

VII. LA IMPLOSIÓ ARQUITECTÒNICA

L'ORDRE COM A REACTIU

Fins ara hem parlat quasi sempre d'ordre abstracte i de forma desencarnada. Poques vegades, per tant, hem parlat d'arquitectura, que no és reduïble a l'ordre o la forma virtual. En un projecte, l'ordre només és imaginable a través dels altres components de l'arquitectura: les estructures de suport, els materials, la llum, les maneres d'usar o colonitzar la forma, els referents culturals, les connotacions simbòliques, etc. La seva natura rau en aquesta reacció química entre patrons abstractes, materials físics, funcions imaginades, o evocacions concebudes; reacció química perquè la substància que en deriva és d'una natura diferent a la dels seus components, tot i conservar-ne moltes propietats. L'ordre és un accelerador d'aquesta reacció.

En la millor arquitectura, aquesta síntesi és especialment sòlida. La imaginació creadora és simultàniament imaginació espacial, funcional i tècnica, i es concreta en idees que són motrius del projecte i vertebradores de l'obra. L'interès i l'energia de l'arquitectura depenen del vigor d'aquestes idees, tan si es tracta d'una obra tectònica com d'un edifici fràgil.

Els arquitectes sabem molt bé que la síntesi arquitectònica és una operació difícil perquè obliga la nostra imaginació a moure's simultàniament i vertiginosa en diversos plans que interactuen constantment. És natural la tendència a fer opcions reductives en què s'estableixen prioritats i es consideren subsidiàries algunes de les components de la síntesi, que solen resultar així convencionals o forçades perquè no han participat en el procés de reacció i, per tant, ni han transformat les altres components ni han sofert la pròpia mutació. Per això, el funcionalisme simplista no només indueix a la banalitat formal sinó a l'esquematisme funcional, de la mateixa manera que la indiferència pels problemes constructius i d'ús que sovint exhibeixen les arquitectures hiperformalitzades les converteix fàcilment

en arquitectures de clixé, inconsistents i sotmeses a la fugacitat.

El projecte reductiu porta a arquitectures minorades oposades a la complexitat, on es multipliquen els elements retòrics, antònims dels elements versàtils implicats o elements de doble funció. És estrany que Venturi, vindicador de la complexitat, defensi la presència d'aquests objectes desangelats, tan abundants en els exercicis d'estudiant i tan escassos en la millor arquitectura.

No obstant, els components i els criteris de la síntesi han estat sempre objecte de polèmica. En l'evolució de la cultura occidental, la tríade vitruviana ha servit de referent per a aquesta síntesi, però la *venustas* ha estat el terme ideal per velar les divergències en els valors atribuïts a l'arquitectura. Tot i que l'ordre és una constant, cal calibrar-lo més des del punt de vista instrumental -i aquí rau la seva excel·lència- que des de les opcions culturals. És des de la diversitat d'aquestes opcions que s'ha plantejat repetidament què és intrínsec i què és heterònom en l'arquitectura. Ja hem parlat que la seva evolució en aquests últims segles pot llegir-se en clau de perpetu rebuig de l'heteronomia, o com una indagació constant sobre la seva essència:

Més significatives que les teories d'Alberti, les frases de G. Vasari contra les construccions del gòtic tardà que qualificava de monstruoses i bàrbares perquè "tenen l'aspecte de ser fetes més de paper que de pedra o marbre", són una crítica contra una pretesa heteronomia de l'arquitectura "goda" que no respondria ni a la *firmitas* de l'arquitectura autèntica -"les columnes, molt primes, totes en forma de cargol, no poden tenir força per aguantar el pes, sigui tan lleuger com es vulgui" -ni a l'ordre pur de la *venustas* -"aquesta ornamentació feta d'una maledicció de tabernacles, un sobre l'altra, amb tantes piràmides i portes i fulles que no hi han de ser i que sembla impossible que s'hi puguin aguantar"¹⁶⁰.

La concepció objectiva del món i de la història dóna suport a aquesta arquitectura de la claredat i la reconciliació amb els clàssics que defensa Vasari. No obstant un segle després, Borromini i els seus contemporanis desconfiaran d'aquesta visió sistemàtica de l'univers, i substituiran el principi d'autoritat pel de l'experiència. Argan opina que, a mitjan del XVII, l'arquitectura ja no es pensa com a "representació"

de realitats objectives externes que cal manifestar, sinó com a "determinació" de l'espai¹⁶¹. Borromini, l'arquitecte més sensible a aquests canvis, elabora amb rigor i passió una arquitectura basada en la pràctica constructiva i l'experiència directa que li atorga l'observació dels monuments romans i no en la tractadística clàssica o les premisses teòriques del manierisme. L'anàlisi, la crítica, la invenció i la selecció seran les components del seu mètode projectual, com ho seran en la majoria dels arquitectes del Moviment Modern.

Hi ha, per tant, un nou rebuig dels valors "externs" de la tractadística clàssica i manierística en favor dels intrínsecs de l'arquitectura alliberada de la seva missió representativa. Aquest abandó de les seguretats externes devia ser prou angoixant i prou excitant l'exploració d'allò intern quan el mateix Borromini exclamava "I jo, certament, no m'hagués ficat en aquesta professió amb la finalitat de ser només un copista, encara que sàpiga que inventant coses noves no en reps el fruit de la fatiga fins ben tard"¹⁶².

En canvi les obres del patrimoni clàssic i barroc són vistes pels arquitectes de l'Il·luminisme des d'una òptica anivelladora segons la qual la composició d'aquelles obres es regeix, de nou, per principis impropis. Ledoux s'ha magnificat com l'iniciador de l'arquitectura autònoma que, en opció a l'arquitectura heterònoma de la tradició barroca, estaria en els orígens de l'arquitectura moderna. Emil Kaufmann basa la seva argumentació en el fet que molts projectes de Ledoux tenen un sistema d'organització que no es basa en els principis aliens de l'antropomorfisme o el símil orgànic dels edificis barrocs, ni en els principis d'inflexió pels quals el valor de les parts està en funció del valor del conjunt, sinó en una arquitectura de "pavellons", és a dir, d'unitats formals que tenen la seva pròpia autonomia i la seva pròpia llei interna que determina la forma en un procés progressiu en què, finalment, ja no es pot parlar de parts d'un tot, sinó d'unitats independents.

Naturalment aquests són els vèrtexs d'un procés erràtic i plural, en el qual els nous llenguatges s'afermen a través de la negació, no tant dels llenguatges precedents com dels valors que els donaven suport. Sabem prou bé que hi ha una transició contínua de les formes i dels sistemes compositius que poques vegades permet parlar de fractures, però aquest

fet no invalida que les teories que suporten les irrupcions, encara puntuals, dels nous estils, intentin afermar-se a través de l'aplatament històric i el refús sistemàtic.

En el cas del Moviment Modern, com en tota concepció fonamentalista, aquesta actitud és particularment marcada, per bé que els assagistes són propensos a descobrir cada vegada més continuïtats amb l'arquitectura precedent i es parli del neoclassicisme de Le Corbusier, del pal·ladianisme de Mies o del procés cap a l'abstracció de l'arquitectura Beaux Arts. Amb tot la re fonamentació arquitectònica a partir del valors essencials de la funcionalitat, la tècnica i la ciència, la sinceritat, o la simplicitat formal, paral·lela a l'enterrament dels ordres -"Això no és pas arquitectura, són els estils. Vivents i magnífics en el seu origen, ara no són més que cadàvers" diu Le Corbusier en un dibuix de *Precisions*- no atura aquest procés.

El mateix Malevich que utilitza una terminologia igualment truculenta per referir-se a "l'arquitectura de les fulles d'acant" que imaginada com "un ridícul i insignificant Llätzer ressuscitat, cobert amb el sudari, enmig de la furiosa acceleració de les màquines", considera heterònoma la mateixa funció i reclama una arquitectura absoluta, alliberada de la utilitat, "forma pura, proa metafísica"¹⁶³, que naturalment només podrà plasmar-se en els dibuixos i les maquetes de les seves "planeïtats" i "arquitectones".

En el reflux de les idees essencialistes sol haver-hi la recuperació d'alguns atributs suprimits per la impetuositat simplificadora dels peoners -com ha passat amb la reclamació del dret a la figuració d'alguns corrents arquitectònics d'aquesta segona meitat del segle-. Amb tot, el procés de reducció, aplatament i unificació del passat com a referent per contraposar-hi una nova essència finalment descoberta, pot continuar indefinidament.

Per a Peter Eisenmann, per exemple, l'arquitectura, des del segle XV fins ara, ha estat determinada per tres *ficcions*: *la Representació, la Raó i la Història*. "A causa de la persistència d'aquestes categories, serà necessari considerar aquest període com manifestació d'una continuïtat en el pensament arquitectònic. Es pot definir aquesta modalitat ininterrompuda de pensament com *el clàssic*", que inclou l'arquitectura

moderna, perquè "malgrat la proclamada ruptura, ja sigui en la ideologia que en l'estil, associada al Moviment Modern, les tres *ficcions* no s'han posat mai en discussió i, per això, han quedat intactes". Eisenmann no vol proposar un nou model per a una altra teoria de l'arquitectura -la seva aparent modèstia és en realitat ben ambiciosa-, però és significatiu que proposi "una expansió més enllà dels límits presentats pel model clàssic, per a la realització d'una arquitectura com *discurs independent, alliberat de valors externs* (clàssics o no): és la intersecció del significat de l'arbitrari i de l'etern en l'artificial"¹⁶⁴.

Probablement l'esforç més titànic realitzat en la recerca de la "puresa" és el de l'arquitectura de l'abstracció, que ha continuat plantejant el seu radical refús a allò que l'arquitectura moderna ha considerat les dues heteronomies per excel·lència: la mimesi de la natura i la mimesi de la història. Ja hem pogut apreciar la força amb la qual el món natural, especialment l'orgànic, s'ha filtrat en l'arquitectura malgrat l'aparent contradicció entre natura i artifici. L'hem comprovat en la representació directa de motius vegetal i zoomòrfics, en la visió de determinats elements arquitectònics com imatges arquetípiques de la natura -la columna com un arbre-, en l'abundància de simetries bilaterals que semblen projeccions de la morfologia animal, en l'assumpció per part de l'arquitectura de les inflexions característiques dels sers vius, en el comú refús de les dualitats, en la fascinació per la geometria dels cristalls, o en les múltiples manifestacions de la metàfora antropomòrfica, des de la simetria vitruviana al símil entre façana i cara de Vasari, o a les proporcions harmòniques fonamentades en les relacions mètriques del cos, de Leonardo a Le Corbusier.

I les imatges del món natural continuen traspuant en l'arquitectura més despullada. L'analogia orgànica es constitueix en un dels referents més consistents del Moviment Modern. En el zenit de l'abstracció, Malevich justifica la seva arquitectura alliberada de la funció -"l'art suprematista del volum-construcció"-, però apta per a ser colonitzada, amb aquest símil: "D'aquesta manera entenc la naturalesa i totes les seves construccions. L'arbre, la muntanya, la roca, estan configurades per estructures que no tenen intenció utilitària... i no perquè l'ocell construeixi el seu niu en un arbre significa que l'arbre ha crescut per a ell"¹⁶⁵. Les recurrències fractals, que la física moderna ha identificat en alguns sistemes de la natura, serveix com a referent per a mètodes

estructurants en algunes architectures recents, com hem vist en el *scaling* d'Eisenmann, que, per altra banda -i per no mouren's del mateix arquitecte- ja hem comentat com explica una de les seves propostes projectuals a través de la metàfora de la *inoculació genètica*.

Probablement les omnipresents imatges i lleis de la natura continuaran excitant la imaginació espacial i constituint un permanent doll de models estructurals. Com hem vist en els capítols anteriors, hi ha causes prou insondables com per creure-ho així. Però també cal insistir en els límits de l'analogia orgànica i la simplificació equívoca del funcionalisme basat en aquesta analogia, que ja hem comentat en el segon capítol.

L'ESTRUCTURA IL.LIMITADA

Un organisme viu té una unitat nascuda d'un principi conformador intern que el configura com una estructura tancada, capaç, certament, d'intercanvis funcionals, però no formals, amb el context. La conformació de l'arquitectura, com les formes estructurades de la matèria inert, es fa per aglutinació i no per imbibició. L'arquitectura pot ser així una *estructura oberta* capaç d'incorporar el context físic. Si tenim en compte que aquest context és un component més de la síntesi arquitectònica, aviat percebrem que el model d'intercanvi forma-context dels organismes vius és radicalment diferent del que hem de considerar fructífer per a l'arquitectura.

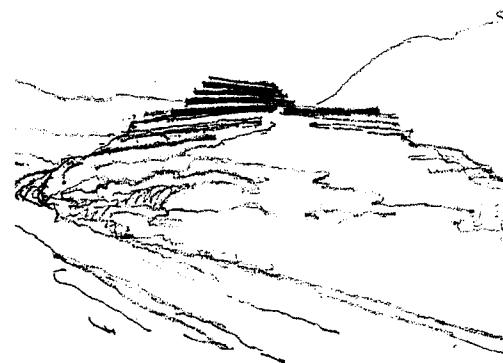
La idea que el context físic és un factor més de la síntesi deriva, en el nostre cas, de valorar l'estructura formal com una invariant imprescindible de l'arquitectura. Si el sistema de relacions formals perceptibles a l'interior d'una obra és una condició de la millor arquitectura, pel mateix motiu ho és el de les relacions que s'estableixen entre aquesta obra i el seu perímetre exterior. És a dir, una estructura oberta que instaura enllaços amb el medi es percep com una estructura a escala superior. L'edifici, que pot tenir una dimensió absoluta escassa, té una dimensió virtual més gran, de la mateixa manera que un projecte desestructurat, subdividit en ordres parcials disjunts, és un projecte

esquifit perquè té una dimensió virtual més petita.

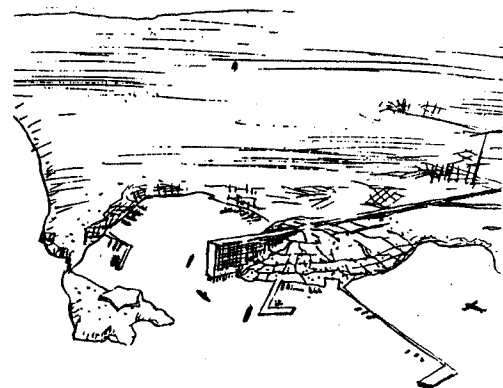
La inclusió del context en el projecte no s'ha d'interpretar com una pura adaptació de la forma al medi -recordem el comentari de O. Bohigas al final del capítol II i la frase "dissenyar per a un públic o contra un públic"¹⁶⁶-. Les relacions entre l'obra projectada i el lloc poden ser pacífiques o tenses, poden ser d'ajust o de contraposició i, en alguns casos, el mateix context pot ser reinventat, com ja hem vist en el Wexner Center, o com ja havia intentat Bramante e el seu temple de St. Pietro in Montorio.

El croquis que Alvar Aalto va fer per al **Museu de Guiraz (217)**, prop de Teheran, és un exemple exacte d'ajust a les vocacions formals de la topografia, on les cobertes es despleguen com una continuació accelerada de les terrasses que configuren el turó. En canvi l'estudi per a la **ciutat de Montevideo (218)** de Le Corbusier mostra una actitud diferent: l'edifici-autopista es col·loca com una barra de geometria rígida tallant el turó del port. La confrontació és dura però el projecte és vigorós precisament perquè no hi ha displicència entre les dues formes. L'edifici-autopista que enllaça amb el territori talla el turó justament pel seu eix i vessa després sobre la badia, com una proa agressiva que té la seva resposta en la concavitat d'aquesta badia.

Les actituds que valoren l'absoluta segregació derivades del gust per a la fragmentació són contràries al principi clau de l'estructura formal de l'arquitectura i clarament minoradores del seu abast i del seu interès. Persisteix sovint la confusió entre la diferència i la indiferència que hem comentat en el capítol precedent. Un bon projecte pot ser, com el de Le Corbusier,



217



218

radicalment diferent del context, però mai indiferent -que és molt diferent-. L'intent de representar l'*atopia* o el no lloc a través de la forma autònoma és clarament reductiu i només justificat si, amb la negació del context, hi ha la pretensió de generar un procés de readaptació del lloc a l'obra, que és una altra forma de plantejar el mateix problema.

Els diàlegs entre artifici i medi tenen a vegades l'ambivalència d'una conversa intel·ligent. A la comentada **plaça dels Països Catalans** (190,191,192) de Barcelona, la difícil formació d'un lloc amb la seva pròpia entitat no es fa ni excloent el context ni adaptant-s'hi. La plaça no es tanca i el seu perímetre és indefinit, perdent-se entre el desgavell dels blocs adjacents, però té un espai propi configurat per les relacions entre els elements que s'hi projecten. No obstant, aquests elements no són aliens a aquest context; com hem comentat, són elements extrets del mobiliari urbà de la ciutat de manera que no hi ha solució de continuïtat entre la plaça i el barri, però són elements lleugerament deformats i funcionalment descontextualitzats precisament per marcar la subtil diferència que transfigura el lloc. La forma sinuosa del banc de fusta que abans hem esmentat (198) és un ínfim detall més d'aquest procés inclusiu que sap crear un espai singular o partir de la digestió dels ingredients trivials i insípidos de la ciutat.

Els bons exemples d'arquitectura són, així, lleugeres emergències d'un continuum urbà o topogràfic indefinit, estructures condensades d'aquest continuum, punts de cristallització o densificació d'una estructura il·limitada.

DE LA RESPOSTA AL PROBLEMA

La interdependència entre les diverses estructures que conflueixen en l'arquitectura fa més conflictiva l'elaboració de la síntesi. Sabem que la forma no segueix necessàriament la funció ni tampoc la funció no ressegueix necessàriament la forma. Són més ajustades les afirmacions intermèdies, com la funció transforma la forma o la forma suggereix la

funció. Però en els millors projectes el que realment es planteja és una relació diferent i inesperada entre aquests components.

La invenció arquitectònica és, certament, invenció espacial i invenció de sistemes constructius o de noves maneres de plantejar els usos, o de diàlegs sorprenents amb el context, però sobretot és invenció de noves correspondències entre aquests factors que implica trencar el procés lineal que va del plantejament del problema -generalment exigències d'ús- a la resposta -forma construïda-. Les millors obres solucionen problemes que no s'havien plantejat prèviament, perquè, en aquestes obres, el problema forma part de la resposta. El fet de que el motiu primari que origina el projecte sigui d'ordre funcional no treu validesa a aquesta afirmació. No obstant la simple correcció arquitectònica, no solament necessària sinó convenient en determinats tipus de projectes, no requereix necessàriament la imaginació d'una síntesi original.

En les èpoques d'evolució lenta de l'arquitectura l'ajust afortunat dels seus components cristal·litzava en tipologies perfectes, models que durant llargs períodes podien reproduir-se amb la seguretat de reproduir també un sistema òptim de correspondències internes. Els canvis en les tècniques constructives, en els usos o en la posició topogràfica o urbana, generalment lleus, es resolien amb reajustaments quasi automàtics. Aquesta era la pauta de la construcció en les societats primitives, agràries o tancades. L'estabilització de tipus lligada a determinats estils ha estat possible també en els períodes de la història en els quals aquests llenguatges han tingut temps d'afermar-se i generalitzar-se.

En l'arquitectura actual aquesta sedimentació és quasi impossible. La producció massiva de construcció estandaritzada se'n ressent perquè no hi ha suficient morositat per comprovar, seleccionar i perfeccionar els models inèdits. Alguns patrons són relativament estables -com els organigrames funcionals dels habitatges- però els canvis en les tècniques, els materials, els referents simbòlics, els usos públics o els territoris urbans són notablement ràpids.

Aquestes circumstàncies ens atorguen als arquitectes un marge desorbitat de decisions que ens acosta als artistes extraviats del nostre temps. Cada vegada tenen menys vigència aquelles afirmacions de

Gombrich segons les quals "no som lliures davant les formes del passat ni davant la seva validesa com models tipològics, però si ens creiem lliures haurem perdut el control sobre cada sector veritablement actiu de la nostra imaginació i del nostre poder de comunicació amb els altres"; i, en canvi, cada vegada és més sentida aquella altra afirmació seva, feta al·ludint als pintors abstractes: "és una evidència de la psicologia que allò més difícil de suportar és la completa llibertat de tota restricció"¹⁶⁷.

La invenció d'un nou sistema de relacions estructurals en la síntesi és normalment el fruit de processos intuïtius on la imaginació s'encén a partir d'imatges de la memòria. En aquest sentit la primera frase de Gombrich continua essent certa, però no sembla igualment cert que les imatges més actives siguin les de models tipològics propers més o menys vàlids. Aquesta proximitat és una limitació per superar-los i és fàcil encallar-se en la resposta mimètica a un organigrama funcional o en l'entestament en una preconcebuda solució constructiva.

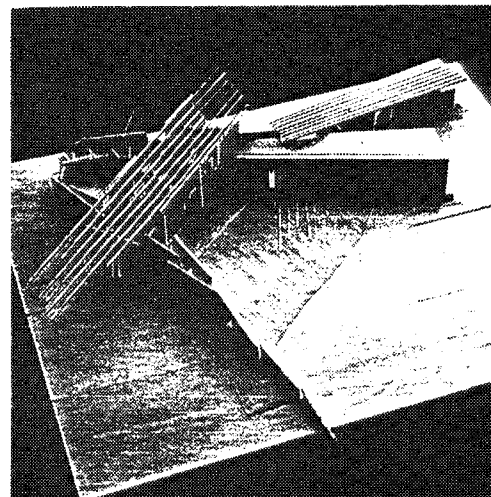
Les situacions en cul de sac són les que en les millors obres es resolen amb un *salt de nivell*, amb una superació de la dinàmica problema-resposta plantejant el projecte en altres termes. És llavors quan hom s'adona -un moment estrany- que pot haver-se superat una dialèctica infructuosa i que la resposta ha canviat la pregunta. Sovint, els gèrmens que faciliten aquest canvi de pla són imatges inesperades de la memòria que tenen una remota relació amb el tema projectual perquè, precisament per això, estan menys atrapades en una relació forta i estable dels components arquitectònics.

El comentat Pla Obús (133) de Le Corbusier és un bon exemple d'invenció tipològica on s'han alterat tots els sistemes de relacions. L'enorme força del projecte deriva d'aquesta capacitat inusual d'inventar no només un nou model d'habitatges, un nou model d'infraestructura viària, una aplicació diferent de les tècniques constructives, una nova concepció de barri, una nova relació ciutat-territori, etc., sinó una manera inèdita, sorprenent i al mateix temps intensa, de relacionar tots aquests components en un únic projecte -el que n'hem dit un projecte global, econòmic i inclusiu- fortament travat. El fet que no es realitzés és certament el símptoma de desajustos o rigideses importants, o de la resistència a admetre a gran escala canvis

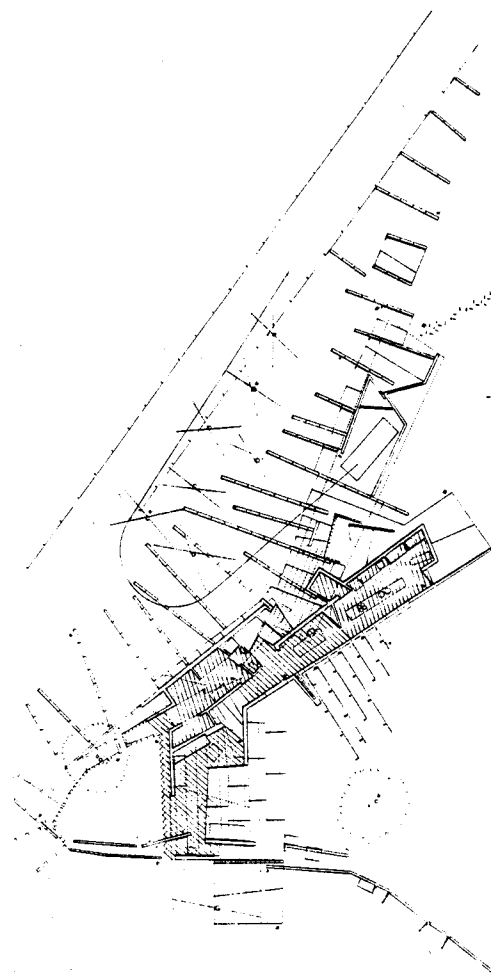
extrems, sobre tot quan aquests afecten l'habitatge i la manera de viure en comunitat, però no redueixen l'interès del projecte com exemple límit d'imaginació tipològica, precedent dels edificis multifuncionals i les macroestructures posteriors. Naturalment la invenció tipològica pot aplicar-se a petita escala, com la de l'habitatge individual, un dels temes arquitectònics més difícils d'innovar. A la **casa unifamiliar de Riumors** (219,220), projectada per E. Miralles i C. Pinós, la distribució funcional, el sistema estructural i la imatge de la casa són substancialment diferents de la dels xalets aïllats convencionals. Paret de tanca, coberta, patis, nucli de serveis i garatge estableixen una relació inesperada i forta dirigida per la V irregular de la tanca. Una sola idea governa el projecte que, no obstant, és articulat, variat i impossible de remetre a geometries simples.

Les idees vigoroses, fortament sintètiques, que són a l'origen de les arquitectures més valuoses, atorguen a l'obra un determinat sistema d'ordre, però, sobretot, una energia particular que tan poden tenir els edificis més delicats com els més compactes. No hi ha una correspondència clara entre ordre i energia. Tanmateix, un projecte desestructurat no té mai l'atribut de la força i en canvi un sol sistema ordenador no només és més econòmic, sinó que generalment és més capaç d'induir aquell atribut; però l'afirmació és relativa. Hi ha uns altres factors de naturalesa formal que confereixen nervi al projecte i dels quals ja n'hem parlat en el primer i quart capítol: els "camps de forces" de les formes.

Un projecte lineal, per exemple, muntat sobre una directriu llarga està inicialment dotat d'una energia que es potencia si el desenvolupament



219

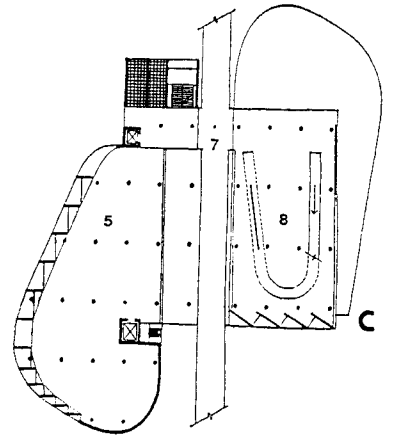


220

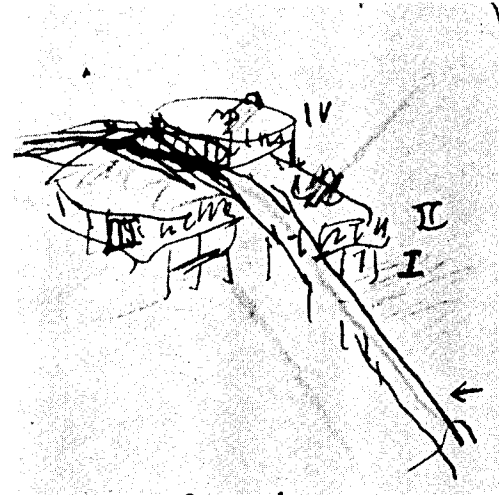
del projecte es va articulant en línies que tenen la mateixa o semblant directriu i que, per tant, densifiquen aquest camp de forces. Els elements puntuals o transversals interferits poden encara, per contraposició i sempre que tinguin una dimensió reduïda, manifestar més aquest flux d'energia. El mateix cal dir d'un projecte travat sobre un centre que jerarquitzava l'espai al seu voltant sigui quin sigui el sistema d'ordre utilitzat. En canvi un projecte en malla, muntat sobre dues directrius contraposades de semblant intensitat, tot i posseir una forta cohesió -l'ordre formal pot ser molt clar- és un projecte neutre, que tendeix a l'homogeneïtat. Pel mateix motiu, és difícil conferir vigor a projectes duals o policèntrics- sobretot si els centres no estan jerarquitzats- o als que s'organitzen sobre camps de forces inicialment incompatibles, com els lineals i els centrals.

Naturalment aquesta dificultat no implica impossibilitat. La pluralitat de camps de força - que no té res a veure amb la complexitat formal i poc a veure amb l'ordre- representa un risc important de neutralització de vectors que produeix projectes desmaiats. Però el coneixement d'aquest risc permet el control i l'articulació d'aquestes línies d'energia que només inicialment són discordants i afeblidores. És més, és en la resolució de les incompatibilitats fortes -com les dualitats- on radica l'interès dels projectes més agosarats, i un bon exemple el tenim en la dualitat resolta del **Carpenter Center** (221,222) de Le Corbusier.

Cal aclarir que parlant de camps de força ens hem posat de nou en el pla de la forma abstracta i de l'energia formal i no en el pla sintètic de l'arquitectura. Des d'aquest altre nivell més ampli



221



222

es pot parlar d'energia quan els projectes són fortament inclusius, és a dir, generen combinacions de gran consistència. Però amb tot, no es pot oblidar els efectes del vigor de l'esquema formal sobre la síntesi.

INVENCIÓ I SELECCIÓ

Quan les idees prèvies, motrius del projecte, són suficientment sintètiques, es manifesten en embrions arquitectònics que tenen una pròpia estructura interna i unes pròpies lleis de desenvolupament. Si la invenció de les idees germinals és un moment clau del projecte, no ho és menys el moment de la selecció. El moment inventiu de la intel·ligència és només "una etapa enlluernadora i magnífica, però inicial. Per crear necessitem aquesta proliferació d'ocurrències que ens impedeixen enclaustrar-nos en la repetició estèril. Necessitem també *no quedar-nos* en aquestes ocurrències, sinó prolongar-les amb el *moment creador*. Sabent que contradiu les més ancorades creences de l'artista modern, he d'afirmar que l'instant decisiu de l'activitat creadora no és *l'ocurrència, la invenció*, sinó *la selecció*.. És l'acte més genuí de l'artista"¹⁶⁸. En l'arquitectura aquesta afirmació de A. Marina és particularment certa.

La selecció requereix el previ reconeixement en la idea germinal d'una concordança feliç dels components arquitectònics, en els millors casos com a resultat d'un salt de nivell o d'un capgirament del problema, però en tot cas una concordança on les formes d'ús convencionals o transformades, els patrons ordenadors, les relacions contextuals, l'estructura resistent, els materials o els referents formals directes, plantejats de moment en els seus estadis més primaris, no són forçats ni sofreixen engavanyaments i són fluïdes també les relacions entre ells.

La selecció requereix també una espècie d'exploració accelerada del desenvolupament del projecte per intuir-ne les potencialitats i esbrinar-ne les rigideses. Els embrions arquitectònics tenen ja una estructura incipient que relaciona les diverses components i aquesta estructura marca les pautes de la seva evolució. En aquest moment projectual es

percep clarament que l'embrió governa en part el projecte, oferint resistència a determinades concrecions, fins i tot petites, si són contràries a la idea motriu i permetent, en canvi, expansions profuses en la via oberta per aquesta idea. És dins aquesta via on poden manifestar-se les contradiccions inevitables de qualsevol concreció, i és precisament l'adaptació o juxtaposició de contradiccions que realitza el projecte allò que l'enriqueix i li dóna la necessària complexitat.

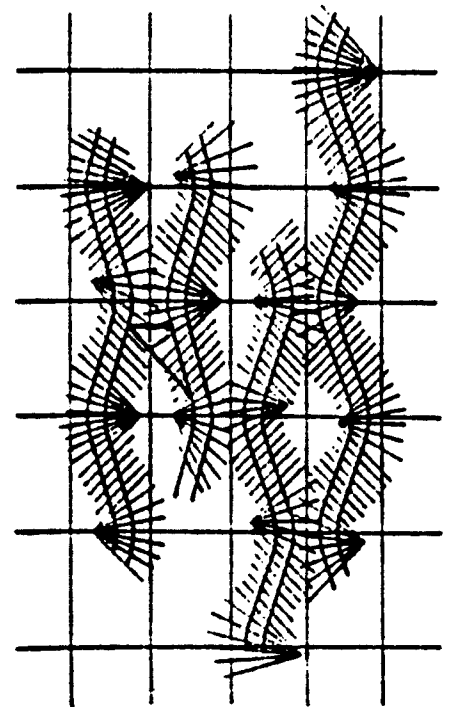
Les idees embrionàries que no tenen flexibilitat, és a dir, que es dissolen o es destrueixen en la concreció projectual, són idees no pertinents que desgavellen l'estructura de relacions entre components i donen obres defallides. Una bona idea motriu indueix, en canvi, un ample desplegament formal.

En el projecte d'Alvar Aalto per a un **barri residencial a Pavia (223)** del 1966 s'aprecia especialment la qualitat de la flexibilitat, precisament perquè el plantejament inicial és en aparença molt rígid. L'embrió del projecte sintetitza una específica sèrie de requeriments funcionals -evitar les vistes sobre l'autopista, optimitzar l'orientació solar, conformar espais mancomunats, etc.- amb una precisa idea d'ordre basada en una malla regular de blocs sinusoidals.

D'entrada, tant la forma sinuosa geomètricament traçada com la seva disposició en la malla són opcions formals d'una inflexibilitat poc apta, sembla, a un desenvolupament del projecte que admeti la pluralitat funcional -edificis públics, pàrquings, habitatges unifamiliars, espais parc, etc.- i el reconeixement del lloc -l'autopista Romà-Milà amb la seva sortida, el riu Ticino en el

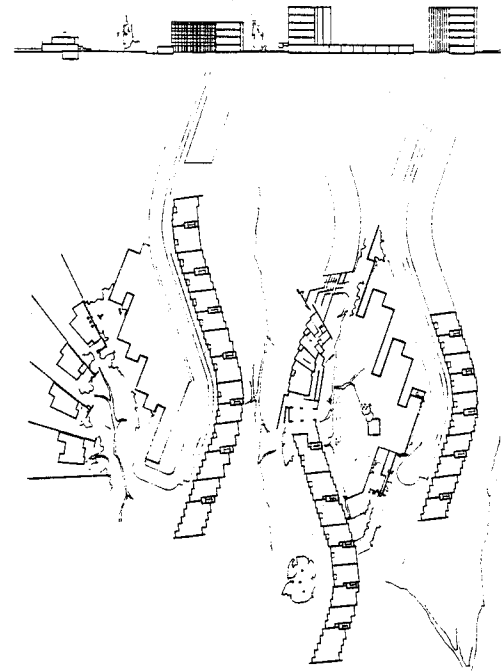


223



224

límit Sud, i l'afluent que creua el centre del barri-. Però Aalto demostra que l'embrió indueix una diversificació de formes adequades a aquests requeriments que no afebleixen en absolut la idea motriu. Aalto realitza un seguit d'operacions que desbloquegen la rigidesa inicial: les diferents altures dels blocs en funció de l'orientació, les seves discontinuïtats dins la continuïtat virtual de la malla, el lleuger desplaçament de les sinusoides de tal manera que els vèrtexs no coincideixen, però, sobretot, el traçat d'un nou feix de directrius radials lligades amb les curvatures (224), feixos que a la vegada sofreixen desplaçaments i deformacions sense patrons geomètrics clars, però perceptivament molt coherents.



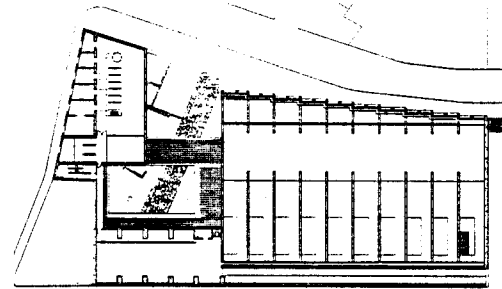
225

A l'escala més detallada (225) podem observar com a vegades el final d'un bloc es transforma en un edifici singularitzat que segueix l'alineació sinusoidal, però amb alteracions, canvis de ritme i directrius internes radials; o com les radials desplaçades donen suport a l'emplaçament dels habitatges unifamiliars que es van estenent amb aquestes pautes cap a les riberes del Ticino. D'aquesta manera és possible la diversitat tipològica, l'adherència a les lleugeres rugositats de la topografia i la conformació d'espais variats en dimensió, tractament i obertura, alguns dels quals contenen aparcaments i passos semisoterrats, que, certament, segueixen directrius ortogonals alienes al sistema -l'únic patró formal de difícil encaix en el conjunt- si bé la directriu dominant és la tangent a la part rectilínia de la sinuositat.

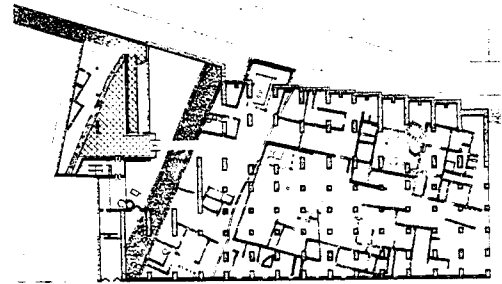
El **Museu d'Art Romà de Mèrida** (226,228), projectat per Rafael Moneo, és un altre exemple de síntesi afortunada, generadora d'una tipologia

museística inhabitual i amb capacitat per desenvolupar-se de manera flexible. En efecte, la idea sintètica engloba un sistema estructural -els grans murs de totxo amb els corresponents arcs i contraforts- que és a la vegada una rememoració de l'ordre gran i sòlid de l'arquitectura murària romana coherent amb el caràcter del museu -els murs es realitzen amb la mateixa tècnica constructiva dels romans-; que, amb la seva textura delicada i neutre, són a la vegada els panys perfectes per a l'exposició de les peces arqueològiques; que suporten també la coberta en claraboies projectores d'una llum zenital òptima; que es disposen segons un clar sistema ordenador basat en la continuïtat del material i en la repetició regular; repetició que a la vegada permet un gran desenvolupament de superfície d'exposició; etc. La idea germinal cristal·litza per tant en una estructura complexa on no s'han exclòs elements de la síntesi i on les interrelacions i correspondències entre factors són fortes.

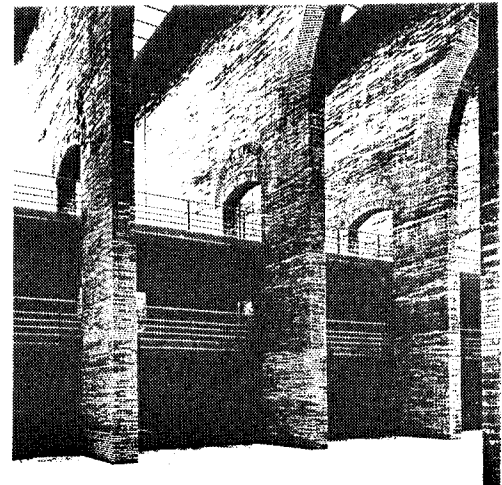
Però aquesta estructura embrionària no és inflexible. Els espais amples, que no es poden formar entre els murs relativament acostats, sorgeixen com espais transversals oberts en els murs a través de grans arcs. La repetició regular dels murs obliga a l'equimetria de les crugies, però permet que aquests murs siguin de longituds diferents per aproximar-se a les directrius del carrer. La interrupció del ritme afavoreix la formació dels patis interiors i la unitat del material assegura la integració del cos d'administració i sala d'actes, ajustat a l'angle est i configurat amb altres criteris compositius, encara que el ritme hi torni a ser present en la divisió de les dependències i l'amplada de la sala d'actes correspongui exactament a dues crugies.



226



227



228

Les pautes de desenvolupament de l'embrió arquitectònic han permès, doncs, una concreció del projecte en volums i formes variades, sotmeses certament al ritme i a l'ortogonalitat. No cal tampoc que la flexibilitat sigui infinita ni l'adaptació als requeriments contextuals sigui mimètica i tova. Precisament l'obra s'implanta sobre el lloc amb una certa rigidesa, clarament volguda, tant en relació amb els barris actuals de la ciutat com en relació a les ruïnes. La planta soterrània (227) manifesta el contrast entre la trama de la ciutat romana i la trama regular dels murs que segueixen directrius diferents, com si l'obra, que amb les seves referències a l'arquitectura romana vol suggerir o recrear el vell context, volgués també manifestar, com en un palimpsest, la superposició d'estrats que els arqueòlegs descobreixen en les ruïnes urbanes; una superposició que es fa explícita en la visió de la via romana travessant diagonalment els patis interiors.

LA INCONTINÈNCIA FORMAL

La **casa Papanice** (229), construïda l'any 1970 prop de Roma, és reveladora, com moltes altres obres, d'un problema compositiu comú a totes les arts que és pertinent comentar aquí.

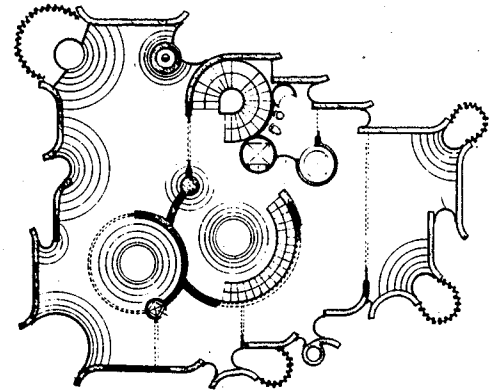
La planta de l'edifici, amb la projecció de les motlures circulars del sostre, manifesta clarament que l'obra té els atributs de l'ordre -en aquest cas en grau extrem- que hem identificat en la millor arquitectura. Possiblement té una organització de l'espai que, tot i la seva singularitat s'ajusta bé als requeriments funcionals i sembla desenvolupar, amb una certa flexibilitat, les idees generadores bàsiques, que el mateix autor explica en un plànol analític (230) i que fa especial atenció a la llum, els recorreguts, les visuals, etc. Podem així mateix creure -encara que això sigui més difícil- que és fluïda la relació entre l'estructura de la forma i l'estructura constructiva. La visita a l'interior confirmen aquesta atributs (231), tot i que la vista quedi distreta per l'abundant gamma de materials, colors i referències emfàtiques. I no obstant poques persones podran defugir una sensació aclaparadora que es tradueix ràpidament en disgust. I no tant per les atuïdores

estridències més o menys trivials dels recobriments, com per la mateixa concepció de l'edifici. Quina n'és la causa?

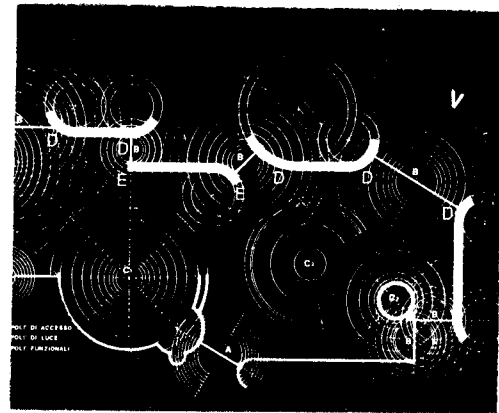
Hi ha en la ciència un precepte poc discutit segons el qual si dues teories diferents expliquen el mateix fenomen és més probable que siguin correcta la teoria més simple. Aquest precepte - nomenat *principi de parsimònia*- s'ha considerat també un sòlid principi artístic que alguns psicòlegs de l'art resumeixen en l'enunciat "una obra ha de ser tan simple com el seu tema ho permeti". No és, certament, una idea moderna si tenim en compte que ja Aristòtil la va expressar quan es referia a la "fàbula episòdica", amb la frase "allò que no és necessari, no és bo"¹⁶⁹.

Probablement el principi de parsimònia s'entén més a través del seu antagonic: l'abús de recursos expressius, que es manifesta fonamentalment a través de la repetició immoderada d'un mateix element sorprenent o emfàtic o per l'acumulació, igualment excessiva, d'elements expressius diferents. En el llenguatge, aquest abús és característic dels literats incipients, als quals ja advertia Aristòtil: "Allò inesperat és sorprenent i per això agradable (...). No obstant, si l'estil consistís exclusivament en termes sorprenents, al començament semblaria digne de respecte, però immediatament el considerariem enigmàtic i bàrbar"¹⁷⁰. E. Kant generalitza la mateixa idea quan afirma que "En la bellesa res no cansa tant com l'art treballós advertit al darrera. L'esforç per impressionar resulta penós i produeix una sensació de fatiga"¹⁷¹. La sensació de fatiga que experimentem dins la casa Papanice.

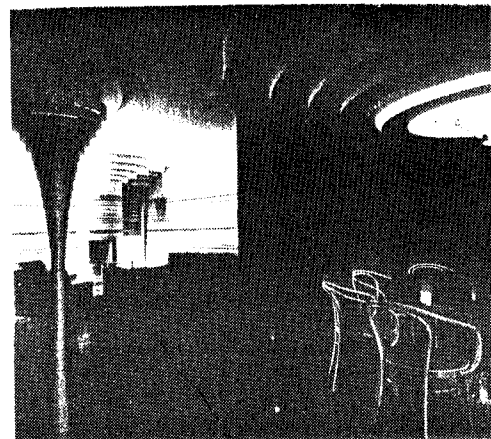
El principi de parsimònia, en canvi, respondria



229



230



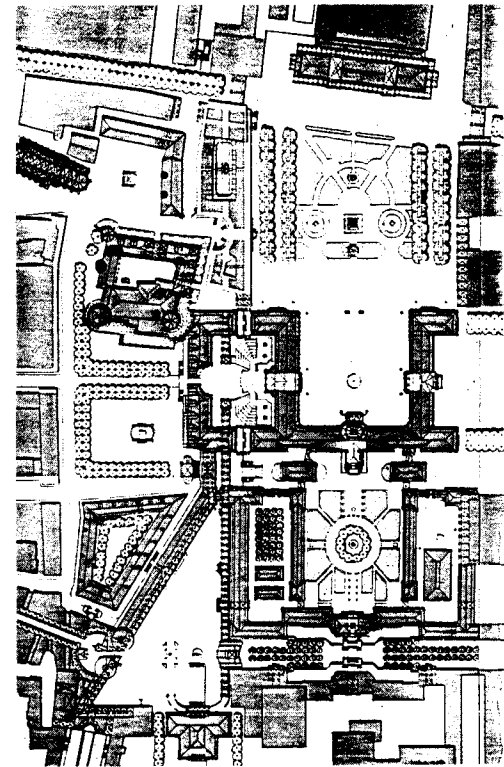
231

amb exactitud al concepte d'aforisme de Nietzsche, "premut, rigorós, amb la màxima substància en el fons, la seva freda malícia contra la paraula bella...És un *mínimum* en l'extensió i el número de signes i un *maximum* en l'energia d'aquests signes"¹⁷².

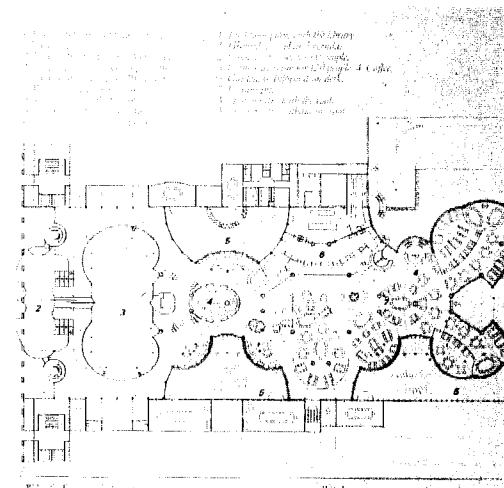
En arquitectura, el sentit de l'economia de mitjans és present de manera al·lusiva en els tractats d'Alberti i Palladi, i de manera més directa en els escrits dels arquitectes de l'Il·luminisme -Ledoux: "...tot allò que no és indispensable, fatiga els ulls, emboira el pensament i no afegeix res al conjunt"¹⁷³. Lodoli: "Res serveix per decorar si no serveix també per construir"- . El refús de l'ornamentació sol estar a la base d'aquesta idea de la parquedat compositiva, com ho està en els escrits d'A. Loos i dels altres polemistes del Moviment Modern. I de fet, l'aforisme modern del "menys és més" s'ha identificat generalment amb l'arquitectura despullada, abstracta, estrictament "necessària" i aparentment simple de Mies.

Aquesta identificació l'ha fet objecte de les desaprovacions postmodernes. El *less is more* s'ha postil·lat amb el *less is bored* i molts corrents arquitectònics recents han considerat que l'ornament ha de prosperar una vegada expiada la seva relació amb el "delicte" i altres culpes. "Quan els moderns van suprimir l'ornament de la dieta arquitectònica, van purgar amb ell molt més del que el mal gust havia merescut"¹⁷⁴. Venturi diu que "més no és menys", i que "la doctrina del "menys és més" deplora la complexitat i justifica l'exclusió per raons expressives".

Aquesta afirmació posa de manifest la confusió que l'axioma, amb la seva rica ambigüitat,



232



233

produeix, perquè pot interpretar-se precisament en el sentit contrari al de Venturi, és a dir, com un principi que suggereix la inclusió i deplora la reducció.

Efectivament menys no és necessàriament més, però l'expressió és fructífera si la redefinim com un procés, afirmant que és positiu qualsevol moviment que vagi de menys en els mitjans a més en els resultats. És una manera d'expressar el principi de parsimònia que permet afirmar que determinada arquitectura barroca -com la de Borromini per exemple- pot ser també econòmica, perquè la potència dels espais, l'enèrgica tensió, la unitat dramàtica, els efectes sorpresa, els contrastos lumínics, etc. són prou intensos per justificar els recursos singulars utilitzats, com les vulneracions dels codis clàssics estàtics o l'ús de formes desmesurades. És cert que aquestes arquitectures hiperbòliques són arriscades perquè estan sempre a un pas d'invertir el moviment i descendir de molt a poc, però no és menys cert que molta arquitectura mínima es transforma en banal seguint un procés que va de poc a zero, encara que en aquest cas no s'aprecii tant aquell penós esforç per impressionar del qual parlava E. Kant.

Les obres excel·lents del patrimoni arquitectònic, fins i tot les que exhibeixen una considerable exuberància, sempre segueixen aquesta *llei del moviment ascendent* que, com veurem, és possible també trobar-la en l'arquitectura de la complexitat d'algunes tendències recents.

L'abús de recursos expressius -el moviment descendent- es manifesta de maneres diverses i tan en projectes dotats d'un ordre fort com en projectes d'estructura precària. A la casa Papanice l'abús rau en la repetició immoderada d'una forma o tema compositiu, com és el cercle i les seves variants, no compensat pels efectes aconseguits: ni les dimensions de l'edifici i dels espais ni el seu ús, ni els petits efectes lumínics, ni l'ordre exclusiu, monòton i poc complex, ho justifiquen.

Caldria precisar què s'entén per forma emfàtica. El cercle ho és malgrat ser una forma de la geometria elemental, perquè les seves característiques internes el fan únic, excloent, difícilment combinable amb altres i en conseqüència singular. Reforçar el cercle en cercles concèntrics successius, introduir variants que són deformacions d'aquest cercle, curvar les parets en arcs de cercle...són procediments que

encara fan més ampul·losa la forma matriu i més infatuada l'arquitectura resultant.

La percepció del moviment descendent es produeix igualment en els projectes que tendeixen a l'acumulació desmesurada de formes singulars disperss. No cal parlar del magatzem de formes decoratives hipertrofiades, pretesament clàssiques, de massa arquitectura postmoderna. Alguns projectes urbans dels germans Krier tenen també aquest risc, no tant per l'eloqüència dels edificis, com per l'excés d'espais urbans hiperdissenyats en formes rotundes, disposats un al costat de l'altre amb abundància d'articulacions i inflexions (232).

Les vulneracions sistemàtiques de la norma ordenadora del projecte solen produir també moviments descendents. El recurs de la vulneració és, per definició, anòmal, com ho és la forma resultant d'aquest recurs. Per tant el seu ús immoderat i el cúmul de formes singulars que en deriva es perceben amb la sensació d'amanerament pròpia dels processos descendents, que ja havíem advertit en el capítol anterior.

L'ORDRE DE LA SOBRIETAT

L'ordre, per tant, té una relació ambigua amb l'economia compositiva. Tant l'ordre sòlid de la casa Papanice com les infraccions abundants d'un ordre primari poden ser abusives. Però també ho poden ser -o més ben dit, ho són sempre-, els projectes desestructurats i els projectes d'ordres disjunts. En el primer cas perquè la pura agregació d'elements arquitectònics, que no permet establir relacions entre ells, s'entén com un conjunt sense interès formal, sense misteri i sense complexitat, malgrat l'abundància de formes, i, per tant, s'avalua amb la consciència de la feixuguesa d'un procés que va de molt a poc. En el segon perquè s'adverteix el treballós i explícit procediment pel qual s'ha atorgat un ordre o una forma a cada problema en comptes d'aconseguir que un únic ordre inicial, flexible i ric, sigui capaç de resoldre els diversos problemes. En el projecte de restaurant, biblioteca i sala de conferències de l'European Space Agency (233) a Nordwijk se sumen

l'aversió a la desmesura de formes inflades en els espais interiors del complex amb l'aversió a un conjunt format per dos ordres disjunts, indiferents i excloents.

Es pel mateix motiu que els projectes inclusius són econòmics. Hem parlat repetidament d'inclusió sense concretar amb precisió el terme. No cal, però, recórrer a definicions, tot i que cal fer esment del conegut article de Ch. Moore sobre el tema ja citat a la primera part¹⁷⁵. Per nosaltres un ordre és inclusiu quan admet, sense dissipar-se, una pluralitat de concrecions que poden ajustar-se a sol·licitacions variades. Un cas concret que hem comentat és el de l'ordre que inclou el context perquè aquest es converteix en un element més de l'estructura formal de l'obra, tan si aquesta és provocadora com si és amable amb aquest context.

Si parlem en el pla de l'arquitectura i no exclusivament en el de l'ordre, la inclusió es manifesta en la capacitat dels projectes de realitzar síntesis poderoses dels diversos components arquitectònics, síntesis que ja són presents en les idees germinals, motrius del projecte. Com hem vist en el Pla Obús, o en el Museu d'Art Romà de Mèrida, una sola idea inclou la resolució -o la reinvenió- dels diversos problemes arquitectònics que es plantegen en diferents plans. Un projecte inclusiu, per tant, parteix d'una idea i es desplega en concrecions complexes a varis nivells. En el Museu de Mèrida, el mur repetit rítmicament és a la vegada estructura, proposta funcional, referent simbòlic, enllaç contextual, etc. És a dir, el projecte que desenvolupa la idea segueix una fletxa ascendent de menys a més.

En canvi els projectes excloents i reductius no són econòmics perquè multipliquen el número de mitjans per aconseguir els mateixos fins o eliminen factors de la síntesi arquitectònica fent menys complex el resultat. És des d'aquesta òptica que cal entendre els elements retòrics -elements no sintètics, exclusivament funcionals o estructurals o "compositius"- com elements reduïts, desangelats, perjudicials per al projecte perquè la seva proliferació implica complicació de mitjans i, en canvi, carència de complexitat en els resultats. Cal observar que un dels factors que més indueixen a la projectació retòrica és "l'horror al buit", habitual en les sensibilitats poc evolucionades, però persistent en algunes obres de maduresa que semblen confondre l'atribut de la

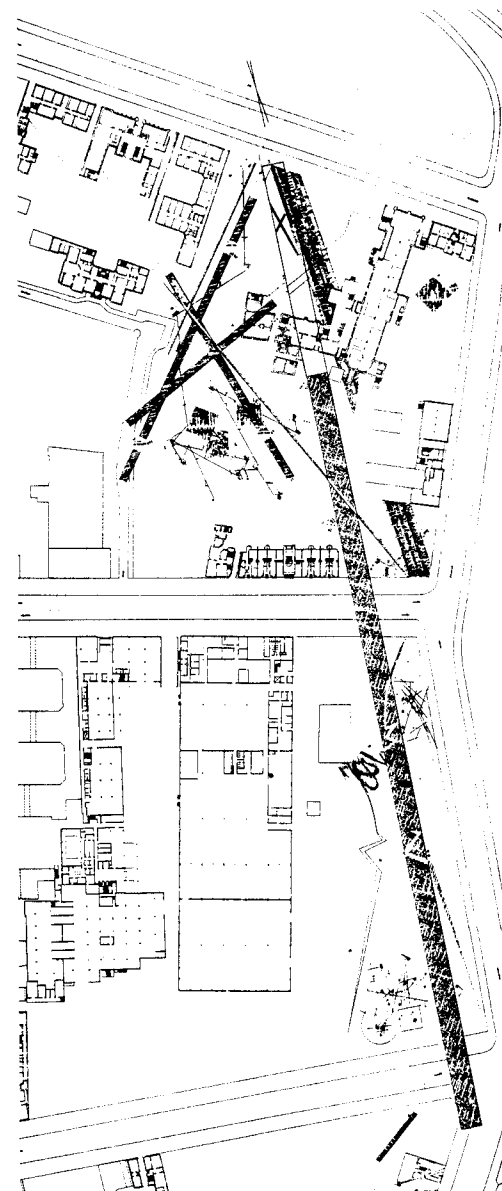
complexitat amb la complicació innecessària.

El "menys és més" entès com a procés ascendent, és, doncs, ben diferent de la interpretació venturiana. Ni deplora la complexitat ni justifica l'exclusió, sinó que, al contrari, refusa l'exclusió per empobridora i defensa la complexitat sintètica en qualsevol grau d'exuberància formal.

L'economia de mitjans és, per tant, compatible amb la complexitat. Ja vam suggerir aquesta compatibilitat en el capítol precedent parlant d'algunes obres recents de complexitat explícita. Posem un altre exemple: el **projecte de límit urbà** (234) a Berlín de Daniel Libeskind.

Tot i que el projecte té la característica indefinició i pirotècnia formal de molts concursos, il·lustra bé la idea germinal i els criteris compositius. El conjunt residencial i d'oficines en el barri de Tiergarten es concentra en un macroprisma inclinat de considerable longitud, elevat sobre el terreny i tres prismes menors entrecreuats concentrats en un extrem del solar. A l'interior de les barres s'hi disposen les peces arquitectòniques de manera confusa, però sense alterar, més que secundàriament, la pell neutre dels prismes. Les seves directrius no segueixen els criteris de l'ortogonalitat, ni responen a les alineacions, bastant consolidades, del barri, però no són indiferents al lloc. Els espais urbans resultants no tenen cap referència als espais tradicionals dels carrers, les places o els patis interiors, però són complexos, fluids i jerarquitzats.

L'esquemàtic projecte de Libeskind -cal dir que en una fase en què no és possible encara intuir les possibilitats de desenvolupament- mostra amb



234

claredat alguns dels mecanismes compositius habituals en les arquitectures dites deconstructivistes: la utilització d'elements formals primaris molt simples -en aquest cas els prismes allargats, pràcticament segments lineals- als quals s'aplica una sintaxi "difícil", lliure però amb algunes fèrries prohibicions -com el paral·lelisme, l'ortogonalitat i l'horitzontalitat-, amb un cert sentit de la jerarquia que densifica l'espai en alguns punts i un control dels "camps de forces " que donen projectes d'una certa energia -en aquest cas basada en la forta linealitat del bloc gran, inclusiu respecte del lloc-.

Malgrat la simplicitat de formes, si ens atenem als resultats percebrem una notable complexitat dels espais urbans, de les relacions entre blocs i de les relacions amb els edificis i carrers del barri. De nou, una idea sintètica,-que incorpora també tota una sèrie de referències, ara obsoletes, al mur de Berlin-, expressades amb elements primaris simples, pot aconseguir, mitjançant una sintaxi inhabitual, un conjunt plural i enigmàtic, seguint la direcció ascendent dels projectes econòmics.

LA COMPLEXITAT IMPLÍCITA

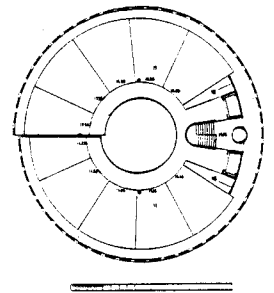
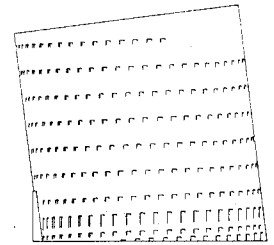
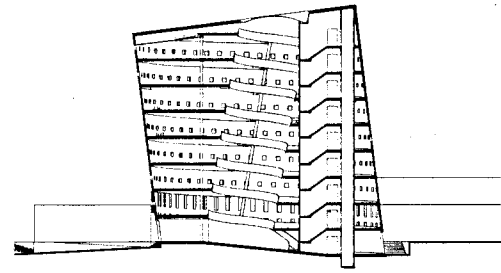
La complexitat i l'ambigüitat no han de ser necessàriament explícites com en les obres deconstruïdes, saturades de formes diverses, espais torturats i relacions difícils, encara que estiguin conformades a partir d'elements simples. La complexitat i l'ambigüitat poden arraulir-se en obres d'aparença senzilla, espais íntegres i volums que no han sofert cap acció destructora.

En el quart capítol hem parlat d'una família particular de projectes que hem nomenat *projectes globals* caracteritzats per una forta capacitat integradora i una accentuació de la massa o de la homogeneïtat. La idea projectual sintètica té, en aquests casos, una expressió formal també sintètica, on una única forma, modulada, lleugerament alterada o inflexionada, és capaç de respondre a sol·licitacions plurals, com en el projecte irrealitzat de A. Siza Vieira per a les **oficines de la fàbrica DOM** (235) a Colònia. Aquesta seria l'arquitectura que amb més propietat

n'hauríem de dir econòmica i que, amb més precisió, coincideix amb aquella idea prestada de Nietzsche: "un *minimum* en l'extensió i el número de signes i un *maximum* en l'energia d'aquests signes". Els projectes globals poden referir-se tant a arquitectures agitadaes -com l'exemple posat en el capítol quart de la casa Milà- com a arquitectures minimalistes que es remeten a l'abstracció moderna, passant per obres inclassificables com les de Siza. Allò que les agermana i distingeix és el fet de ser "comprimides, rigoroses, amb la màxima substància al fons".

La màxima substància al fons, la màxima energia de les formes, són categories no solament de l'economia sinó també de la complexitat. A la manera del llenguatge, que permet expressar idees d'alt contingut poètic -complexes i ambigües- sense els recursos literaris basats en un ús insòlit de la llengua -com l'adjectivació o la metàfora, per exemple-, aquestes obres singulars amaguen relacions misterioses i perturbadores sota l'aparença de formes senceres que han sofert, però, imperceptibles desplaçaments.

La **vil·la Snellman** (236,237), a Djursholm, construïda l'any 1919 per E. G. Asplund, té la façana del jardí que sembla provocadorament insípida: absolutament plana i sense textura, amb sis finestres quadrades equidistants a la planta pis i sis finestres rectangulars equidistants a la planta baixa, totes col·locades pel plom exterior, i unes minúscules garlandes pompeianes que vibren sota el ràfec uniforme. Però aviat notem que aquesta façana té una estranya vivacitat dins l'absoluta contenció i percebem, perplexos, que, desafiant qualsevol norma de correcció

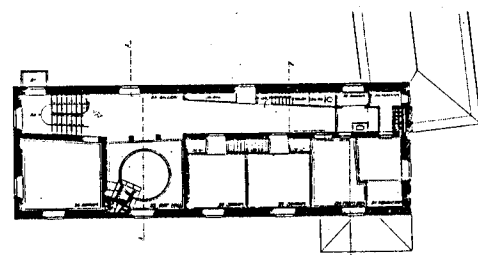
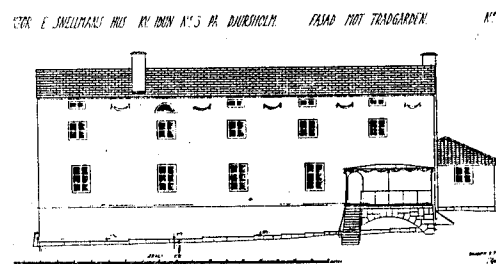


compositiva, les finestres superiors no coincideixen amb la vertical de les finestres de planta baixa. Hi ha dos ritmes diferents a les dues plantes que provoca un lleuger desplaçament de les obertures. Un arc molt rebaixat ran de terra, quasi invisible, en un extrem de la façana, i una increïble finestreta de mig punt sobre una de les finestres de la planta pis -la que marca la presència de la sala- semblen compensar aquest desequilibri.

El mètode compositiu d'Asplund es resisteix a qualsevol comentari i fa pensar, d'entrada, en una desarmant naturalitat o una estranya despreocupació si hom no s'adonés que aquestes ínfimes commocions afecten també la planta de la vil·la i són el fruit d'un laboriós procés que confirmen els croquis previs: en efecte, el paral·lelepípede exterior del cos principal és absolutament estricte, però a l'interior un dels paraments de tancament del distribuïdor és lleugerament oblic, disposat així per aprofitar l'espai sobrer per als armaris i l'escala de les golfes, però pensant amb els efectes de la deformació; la paret de separació de les dues crugies tampoc és paral·lela a la façana, sinó que s'inflexiona imperceptiblement - sembla quasi un error- cap a l'entrada de la sala de la planta pis; aquesta sala té una planta singular en forma d'ovoide comprimit, amb posicions asimètriques de la finestra i la llar, malgrat estar continguda dins la bateria regular de divisions d'aquest pis. Dins l'extrema mesura dels volums i la sobrietat de les façanes s'amaguen alteracions commovedores. L'ordre hi perdura, però és l'ordre desconcertant de les obres excel·lents.



236



237

NOTES CAP. VII

- 160 VASARI, G. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori. volume I*. Casa Editrice Salani, Vicenza 1963.
- 161 ARGAN, G.C. *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Op. cit.
- 162 BORROMINI, F. *Opus architeticum*, a cura di S. Giannini, Roma 1725.
- 163 LLORENTE, M. *La memoria de la abstracción*. Tesis doctoral. Barcelona, desembre 1991.
- 164 EISENMAN, P. *La Fine del Classico*. Op. cit.
- 165 MALEVICH, K. Citat a *La memoria de la abstracción*. Op.cit.
- 166 BOHIGAS, O. *Contra una arquitectura adjetivada, Cap IV*. Ed. Seix y Barral, Barcelona
- 167 GOMBRICH, E.H. *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Ed. Seix y Barral. Barcelona 1968.
- 168 MARINA, A. *Elogio y refutación del ingenio*. Op. cit.
- 169 ARISTÓTELES. *El arte poética*. Ed. Espasa Calpe. Madrid 1979
- 170 ARISTÓTELES. *El arte poética*. Op. cit.
- 171 KANT, E. *Lo bello y lo sublime. La paz perpetua*. Ed. Espasa Calpe. Madrid 1979
- 172 NIETZSCHE, F. *El gay saber*. Narcea Ed. Madrid 1973.
- 173 LEDOUX, C.N. *L'architecture de Ledoux inédits pour une tome, précédés d'un texte de Michel Gallet*. París du Demi-Cercle. D.L. 1991.
- 174 JENCKS, CH. *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Ed. G. Gili Barcelona 1981.
- 175 MOORE, CH. *Inclusivo y exclusivo, a Dimensiones de la arquitectura*. Op. cit.