

Classicismes en l'arquitectura moderna

IGNASI DE SOLÀ-MORALES

En les recents revisions de l'arquitectura actual sembla gairebé un tòpic buscar els aspectes de contaminació que l'arquitectura dita del Moviment Modern pugui presentar amb l'arquitectura del classicisme. El resseguiment de processos híbrids sembla formar part d'una de les majors satisfaccions de la crítica actual. Segurament perquè es desitja demostrar, amb això, que hi ha una clara discrepància entre els objectius formulats per l'avantguarda—els quals, entre d'altres, comportaven el refús de la tradició acadèmica entesa com a classicisme— i la real panoràmica de l'arquitectura europea i americana, molt menys allunyada, de fet, d'aquesta tradició del que aquells manifestos i proclames haurien fet pensar. Lògicament aquest intenció està també lligada a una crítica a la historiografia que ha esdevingut oficial i que està lligada a les il·lusions de l'avantguarda. Per a aquesta actitud crítica la història de l'arquitectura, des dels anys 20, és una història selectiva, feta des de la unilateralitat de les posicions avantguardistes i premeditament destinada a justificar i divulgar aquelles posicions.

Però si bé aquest saludable trencament del monolitisme interpretatiu ha portat a una comprensió més lliure i aparentment desprejudiciada dels fets, d'altra banda sembla que no s'ha produït, en cap moment, un intent a fons de superar-ne les categories des de les quals aquella historiografia es feia. De manera que a la, diguem-ne, oficial narració que va dels "peoners" als "mestres" i d'aquests a la "segona" i "tercera" generació, establint una mena de continuïtat lineal en la transmissió de la sagrada torxa dels principis del Moviment Modern, només s'aconsegueix contraposar-hi una sèrie d'episodis puntuals que serveixen per demostrar que la linealitat d'aquella història no ho és tant i que hi ha elements discordants, carrerons sense sortida i falses pistes que demanen una lectura no pas linealment evolutiva sinó més aviat laberíntica d'aquella història.

Encara que sigui una mica agosarada, la intenció d'aquest treball és la d'entrar en aquest laberint no pas per contribuir a la cerimònia de la confusió sinó més aviat per tal de proposar una certa cartografia que si bé no pot solucionar de bell nou les complicacions que la història de l'arquitectura moderna presenta pretén contribuir a donar algun criteri d'ordenació, potser diferent, d'aquest nombre incontrolable de "peces que no casen", d'obres i figures que ni es poden ignorar, ni es poden remetre simplement a un enorme calaix de sastre de l'heterodòxia. Amb altres paraules: voldria proposar la caracterització de tres situacions diferents d'arquitectures que poden etiquetar-se com a contaminades de classicisme per entendre que es tracta realment de tres maneres d'interpretar aquest terme ben diferents. Això signifi-

carà, entre altres coses, que no existeix una dualitat estable i trans-històrica entre el classicisme i l'arquitectura moderna sinó més aviat múltiples situacions diferents. Així el que sovint s'ha agrupat sota el terme de "classicisme" no pot ser entès com una situació monolítica sinó més aviat com a actituds diferents per a les quals les referències que es puguin establir amb un hipotètic i unitari classicisme no són altra cosa que el resultat de les interpretacions d'aquest terme "classicisme", les quals, d'altra banda, no tenen gairebé res a veure les unes amb les altres.

1. LA SEGURETAT DE L'ORDRE: CONTINUÏTAT DE L'ARQUITECTURA ACADÈMICA

El treball artesanal, la construcció de carreteres, de ponts, de cases, de mobles, etc, és sempre quelcom d'aproximat. És per això que tenim necessitat de referir-nos a un sistema d'ordre.

H. TESSENOW, *Observacions elementals sobre l'edificació, Berlín, 1916.*

Amb el nom d'arquitectura acadèmica hem de referir-nos a un sistema ben definit de procediments per elaborar qualsevol classe d'edifici i que es desenvolupa a França al llarg del segle XIX, amb un mètode pedagògic precís i amb una enorme influència arreu d'Europa i d'Amèrica. La continuïtat d'aquesta experiència continua ben clarament en el segle XX tant pel que fa a l'orientació de la gran majoria d'escoles d'arquitectura com pel que significa quant a la manera de treballar d'un nombre molt elevat d'arquitectes fins a mitjans del nostre segle. També s'acostuma a anomenar aquest mètode amb el nom de *Beaux Arts* precisament per la seva relació amb l'*École des Beaux Arts* parisenca que constitueix el nucli generador de la teoria i la pràctica al llarg d'aquest dilatat període.

En quin sentit es pot dir que és clàssica aquesta arquitectura? Aquí trobem les primeres dificultats lingüístiques. El terme clàssic sembla referir-se simultàniament a l'arquitectura greco-romana d'una banda i a l'arquitectura renaixentista-barroca d'una altra. Certament estudiant aquests períodes les diferències es fan òbvies. Però ha estat precisament gràcies a la generalitat i abstracció del mètode *Beaux Arts* que ha estat possible extreure regles compositives capaces d'englobar materials i solucions procedents d'aquestes diferents tradicions involucrant-les totes en la nova lògica acadèmica.

L'arquitectura classicitzant en la tradició *Beaux Arts* no és més que una variant, una de les possibilitats del

1. MCKIM, MEAD AND WHITE. *Planta del Bellevue Hospital a Nova York, 1906-1916.*

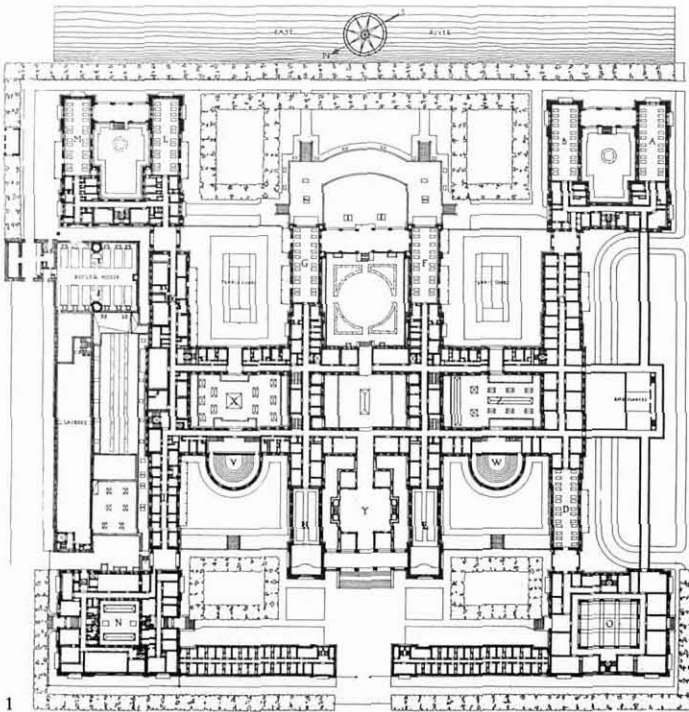
2. RAYMOND HOOD, *Godley and Foulhoux. New York, 1931.*

3. HEINRICH TESSENOW. *Espai interior remodelat del monument al Soldat desconegut a la Neuen Wache de Berlín. 1930.*

plantejament eclèctic del seu mètode. Una precisa i estricta gramàtica compositiva, amb els *a priori* dels elements clàssics i les condicions per a la construcció de la forma enunciades en els tractats de composició són el reglament suficient per explicar aquestes arquitectures.

Es tracta, cal no oblidar-ho, d'una autèntica arquitectura internacional. Independent en bona part del lloc i del context; flexible a l'hora d'assumir nous programes socials; abstractiva a l'hora de reconduir els problemes de construcció i de distribució a un repertori controlat d'elements i codis gramaticals normalment suficients per a la resolució de qualsevol programa edificatori i de qualsevol tipus d'ordenació urbana.

Cal insistir en aquesta doble característica per tal d'explicar-se el joc que ha arribat a donar aquesta primera versió del que s'anomena l'arquitectura clàssica: d'una banda la flexibilitat per adaptar-se a nous programes i per considerar-los figurativament —de Durand a Hegemann aquesta capacitat per assolir nous tipus queda clara i explícita—; d'altra banda la condició abstracta dels instru-



ments, és a dir, la comprensió indiferent de qualsevol problema des d'unes categories generals establertes permanentment, des d'uns elements, regles i tipus sempre igualment en disposició per resoldre tot el que de nou es pugui presentar.

Innovació i permanència, nova figuració i abstracció, són característiques contraposades, però compatibles, en aquesta tradició que té de clàssica tant la refor-

mulació operativa dels elements com l'ús de certs principis compositius procedents originalment de les tradicions clàssiques històriques.

Evidentment aquesta primera versió del classicisme presenta múltiples variants segons els accents posats pels arquitectes en uns o altres problemes i, val a dir-ho, per la pròpia capacitat que cada arquitecte ha tingut d'introduir, malgrat la universalitat i abstracció del seu mètode, guspises subjectives procedents de la seva pròpia sensibilitat. En qualsevol cas es tracta sempre d'una arquitectura bàsicament no problemàtica respecte de les condicions exteriors a ella mateixa. Els problemes que aquesta arquitectura resol són interns al seu àmbit d'actuació i, per tant, com avui agrada de dir, plenament disciplinats. No es posen en qüestió els límits ni les fronteres del mètode, ni tampoc el sentit últim i global del mateix. Tampoc es posa en dubte la convenció sobre la qual aquest mètode *Beaux Arts* s'assenta. Al contrari, la seva eficàcia està en el treball possible ofert pel sistema de regles, que és prou obert i flexible per admetre un cert



2



3

grau d'innovacions i una aplicació extensiva de les seves possibilitats a situacions molt diversificades.

Fixem-nos, per exemple, en el que succeeix als Estats Units fins a la Segona Guerra Mundial. Les grans escoles d'arquitectura són explícitament filles de l'École de París com també ho són els millors arquitectes. Princeton, Harvard, Columbia, Pennsylvania, per citar algunes de les més importants escoles americanes són una voluntària i fidel perllongació de l'escola de *Beaux Arts* parisenc. També ho és una bona part de l'arquitectura. Si prenem l'exemple de l'obra de McKim, Mead and White podrem comprovar l'exactitud d'una continuïtat metodològica entre els principis i la seva obra extensa, variada i que no refusa la dificultat dels nous programes socials ni de la seva figuració. La Pennsylvania Station, de Nova York o la Public Library de Boston o el Bellevue Hospital de Nova York constitueixen exemples clars de la capacitat del mètode per afrontar grans programes

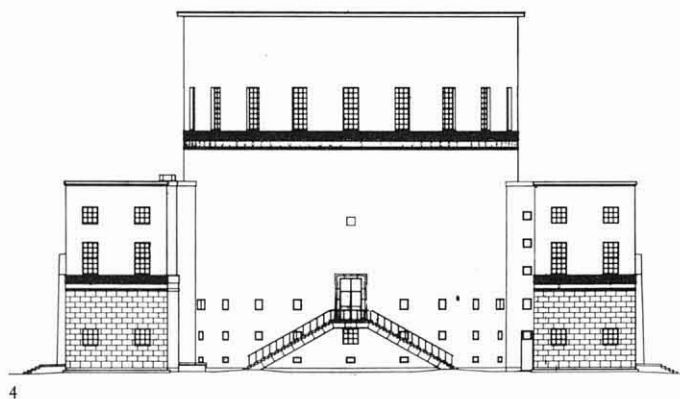
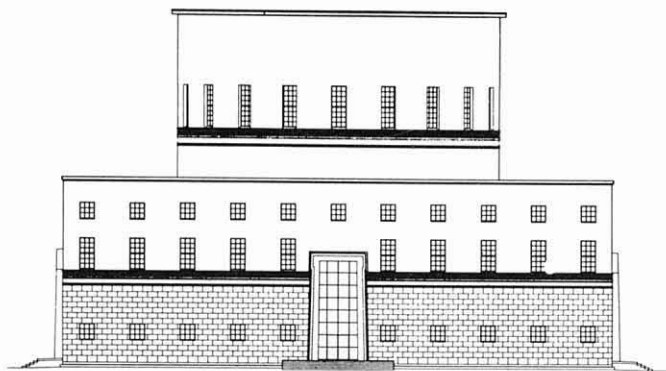
4. GUNNAR ASPLUND. *Biblioteca pública a Estocolm.*
 5. ADOLF LOOS. *Projecte de Monument a l'Emperador Franz-Josef a Viena. 1916-17.*

d'una complexitat totalment nova i d'una sofisticació tecnològica no apareguda en situacions anteriors. Estacions, biblioteques i hospitals poden ser interpretats des dels criteris de l'axialitat i simetria, la ponderació i l'ordre geomètric dels components, permetent arribar fins i tot en una definició de les parts i dels elements perfectament fidel a la millor tradició acadèmica. Certament que aquest tipus de possibilitats eren implícites, *previstes* en el propi mètode, per exemple en la seva indefinició quant a l'escala, però no deixa de ser impressionant quan es produeix el pas a les grans dimensions, reals i construïdes, contemplar fins on arriben les possibilitats del plantejament i quins serien en tot cas els límits –potser tècnics, distributius i de cost– quan certes solucions es mantenen en edificis d'aquestes magnitud i complexitat.

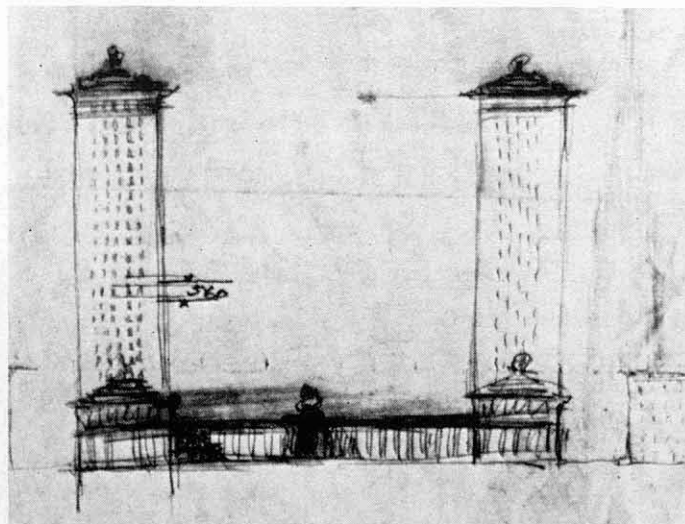
Un altre cas, el de Raymond Hood, exemplifica bé com inclús alguns pressupòsits de l'ortodòxia del plantejament *Beaux Arts* poden ser parcialment transgredits, momentàniament posats entre parèntesis, en favor del moment innovador i inventiu. Millor que cap altra, l'obra de Hood és, als Estats Units, una obra profundament classicista –llegiu fidel a l'ordre acadèmic– des dels primers projectes d'estudiant o a la torre del "Chicago Tribune" fins al Rockefeller Center. En aquest cas el que és més útil de subratllar és que les estructures fonamentals de la composició –la centralitat, la jerarquia, la distinció entre els efectes parcials i els totals–, es conserven amb tota claredat, independentment de les vel·leïtats "modernes" que l'autor tingui en més d'una ocasió. El mètode és sempre acadèmic i la reducció dels suggeriments figuratius trets fins i tot dels seus contemporanis "moderns" segueixen sempre el camí de l'abstracció operativa capaç de fer disponible qualsevol forma a partir del moment en què aquesta forma queda entesa en el context ordenat i jeràrquic del repertori acadèmic.

Però l'existència d'un classicisme d'arrel i de metodologia fonamentalment acadèmica no és pas exclusiu de l'arquitectura americana del segle xx tot i que allí s'hagin donat condicions de producció i d'experimentació especialment favorables. També a Europa, no sols l'arquitectura anònimament de consum sinó certes arquitectures etiquetades vagament com a classicitzants, cal remetre-les al seu vertader i principal origen, que no és altre que la tradició *Beaux Arts*. Aquests són els casos, per exemple, de bona part de les arquitectures de Gunnar Asplund i de Heinrich Tessenow.

Certa crítica i certa sensibilitat recent han tendit a presentar Asplund com un cas a part, com una illa de classicisme en un marc erràtic de modernitat. Però la realitat es ben bé una altra. Primerament perquè la biografia d'Asplund és ben explícita. El mestre que Asplund



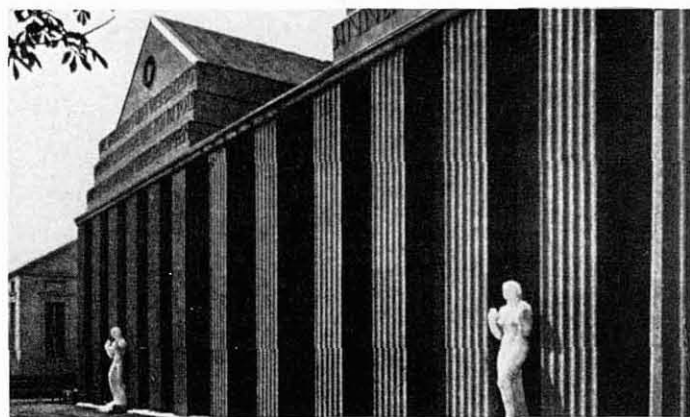
4



5

es busca, desencantat de l'ensenyament de l'escola Politécnica, és precisament Ragnar Ostberg, un arquitecte ple de sensibilitat i d'influència en el medi escandinau que representa la continuïtat al *romantik Klasizismus* del XIX. Una atenció primordial a l'ordre de la planta i una poètica reelaboració dels elements propis de la tradició classicista són les aportacions més clares que Asplund aprendrà de l'anomenat classicisme romàntic del qual Ostberg, juntament amb Estman i Lallesterd, n'era figura cabdal.

Per a l'Asplund de la capella al bosc, dels monuments funeraris del príncep Bernardotte i de la família Retting i, sobretot, de la Biblioteca d'Estocolm, els punts de partida no són altres que els de la metodologia i els



6

repertoris de l'academicisme.

Amb la llibertat per comportar-se com un eclèctic a l'hora d'escollir els elements emblemàtics que han de reunir-se en el muntatge de la composició, i amb una fina capacitat per al redisseny dels repertoris ornamentals, la seva arquitectura és el fruit delicat d'una ordenació que no obeeix altres lleis que les de la doctrina acadèmica. Es podria dir, en tot cas, que es tracta d'una interpretació en què han estat privilegiades, però, dues característiques. D'una banda el valor simbòlic de les parts, tant per la seva contundent geometria com sobretot per la càrrega referencial que prismes i cilindres, columnes i motlures, prenen a l'hora de la seva col·locació en el conjunt. D'altra banda un esforç de minimització, d'economia de mitjans, a l'hora d'organitzar la planta, de compondre els alçats i de definir el conjunt de l'edifici. Es podria dir que una sensibilitat cada cop més abstracta i objectual allunya la literalitat dels elements i repertoris per quedar-se'n només l'estructura bàsica de la forma, el suport gestàltic de la seva significació.

D'aquest mateix procés de simplificació i esquematització participa Tessenow, que, en tants aspectes, és pròxim en la seva arquitectura a Asplund, a banda del moralisme reaccionari d'aquest últim. És el procés d'abs-

tracció el que permet a Tessenow de disposar d'una nova relació economitada del consolidat llenguatge classicitzant de la tradició acadèmica. Certament, tant l'un com l'altre beuen en els orígens d'aquesta tradició, en la primera formulació neoclàssica, que és on la carcassa geomètrica de l'edifici apareix amb més evidència i claredat, encara lliure d'adherències episòdiques tretes de les connotacions historicistes.

La possibilitat de desenvolupar una arquitectura privada, residencial, sovint unifamiliar, significa certament una situació límit en la qual l'economia de medis compositius està clarament relacionada amb l'anonimat i la repetibilitat dels models proposats. Es diria que per a Tessenow l'esforç més gran és trencar la dicotomia entre públic i privat i amb això desenvolupar les possibilitats que la lògica del sistema *Beaux Arts* preveu en les seves regles sintàctiques amb independència dels significants incorporats com a referències addicionals al significat global de l'edifici. El contingut de l'arquitectura domèstica de Tessenow rau en l'intent d'explotar la lògica compositiva acadèmica, a l'inrevés dels arquitectes americans, en temes trivials, d'alguna manera ja resoltos, coneguts i estabilitzats en la seva forma. No oblidem que l'esforç de l'Acadèmia és sempre un esforç compilador: engruixir el diccionari de referents per tal de disposar d'una cultura visual codificada segons un ordre establert i obert a sol·licitacions tan variades com calgui.

El que l'arquitectura de Tessenow fa, sense sortir-se d'aquesta lògica, és codificar les experiències elementals, portar-les a l'ordre general i demostrar, per tant, que fins i tot el simple traçat d'una finestra, d'una escala o d'un sòcol són qüestions que no poden entendre's lliurement, deslligades de l'ordre total, independents del conjunt de regles que estableixen l'ordre de l'arquitectura com un segur aixopluc per tal que dissenyar no sigui un acte ni individual ni solitari, sinó sempre referit a un ordre universal.

La proximitat de l'arquitectura de Tessenow a l'arquitectura de Speer, i en general de l'arquitectura més compromesa amb les realitzacions del Tercer Reich, no fa sinó confirmar com la seva experiència no és mai un cas aïllat sinó, al contrari, l'obra d'un personatge perfectament integrat al sistema. Volem dir, també, al sistema de l'arquitectura classicista, és a dir al confort i a la seguretat de l'ordre de l'acadèmia només a l'interior del qual són possibles i innovadores les recerques tessenovianes.

Extra ecclesiae nulla salus. Fora d'aquesta comunitat referendada per la història i per una teoria estètica de caire metafísic, tots aquests arquitectes no hi veuen possibilitat de supervivència. Ni tampoc no ho intenten. Les seves innovacions, que hi són, i les seves aportacions,

són sempre exploracions, des de dintre, dels límits, de les possibilitats d'eixamplar les fronteres, d'incloure nous instruments i tècniques, d'aprofundir en el que sigui essencial. En qualsevol cas l'ordre, el sistema de l'academicisme del segle passat, és repensat, pulimentat, engrandit o sintetitzat però mai posat en crisi globalment, mai mirat críticament des d'algun punt fora de la seva xarxa de principis i relacions lògiques.

L'ordre és donat com una dada prèvia, com una penyora que avala i assegura que les coses tinguin el seu lloc i les paraules el seu contingut.

2. LA IMPOSSIBILITAT DE L'ORDRE: SURREALISME I ARQUITECTURA MODERNA

... *Amas la arquitectura que construye en lo ausente...*

Federico GARCIA LORCA, Oda a Salvador Dalí, 1927.

Característica de la cultura moderna és la pèrdua de l'ordre, l'absència d'una visió del món prou cohesionada i orgànica per referir-hi tota altra activitat. La pèrdua del centre denunciada apocalípticament per Sedlmayr no és altra cosa que la versió formal d'un problema cultural que afecta per igual tots els camps de la consciència moderna.

Fragmentació, dispersió, amnèsia, són característiques d'una situació que en el camp de l'arquitectura s'ha de manifestar en un doble sentit: com a expressió d'aquesta ruptura, com a participació en la violenta descomposició d'un ordre que ja no ho és realment i que es presenta com a imposició banal o com a pura ficció; però també com a nostàlgia, com l'enyorança d'una situació pacificada en la qual el món era un *cosmos*, és a dir un sistema i una forma bella i complerta. La revolta contra el fals ordre i la nostàlgia del paradís perdut són dues cares d'una mateixa situació i signifiquen una relació respecte a l'arquitectura clàssica totalment diferent a la que hem examinat en l'apartat anterior.

Efectivament, en aquesta ensulsiada l'ordre antic que es buida de contingut o que es recorda com la impossible harmonia és, en molts arquitectes, un mític classicisme al qual les arquitectures es refereixen. La referència no és sempre igual ni té una definició precisa. És bàsicament el símbol que recorda les dues nocions: la de l'ordre que ja no representa la situació present i la del record d'una situació que, en algun moment, s'evoca com a lenitiu de les dificultats actuals.

Un primer exemple d'aquesta relació amb el classicisme el trobem en les arquitectures de la crisi, a la

Viena finisecular. L'evocació del classicisme en Loos, en les seves obres monumentals, és sobretot nostàlgica, és una angoixada evocació d'uns universals que cal, voluntàriament, afirmar encara que només pugui fer-se d'una forma convencional. Si ja no és possible, amb Wittgenstein, establir l'ordre del llenguatge d'altra manera que artificialment, formalment des de la lògica, el cert és que mantenir la parafernàlia classicista ja no és possible com una creença natural, com un ordre que no ofereix dubtes ni falsedats. Per tant només en l'esforç cultural de la convencionalitat serà encara possible fer-ne un ús tòpic, en el sentit més literal del terme, com un lloc comú que acceptem de mutu acord per tal de tenir alguna forma de llenguatge social.

És en aquest sentit que crec que la pèrdua de credibilitat del llenguatge clàssic, però també el seu manteniment com a convenció, afecta no sols Loos sinó el conjunt d'arquitectes vienesos de l'època. La crítica recent s'ha ocupat, *in extenso*, de Loos i ha acceptat potser massa ràpidament la distància que ell mateix va marcar-se respecte dels seus col·legues contemporanis. Certament que entre Loos i el grup de la *Secession* hi ha diferències, però potser no siguin tan importants com el propi Loos va voler-nos fer creure. Respecte al problema que aquí s'analitza, Loos i Hoffman semblen, vistos des d'avui, dues facetes de la mateixa qüestió. En un cas, en Loos, el classicisme hi és només com una referència convencional. Ha acceptat, de bon o mal grat, l'orfenesa de l'home modern i, coratjosament, ha intentat bastir una arquitectura sense padrins, sense acadèmia, sense estètica normativa prèviament establerta. En el cas de Hoffmann, en canvi, el *material* clàssic continua apareixent, és manipulats, estilitzats, manierísticament deformat, amb una falta de respecte tal que sembla demostrar, per una altra via, el mateix: que aquell sistema ja no pot ser cregut seriosament, ni presenta la precisió i la verosimilitud que seria desitjable. Al contrari: és una matèria tan plàstica i mal·leable, tan arbitrària, que només la nostàlgia que es produeix per la seva evocació la fa atractiva per mantenir, si encara és possible, una aparent dignitat en els objectes. L'ús del llenguatge clàssic en Hoffmann és un ús *més enllà del bé i del mal*, sense convicció ni militància. Justificat només pel seu valor convencional i per la seva púdica virtut de cobrir la impotència de l'arquitectura present. Si en Loos hi havia la revolta contra l'ornament, en Hoffmann hi ha l'acceptació conscient del delictes.

Aquest desplaçament entre l'obra i els elements significatius utilitzats és una característica bàsica per entendre alguns aspectes fonamentals de l'art del nostre temps. La categoria d'*estranyament* posada en circulació

7. SALVADOR DALÍ. "Raval de la ciutat paranoico-crítica". 1936.

8. GIORGIO DE CHIRICO. *The anguish of Departure*. 1913-14. Knox. Art Gallery Buffalo. New York.

pels formalistes russos dóna la clau d'un mecanisme estètic que ens ajuda a l'hora d'entendre una relació *estranya*, és a dir distant i difícil, entre el llenguatge i l'obra concreta; en aquest cas entre el llenguatge clàssic i les obres que ja no el poden utilitzar sense dubtes ni sospites.

La pintura surrealista ha representat molt clarament aquesta situació de separació entre composicions que busquen la manifestació del desordre i les referències a la iconografia classicista que apareix, però, sempre com un context irreal, ansiós, nostàlgicament evocat.

Les referències clàssiques en l'obra de De Chirico, Magritte i Dalí, per citar les més òbvies, no poden ser interpretades com un simple *rappel à l'ordre*. Si és cert que en les diferents arts hi ha una recerca d'un nou ordre (un *ordine nuovo?*), no es pot confondre aquella actitud amb la que ara analitzem aquí i que tan bé caracteritzen els surrealistes. En aquest cas es tracta sobre



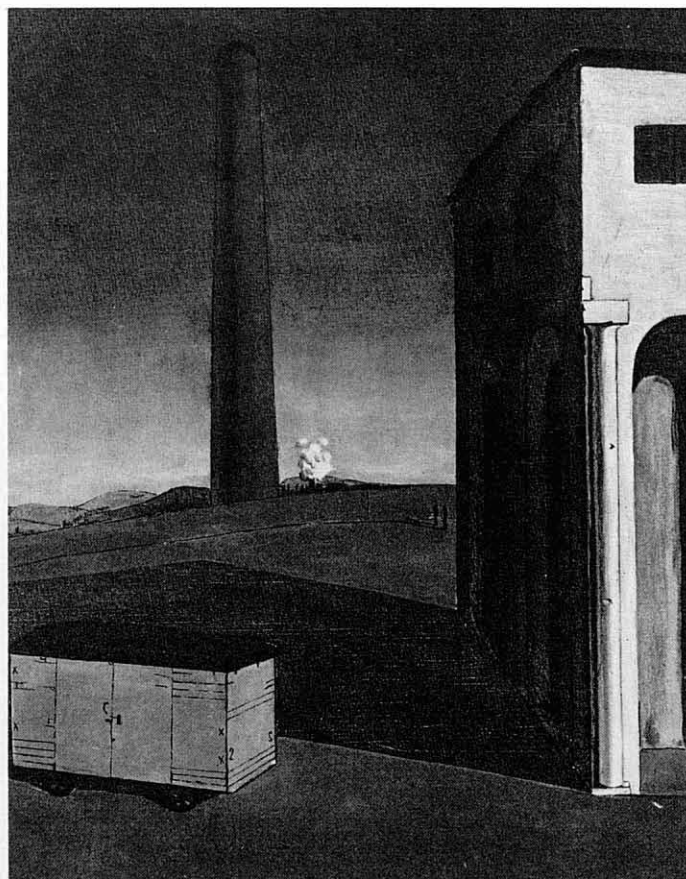
7

tot de la crítica al fals ordre, a l'autoritat del pare que cal destruir, representada per l'arquitectura i l'art acadèmics. Però juntament amb aquesta vessant crítica, amb la destrucció de l'acadèmia com a programa, hi ha la nostàlgia d'un ordre clàssic, maternal i receptiu, que és evocat només com a il·lusió i memòria. L'espai buit, dilatat i gèlid, de certes composicions surrealistes, recreant arquitectures protorenaixentistes en un medi cristal·litzat, mineral i mòbil, són una forma de referir-se *al clàssic* que no té res a veure amb les seguretats i conviccions dels acadèmics.

Així, quan Terragni, al llarg de la seva obra, jugui constantment amb elements clàssics o amb traçats i ordres, estarem en realitat en una situació de característiques similars. Primerament perquè en l'arquitectura de Terragni el *material* clàssic ja no és recollit amb convicció de neòfit, sinó justament com a material enrunat, com les desferres d'un gran terratrè-

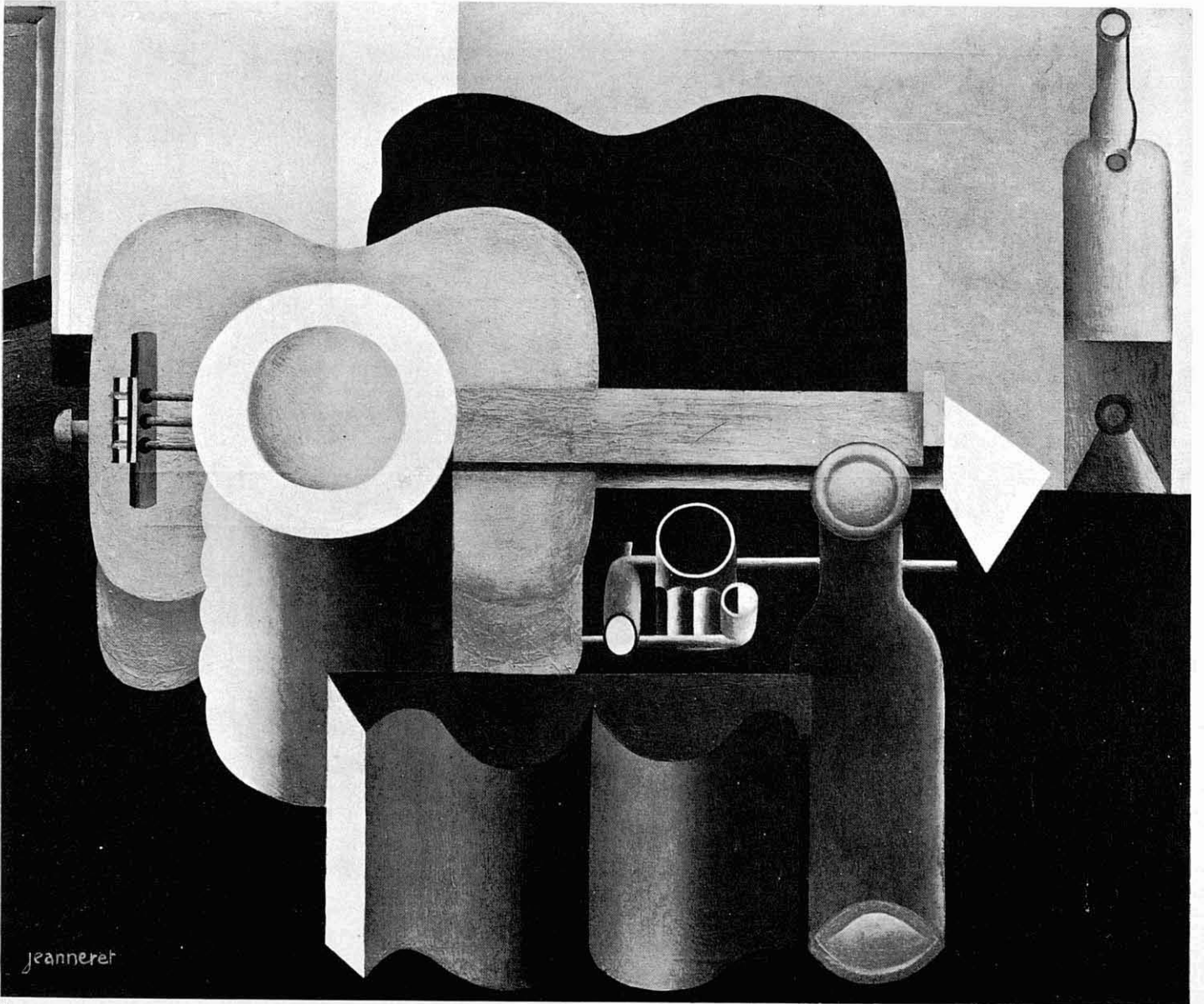
mol. El que apareixen en la seva obra són, literalment, fragments, episodis, referències incompletes i inacabades que mai no podran tenir el sentit de totalitat que el projecte clàssic portava en el seu si. D'altra banda, existeixen també els dubtes i les inseguretats enfront de la cultura moderna. Terragni no accepta la modernitat sense sospites i la seva formació puritana el col·loca en una difícil alternativa. Dues infidelitats al mateix temps són el signe de la seva obra. D'una banda participa de la crítica surrealista al món modern, contra la seva pobresa i la seva incomunicabilitat, és a dir, comparteix amb els surrealistes la voluntat desmitificadora del *missatge* salvífic de l'arquitectura del moviment modern. Però no per això s'entrega a un classicisme que no pot sinó recordar, citar, mantenir en la seva memòria com a contramite, com a evocació de la unitat també perduda.

L'ordre de l'arquitectura en Terragni no és, evidentment, l'ordre clàssic, però en últim terme no és un ordre de cap mena. La lògica geomètrica que Eisenman ha posat de manifest en la *Casa del Fascio* a Como o que es podria analitzar semblantment en el palau de l'*Eur 42* o en el *Danteum* no són ordres universals, lleis naturals reflectides en l'obra arquitectònica, sinó artificis conjunturals inventats per cada concret artefacte i producte de la



8

9. LE CORBUSIER. "Naturalesa morta amb una pila de plats i un llibre". Museum of Modern Art. Nova York, 1920.



10. LE CORBUSIER. *El Partenó des de els Propileus.*
 11. GIUSSEPPE TERRAGNI, PIETRO LINGERI. *Projecte per al Danteum a Roma, 1938. Perspectiva.*



10

necessitat d'establir una lògica purament interna en el muntatge del projecte. Queden fora les ressonàncies cosmològiques que l'ordre clàssic i també el de l'acadèmia tenien. Al contrari, en la seva convencionalitat i en la seva dependència d'un problema concret expressen millor que cap altra cosa la impossibilitat d'anar més enllà de l'ordre fabricat des del projecte. El classicisme, d'altra banda, que apareix com a referència fragmentària, ja no és un lloc on és possible col·locar-se, ser-hi a dins, sinó que tan sols és possible recordar-lo, tràgicament, des de la distància.

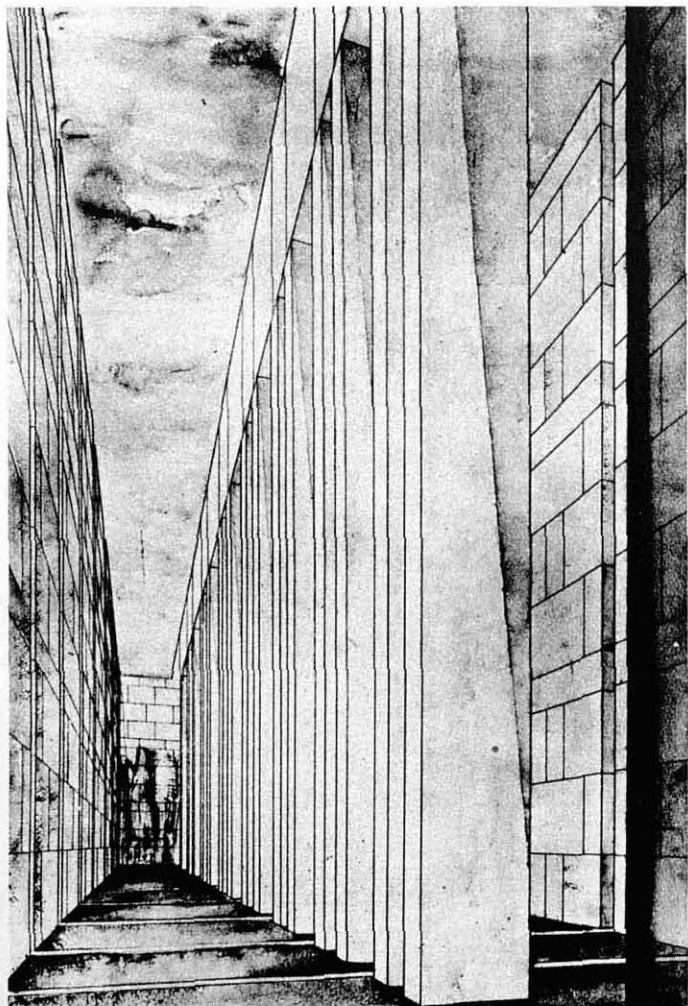
3. VERS UN NOU ORDRE: LE CORBUSIER
 I EL CLASSICISME DE
 L'ARQUITECTURA MODERNA

La plus haute delectation de l'esprit humain est la perception de l'ordre, et la plus grande satisfaction humaine est la sensation de collaborer ou de participer a cet ordre.

Jennaret OZENFANT, "L'Esprit Nouveau", núm. 1, 1920.

La figura de Le Corbusier ens exemplifica millor que cap altra una tercera situació en el problema que estem analitzant. La idea de classicisme apareix en el cas lecorbusieria com la voluntat d'establir un ordre diferent i nou per a l'art i l'arquitectura, no pas fruit d'una simple convenció ni de la nostàlgia del passat sinó inferit de la realitat mateixa de les coses actuals. D'una realitat, però, que és diferent i que en la seva novetat ensenya i fa entendre les característiques d'aquest ordre nou.

El projecte de Le Corbusier és el d'un classicisme nou, lligant explícitament aquests dos termes. Com en el cas de Goethe, el classicisme no és quelcom que ja existeix, que pot ser pres i instrumentalitzat perquè es troba codificat i a punt, sinó que és més aviat tot al contrari. El classicisme és un resultat final, l'acompliment d'un esforç, la victòria sobre un desordre inicial en el qual l'esperit humà és capaç d'establir el seu propi domini. El classicisme històric era mimètic, és a dir, fonamentava el seu ordre en la imitació d'un ordre ja existent prèviament i que es donava en la naturalesa. Les lleis del classicisme greco-romà tenien un fonament pitagòric basat en la unitat del món. Les lleis del classicisme renaixentista-acadèmic tenien el seu fonament en la bondat i la racionalitat de la naturalesa. La idea diversa de classicisme que desplega la modernitat –en Goethe i Nietzsche, o en Carles Riba per exemple– és la de l'establiment d'un ordre no mimètic sinó faústic, no pas obtingut per la simple adequació o imitació d'un ordre natural prèviament existent sinó com a resultat d'un



11

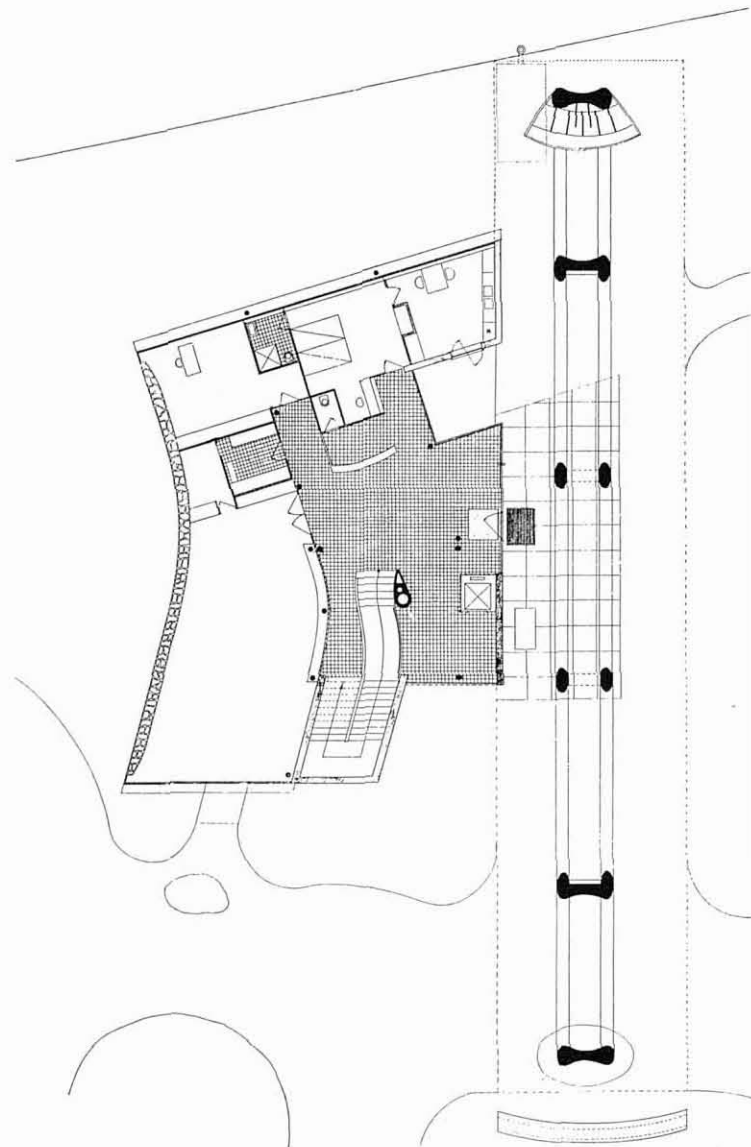
12. LE CORBUSIER. Planta baixa del Pavelló Suís a la Ciutat Universitària de París. 1931.

13. LE CORBUSIER I PIERRE JEANNERET. Projecte de auto-màxim. 1928.

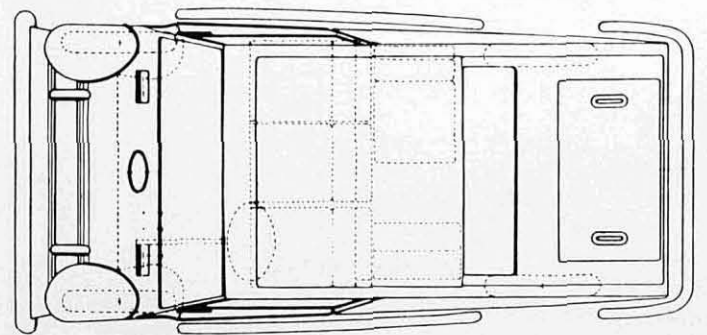
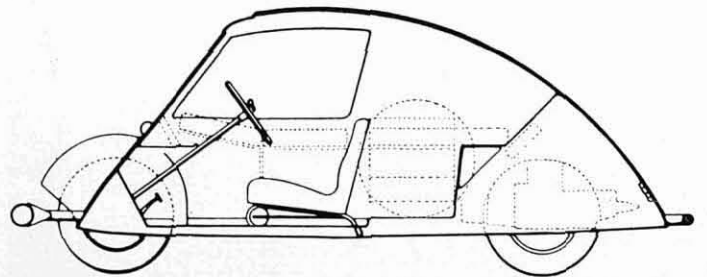
treball, poder i raó, que configura la realitat segons un cert tipus d'unitat.

En aquest sentit la interpretació plantejada per Colin Rowe en el seu conegut article *Les matemàtiques de la casa ideal* és, des d'aquest punt de vista, profundament confusionista. D'una banda sembla mostrar-nos que, en la seva anàlisi comparativa de la Villa Stein de Le Corbusier i de la Villa Malcontenta de Palladio, es tracta d'un mateix ordre i per tant de la reproducció, *tout court*, dels esquemes compositius clàssics a l'obra del mestre de Chaux-les-Fonds. Però al final del seu polèmic article capgira l'argument del paral·lisme entre un i altre arquitecte dient-nos que mentre Palladio és un *classicista convençut* que utilitza uns elements per a ell *carregats de sentit, tant pel que són com pel que signifiquen*, Le Corbusier representa *el més catòlic i enginyós dels eclèctics* que selecciona motius de tota mena amb la finalitat d'obtenir *referències passatgerament provocatives*. Colin Rowe continua prenent el terme eclèctic amb el significat despectiu que va atribuir-li precisament l'art d'avantguarda, però el que no explica prou clarament és com la cultura del moviment modern arrenca d'aquell procés d'abstracció que l'eclècticisme representa i que amb uns límits controlats ja es donava en la teoria acadèmica dels *Beaux Arts*. Però la diferència entre l'abstracta disponibilitat dels mètodes compositius en l'eclècticisme i en el moviment modern està en la referència final que un i altre tenen. Mentre que la cultura acadèmica actua des de dins de la seguretat d'un ordre finalment validat amb una teoria metafísica dels valors estètics, el moviment modern reemprèn aquesta problemàtica amb la diferència d'actuar sense caminadors, sense un centre a què referir les seves accions, sense una clau de volta amb què tancar el sistema. Les formulacions lecorbusierianes tenen molt a veure amb les elaboracions que la cultura positivista ha anat produint al llarg del segle XIX, però representa l'acceptació, sense traves, de totes aquestes dades i el pas al límit de totes les seves hipòtesis funcionals, tècniques i formals. De manera que el sistema que Le Corbusier intentarà definir al llarg de tota la seva obra no serà una simple cabriola ni un manierístic contrapunt, sinó l'intent d'establir punts de referència en una situació del coneixement oberta i sense fonaments incommovibles.

En un text de l'"Esprit Nouveau", l'editorial del número 18, Ozenfant i Le Corbusier plantegen una mena d'autocrítica en relació a tot el que han anat publicant en la revista i confessen haver estat potser massa *eclèctics* en l'elecció dels exemples i dels temes publicats. Però a continuació es reafirmen en el seu propòsit: "Continuarem publicant els exemples més típics, aquells que



12



13

formulin millor les directrius del nou esperit, les seves raons i el seu futur." Això vol dir que la relació de l'obra lecorbusierana amb la història no és una relació orgànica. No hi ha cap sentit de la tradició, és a dir, de participar orgànicament en una llarga cadena que ni es pot ni cal pensar que estigui trencada. Al contrari, el passat pot ser reexaminat però amb la lucidesa de qui sap que les coses no són ara com abans i que per tant tota analogia o imitació te només el valor d'un exemple, d'un cas en el conjunt d'un procés de validació empírica.

En d'altres paraules, el que diferencia definitivament Le Corbusier de l'historicisme del segle passat és el triomf de la concepció positivista i empírica de la realitat per damunt de l'organicisme romàntic. I amb això queda trencada tota concepció de la història que no sigui distant i en algun sentit operativa. Les referències a la lliçó de Roma, de Constantinoble, de l'arquitectura primitiva, etc., són dades que, a *posteriori*, poden ajudar a verificar algunes de les hipòtesis plantejades des del coneixement empíric de la societat tecnològica i l'ordre, els ordres, que se'n desprenen.

El que Colin Rowe posa entre parèntesis en la seva anàlisi aparentment formal són les fonamentacions que l'arquitectura lecorbusierana busca en la ciència i la tècnica del seu temps. Amb mètodes sovint massa analògics, amb aproximacions massa esquemàtiques, els plantejaments de Le Corbusier intenten bastir un ordre que pretén arrencar simultàniament de la tècnica, la biologia i la figuració matemàtica.

S'ha repetit moltes vegades, però cal encara tornar-ho a dir: les posicions que defensa Le Corbusier no poden titllar-se de "maquinistes" si per això s'entén només una metàfora. És cert que a través dels seus escrits i de la seva obra es desenvolupa tota una retòrica i tota una ideologia maquinista que no tindria cap sentit si en l'origen no anés aparellada a la voluntat -fàustica, com hem dit més amunt- d'assumir des de l'arquitectura una realitat que és vista com a central i determinant en el món contemporani. El maquinisme, per tant, en Le Corbusier no es pot veure com una simple metàfora de modernitat sinó com una part del projecte que tracta d'assumir en un nou ordre una realitat primordial de la civilització moderna.

Per altra part, tot un altre capítol de la seva atenció s'acosta a les realitats biològiques bàsiques per tal de trobar unes raons que certifiquin un ordre coherent amb el comportament dels cossos, amb les seves exigències bàsiques, amb les dimensions que això determina i amb la producció de significats tipificables que els *objects à reaction conforme* permetin establir.

Finalment, separat, segons les seves pròpies arti-

culacions, el coneixement formal contemporani, que és matemàtic i geomètric, constitueix el tercer camp d'atenció al qual el projecte lecorbusierà obre el seu interès.

Hi ha tota una elaboració a mig camí entre la *gestaltheorie* i el pur neopitagoricisme, pel qual només la claredat geomètrica de les formes assegura no sols la seva racionalitat sinó la més plena satisfacció de les aspiracions estètiques humanes.

De manera que, en el terreny estètic, les formulacions lecorbusieranes accepten mesurar-se amb un fonament geomètric de l'ordre a assolir justament com el suport formal més sòlid que pugui aportar-se a una teoria de la forma que no pot garantir-se ni en la naturalesa presa ingènuament ni en les dades de la ciència preses d'una forma immediata.

En qualsevol cas, el que sembla innovador respecte de posicions anteriors és la voluntat d'ordre però sense predeterminar quin ha de ser aquest ordre. S'han multiplicat les acusacions contra Le Corbusier en el sentit de veure en les posicions sostingudes per ell tota classe d'"ismes", és a dir, de fonamentació de la totalitat a partir d'algun aspecte sectorial. "Cientifisme", "geometrisme", "tecnicisme", etc., serien algunes d'aquestes acusacions.

Sembla, però, que la proposta lecorbusierana constitueix simplement el més voluntariós optimisme davant de la realitat del món modern i la pretensió que és possible establir raons que permetin intervenir-hi.

El classicisme lecorbusierà no és, doncs, un sistema de regles prèviament establertes que facin vàlida una arquitectura, ni la nostàlgia d'un món ordenat i pacificat amb els seus déus, que ja no serà mai més possible. Es tracta, al contrari, d'un esforç voluntariós per trobar un ordre altre i diferent, segons les noves dades de la societat industrial avançada.

És possible que es pugui pensar des d'altres posicions ideològiques que en el fons res no ha canviat substancialment i que l'arquitectura com possiblement moltes altres coses és sempre una i la mateixa, permanent, i olímpicament immutable en el que li és essencial. És possible, al contrari, pensar que tot ha canviat tan profundament que res d'allò passat és ara utilitzable i que ens trobem en un carreró sense sortida en què només són possibles el cinisme o el sarcasme. Però el cas de Le Corbusier exemplifica una tercera possibilitat: la de pensar que la raó no és un instrument inútil i que l'home i la societat poden trobar una satisfacció en aquesta esforçada recerca.

Il n'y a pas d'oeuvre d'art sans système (1920), "L'Esprit Nouveau", núm. 1.