷. Aquesta última frase de Venturi s'ha de matisar, però en canvi no es pot negar la tendència a l'especialització i separació dels elements arquitectònics en els procediments més usuals del Moviment Modern. Amb tot, les articulacions a les diverses escales del projecte no són artificis distintius d'aquests llenguatges. La voluntat d'ordre, basat substancialment en la geometria i la repetició, preocupa a l'escala global del projecte, però no va acompanyada de la necessitat sistemàtica de fer expressius els enllaços entre totes les parts. El refús de la inflexió n'és un símptoma; el limitat ús de l'articulació n'és un altre.

Els elements arquitectònics poc compatibles quedaran sovint com a elements tangents. Le Corbusier, per exemple, no s'entreté a resoldre la difícil contigüitat entre la trama regular de pilars de la **vil·la Savoia** i la paret curvada de la planta baixa, o entre l'estructura ortogonal del **palau de l'Assemblea de Chandigard** (181) i la forma troncocònica de la sala principal inserida en el seu interior. Aquestes adjacències sense transició, o aquestes interseccions sense inflexions ni articulacions podem trobar-les abundantment, com s'encarrega de mostrar-nos Venturi, en la història de l'arquitectura i de la ciutat, però quasi mai

com a resultat volgut del projecte. En l'arquitectura dels Moviments Moderns apareixen de tant en tant de manera explícita, anunciant una actitud que s'accentuarà en els múltiples dialectes de l'arquitectura més recent.

L'HOMOGENEÏTAT

Hi ha una manera primària i efectiva d'aconseguir la coherència formal que es basa en l'accentuació de l'homogeneïtat o uniformitat, és a dir, en el predomini d'una mateixa condició o imatge en qualsevol punt del conjunt arquitectònic.

L'homogeneïtat total seria un cas límit d'ordre identificable amb l'estat amorf, el pol oposat d'una estructura articulada. Des de l'òptica de la termodinàmica l'amorfia és un estat de desordre, l'estadi final d'un procés entròpic, però des del punt de vista de la psicologia de la percepció l'homogeneïtat amorfa garanteix la unitat i, per extrapolació, l'ordre, si bé, com manifesta Arnheim "és el nivell més baix possible i menys fructífer d'ordre"⁸⁸.

En arquitectura la uniformitat o homogeneïtat pot presentar-se només com a tendència del projecte, que es manifesta de maneres molt diferents i, com els altres mitjans compositius, a escales contrastants.

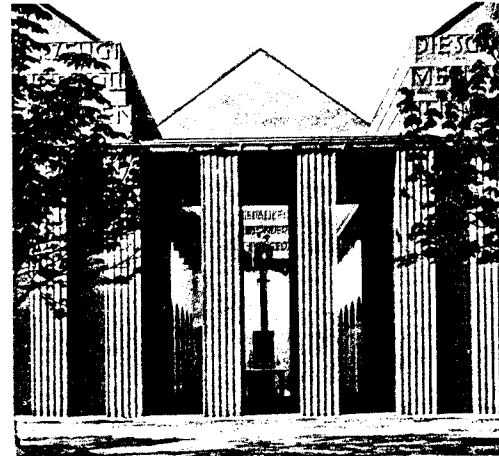
Un d'aquests mitjans consisteix en l'ús d'elements lineals que, a través de la seva continuïtat, tenen la capacitat de travar membres aïllats de la composició. Les motlures i cornises en l'arquitectura dels ordres exerceixen aquesta funció, al marge de ser l'expressió visual del contacte entre peces que tenen funcions estructurals diferents. L'estilobat i els arquiteaus dels temples dòrics, per exemple, enllacen horitzontalment la composició en ritme vertical dominant de les columnes. En l'ordre gegant aquesta necessitat es fa més imperiosa, i les cornises es fan més potents, com al **palau del Conservatori** de la plaça del Campidoglio, o apareixen motlures a nivells intermedis, com a la façana de la **vil·la Palomba** de Nàpols, que Venturi posa encertadament com

exemple de contradicció juxtaposada entre ordre de la façana i ordre interior.

Els elements corretja són habituals en altres llenguatges. Hoffmann, per exemple, els usa amb molta prodigalitat. En el pavelló austríac de l'exposició de Colònia de 1914 (141) compta la façana amb un ritme molt marcat de grans pilars amb acanaladures verticals que contrasta violentament amb una prima i llarga cornisa que els lliga sense inflexions ni articulacions. La desproporció és la causa d'una vigorosa tensió que atorga a la cornisa un paper compositiu preponderant. A la casa Primavesi (142) de Viena també la continuïtat de la cornisa és un factor unificador dels diversos cossos en què s'articula la vil·la.

Al palau Stoclet de Brussel·les (143), en canvi, el recurs de l'element continu té característiques i funcions inusuals. Els volums composts segons un conjunt de simetries parcials s'aplaquen amb marbre blanc i cada parament s'emmarca amb un bastiment de bronze, de tal manera que la línia metàl·lica ressegueix totes les arestes dels variats cossos de l'edifici i es converteix en un factor unificador de primera magnitud. És un exemple de com un element secundari, com és el bastigi de bronze, que a més tendeix a disgregar el volum en plans, es trasmuda en un dels components més ostensibles del palau i genera unitat a través de la seva continuïtat. Naturalment aquesta coherència de la pell no implica ordre intern, que en tot cas sorgeix d'altres mètodes compositius (144).

A escala urbana, la continuïtat dels plans de façana dels carrers de la ciutat històrica és una altra manifestació de l'homogeneïtat. La unitat



141



142

tipològica que sol implicar l'ús d'un mateix material és un factor d'uniformitat, però probablement el motiu més influent és la planeïtat. Una façana plana té importants atributs. Un d'ells és la capacitat de definir l'espai amb claredat; l'altra és la possibilitat d'establir ordre a escala superior a la de l'edifici a través de la continuïtat del pla.

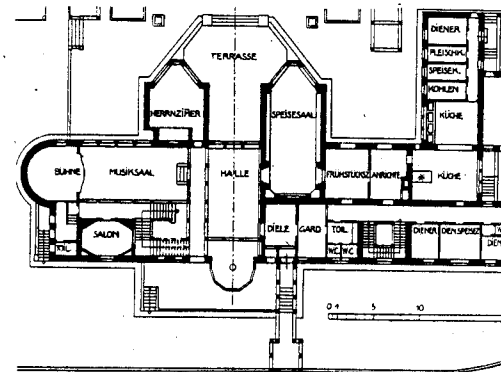
Aquesta continuïtat és més evident en els carrers que responen a alineacions rectes -el carrer Ferran n'és un exemple derivat de la tradició francesa- però també és visible en els carrers erràtics dels centres medievals i es fa més expressiva en les alineacions curvades. El **Landsdown Crescent** de Bath, comentat com la inflexió d'un element urbà en relació a la topografia, obté la seva unitat formal de la continuïtat de la façana; és aquesta unitat la que permet veure la intensitat expressiva de la sinuositat.

No sempre la planeïtat de la façana i la repetició d'un mateix tipus és un factor suficient per generar un pla homogeni. Als **tres canals d'Amsterdam** (85), citats en el capítol precedent, la repetició de models sobre alineacions rectilínies és la causa de la unitat formal que encara és perfectament visible, però l'accentuació de l'autonomia de cada casa amb uns projectes que poden èmfasi en la simetria i en el coronament de cada façana no permet veure la continuïtat com el factor unificador fonamental. L'ordre hi és evident, però neix més de la repetició que de l'homogeneïtat.

La unitat del material és sens dubte un recurs molt efectiu en composicions extenses fetes d'elements variats. Quan hem parlat de l'**Acròpolis**



143



144

d'Atenes ja hem suggerit que les irregularitats en la disposició dels edificis no tenia només el factor unificador de la repetició d'uns mateixos estilemes o temes formals, sinó que calia tenir en compte la unitat del material -probablement més visible ara que quan els temples es pintaven-, no per evident menys efectiva. El recurs és tan elemental que s'ha utilitzat sempre i sistemàticament, però els efectes sobre la coherència formal són en alguns casos especialment actius.

En el cementiri de St. Vito la unitat de la intervenció és també potent perquè el formigó és el material exclusiu del projecte. La **plaça dels Països Catalans** (190) té les característiques d'un conjunt d'elements erràtics, però la coherència és en realitat molt forta i permet entendre l'espai com un lloc definit, en gran mesura perquè és el resultat d'utilitzar sempre els mateixos elements simples i semblants, però també d'unificar tant el material d'aquests elements com el del paviment, que pot, d'aquesta manera, sofrir lleugeres perturbacions -subtils convexitats, rampes molt suaus, alguns graons- sense perdre la seva funció homogeneïtzadora.

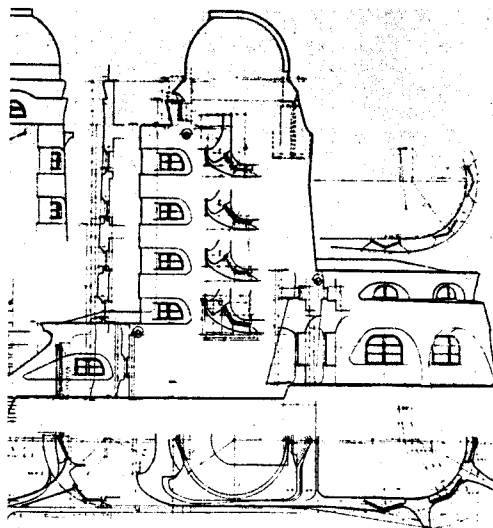
Hi ha una tipologia de projectes que extremen l'homogeneïtat com a mecanisme d'ordre a través de l'accentuació de la massa. Són projectes en els quals pràcticament no existeixen parts desiguals articulades o connectades a través d'elements continus, sinó que es presenten amb la contundència d'un volum modelat amb el mateix material, deformat en funció de les altres exigències projectuals. La **casa Milà** (145) de Gaudí és il·lustrativa d'aquesta manera de concebre la unitat; el sobrenom de la Pedrera és denotatiu d'una construcció tectònica que es



145



147



148

presenta comun immens bloc petri, sense discontinuïtats, però en el qual la massa s'ha deformat en sinuositats que connoten forces colossals. En el banc del parc Güell (146) també són l'homogeneïtat i la continuïtat els factors que atorguen la coherència a la plaça elevada, però ni el material de la

superfície -el trencadís vidrat, per altra banda extraordinari- ni el volum, ni la forma, molt més inflexionada, tenen lògicament el sentit de la massa i de la força de la Pedrera, per bé que també caldria matisar que aquest efecte es trunca parcialment quan descobrim la façana més feble del pati.

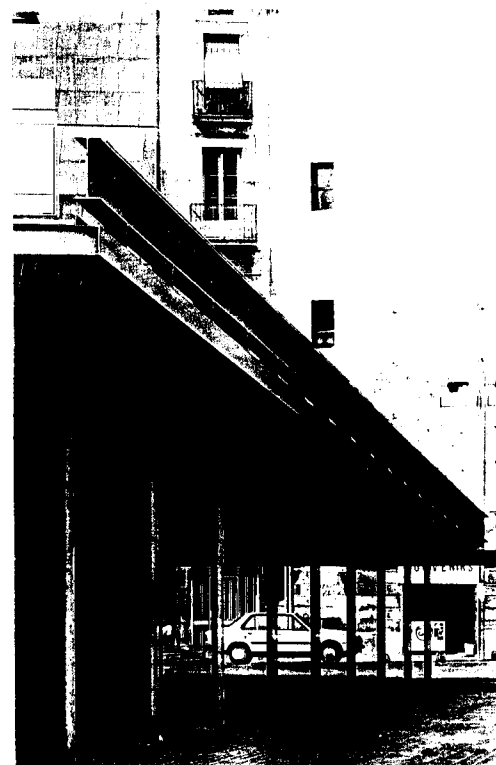
Pocs edificis del patrimoni arquitectònic arriben al cas quasi límit de la casa Milà. Mendelson a la torre d'Einstein de Postdam (147,148) s'aproxima a la idea gaudiniana explorant les possibilitats del formigó, teòricament adequat a projectes basats en el sentit de la massa. L'edifici de Mendelson té certament els atributs dels projectes excepcionals, encara que la impossibilitat de construir-lo amb el material previst per l'arquitecte hagi suposat unes certes discordances entre forma i estructura.

EL PROJECTE GLOBAL

La Pedrera i la torre de Postdam són casos extrems d'una concepció del projecte arquitectònic que se'n pot dir "projecte global" per expressar una forta capacitat integradora. Els "projectes globals", basats generalment en l'accentuació de la massa i, més genèricament, en l'homogeneïtat o continuïtat, tenen connotacions d'economia compositiva que semblen objectivament positius. Els "projectes globals" en el sentit que anirem precisant no són habituals en l'arquitectura del Moviment Modern que, com diu Venturi, tendeix a especialitzar les formes i a separar i articular els elements. Però les excepcions són prou nombroses com per evitar aquestes generalitzacions. En qualsevol cas, la tendència dels projectes globals seria la de reduir el nombre de components d'un conjunt en favor de formes sintètiques capaces d'assumir les diverses funcions d'aquests elements dispers.

Un exemple a petita escala: un dels problemes recurrents amb què els arquitectes topem és el del disseny de les baranes de rampes i escales. Les solucions tradicionals solen basar-se en la repetició feixuga de qualsevol mena de barrots i, més modernament, en la repetició de muntants que suporten el passamà i diversos travessers o en la repetició de mòduls o plafons amb els seus suports i marcs. En qualsevol d'aquests casos un problema elemental sembla requerir una quantitat desproporcionada d'elements diversos, sovint difícilment articulables, de tal manera que sempre queda la vaga inquietud de l'excés, que sembla motivar perpètuament l'intent de noves solucions. Al Centre d'Art Santa Mònica (149) a les Rambles de Barcelona, Piñón i Viaplana van haver de resoldre el problema de la barana de la rampa exterior: una única biga de ferro de gran altura realitza la funció de protecció esborrant la farragosa presència de múltiples elements. És un exemple de solució integradora que ha requerit la imaginació necessària per subvertir l'ús habitual d'una biga estructural.

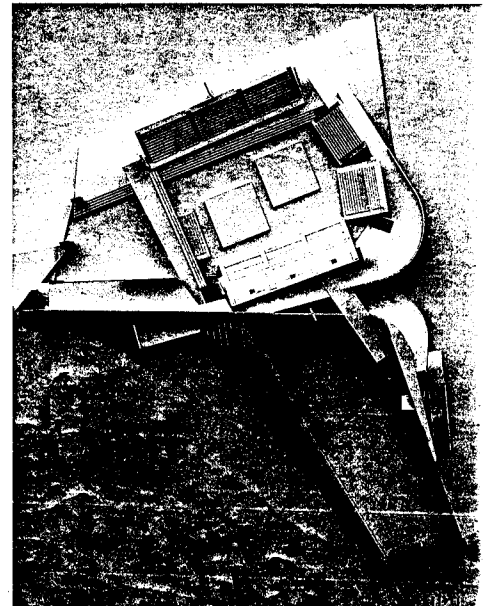
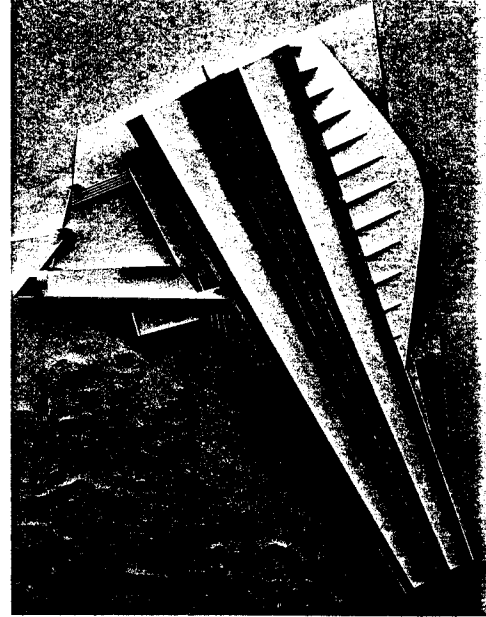
L'arquitectura de volums integradors és característica de les societats d'evolució lenta. Els masos en són un exemple, no només per la claredat i potència dels volums homogenis, sinó perquè sintetitzen funcions i sistemes estructurals. En efecte, el mateix volum engloba sovint l'habitatge, el graner, les corts dels animals, etc. i no hi ha la segregació entre estructura portant i tancaments que els constructors gòtics van inventar per a les catedrals i que en l'arquitectura moderna, amb un sistema estructural diferent, també es dona fins a les últimes conseqüències. Les cases de les ciutats medievals que hem exemplificat a Siena tenien també una volumetria integradora que



149

permetia usos plurals -tallers artesanals i cuina a la planta baixa, dormitoris a les plantes pis- i un sistema estructural sintètic.

Però no cal recórrer a exemples d'arqueologia tecnològica. Le Corbusier dóna una singular lliçó de projecte global en el Pla Obus per Alger que hem comentat com exemple d'inflexió. La continuïtat del llarg edifici-autopista i la inclusió en una forma unitària de diverses funcions urbanes atorguen una especial potència a la proposta irrealitzada. Com veurem a l'últim capítol, els projectes globals no requereixen necessàriament l'ús de la continuïtat o l'homogeneïtat, sinó que poden bastir-se amb qualsevol mecanisme d'ordre. Fins i tot projectes construïts amb formes plurals i disperses poden adquirir l'atribut de la globalitat quan aquestes formes estan inscrites en una forma integradora que respón a una idea sintètica (150); però no hi ha dubte que els projectes fundats en la idea de massa, o vertebrats sobre la uniformitat lineal, tenen més sovint l'atribut de l'economia expressiva que caracteritza la millor arquitectura, sigui quina sigui la seva complexitat formal.



NOTES CAP. IV

- 78 HEGEL, G.W.F. *Arquitectura*. Ed. Kairós S.A. Barcelona, 1981.
- 79 PUPPI, L. *Andrea Palladio*. Electa Editrice. Milano 1973.
- 80 NEUTRA, R.J. *Wie baut Amerika 2*. Berlin 1927.
- 81 TRYSTAN EDWARDS, A. *Architectural Style*. Faber and Gwyer, Londres 1926.
- 82 TRYSTAN EDWARDS, A. *Towards Tomorrow's Architecture*. Phoenix House, London 1968.
- 83 VENTURI, R. *Complejidad y contradicción en arquitectura*. Op. cit.
- 84 ARNHEIM, R. *La forma visual de la arquitectura*. Ed. G. Gili, Barcelona 1978.
- 85 RASMUSSEN, S.E. *Experiència de la arquitectura*. Ed. Labor, Barcelona 1974.
- 86 BACON, E.N. *Design of cities*. Thames and Hudson, London 1978.
- 87 VENTURI, R. Op. cit.
- 88 ARNHEIM, R. *La forma visual de la arquitectura*. Op. cit.