

Teoria de la forma de l'arquitectura al Moviment Modern

1. LA MECANITZACIÓ I EL FI DE LA MIMESI.

“Amb l'enorme desenvolupament de la tècnica y de la metròpolis els nostres òrgans de percepció han augmentat la capacitat de desenvolupar simultàniament funcions òptiques i acústiques... Els berlinesos atravessen la Postdamer Platz; parlen mentre senten el clàxon dels automòbils, la campana del tramvia, els senyals acústics de l'autobús, el carrisquieig dels carruatges, el soroll del metro, els crits dels venedors de diaris, els sons provinents d'uns altaveus, etc., i poden discernir tots aquests estímuls acústics. Però un pobre província que per casualitat hagi arribat en aquesta mateixa plaça resta tan torbat davant la multitud d'impressions, que es detura com un bloc de pedra davant d'un tramvia en moviment.” Laszlo Moholy Nagy. Malerei-Photographie-Film. “Bauhausbucher”, núm. 8, 1927, pàg. 43.

La cita amb què s'inicia aquest article planteja les coordenades en què hom pot inscriure l'experiència de la modernitat: la tècnica i la metròpolis com a noves premisses. Fonamentar sobre aquestes noves bases l'arquitectura del present sembla que és l'objectiu de les formulacions teòriques que des del final de la Primera Guerra Mundial fins a la gran crisi del 29 s'intenten, des de distintes instàncies, a Europa.

En qualsevol cas, per a les posicions d'avantguarda aquesta fonamentació sembla que arrenca d'un xoc directe, també problemàtic, amb la realitat viscuda de l'univers tècnic i metropolità com a situacions en què les condicions de la vida social i la sensibilitat humana tenen unes característiques noves i distintes respecte a les que s'havien produït en el passat.

Sigfried Giedion dedicà un dels seus estudis més intel·ligents a la incidència de la mecanització en la sensibilitat moderna.¹ Es tracta d'un estudi antropològic; allò que ell anomenà una història anònima, és a dir, l'estudi de les condicions productives, però també de percepció de l'entorn, però que afecten totalment l'ordre i les característiques de la situació dels individus que hi viuen. La mecanització és per a aquest autor una dada primera, una característica nova que marca de tal manera les condicions de la vida i del canvi que només considerant-la serà possible entendre, per exemple, les característiques de l'arquitectura dels temps moderns.

No és difícil d'afegir-hi que les condicions que planteja la mecanització en el món modern estan íntimament relacionades amb la innovació tecnològica de què disposa el món mateix, i, en conseqüència, amb les imatges i les experiències que el món tecnològic desenvolupa.

Viollet le Duc, en els *Entretiens*, ja deia que l'arquitectura del futur s'assemblaria més a la locomotora d'un tren que a qualsevol model històric de l'arquitectura del passat; d'aquesta manera manifestava que l'arquitectura en el futur estaria més condicionada per la nova tecnologia i pel nou entorn artificial que se'n derivaria que per qualsevol referència a les solucions constructives o estilístiques pròpies de l'arquitectura del passat.²

S'establien així dos criteris fonamentals que s'anirien explicitant a través de textos, manifestos i reflexions dels teòrics de l'arquitectura decimonònica.

En primer lloc l'exigència del *zeitgeist*, de l'espirit del temps capaç de manifestar-se en les imatges i en un “estil” nou, adequat a les noves condicions de l'entorn tecnològic. Aquesta exigència és viscuda com una necessitat i, per tant, esdevé una recerca directa dels motius figuratius propis de la tècnica com a primera aproximació que permetrà de superar les limitacions estilístiques del passat.³

Però també, en segon lloc, sorgirà el desig d'expressar el que és propi del temps present com un acte moral de sinceritat i d'autenticitat —el llum de la veritat Ruskinià— que menarà a establir el caràcter exemplar de la tècnica. La referència a la natura, que havia estat el justificant últim en la teoria estàtica arquitectònica del passat, s'esvaeix des de la identificació d'un nou univers al qual és possible de remetre la creació artística i la legitimació dels seus productes. El món artificial de les coses tècniques es mostra com a garantia i com a antinatura, com a substitut de l'ordre racional perfecte del cosmos clàssic, que és desplaçat per la racionalitat produïda, canviant i humana de l'artifici tècnic.⁴

Ara bé, el fenomen de la mecanització detectat per Giedion no només és un fenomen tecnològic sinó també metropolità, atès que és a l'arrel dels processos de divisió social del treball que permeten de reorganitzar l'univers productiu en funció de l'estratègia del consum.

La reorganització de la producció duta a terme per la mecanització afecta de manera igual els comportaments del productor que els del consumidor. Els processos naturals són fragmentats en molècules que fan de tota experiència una simple suma d'estímuls i respostes encadenades. La primacia de la psicologia del comportament en la cultura de finals del segle XIX i en la sociologia metropolitana posterior tenen en realitat un nexa clar en comú.⁵

Per a la psicologia empírica la conducta és reduïble a unitats d'estímuls i respostes que permeten la identificació exacta del funcionament d'un organisme davant d'un quadre de condicions establertes. La descomposició de qualsevol comportament en aquest repertori d'unitats

simples és la primera condició per establir la mal·leabilitat del comportament social, econòmic o estètic dels individus i, per tant, per poder pensar en la reorganització d'aquestes dades i de les consegüents cadenes de comportaments d'una manera similar a com s'organitzen les unitats de treball en la cadena de muntatge.

L'experiència metropolitana desenvolupada per la sociologia simmeliana arranca de l'atomització del comportament nerviós com a dada primera que estableix la possibilitat d'un univers organitzat per la juxtaposició indiscriminada d'estímuls i que forma xarxes canviants de sol·licitacions.

La racionalitat que estableix la mecanització és la que s'origina amb la reorganització de la conducta metropolitana, a la cadena de muntatge i en l'espectacle que les masses consumidores donen de si mateixes com a nou marc d'estimulació. També per aquest camí l'antiga naturalitat ha de cedir el pas al món antinatural de l'artifici, que es presenta com a nova natura, no ja necessària sinó lliure, subjecta a manipulació, reorganització i canvi.⁶

L'arquitectura moderna haurà, per tant, de partir, en les formulacions de la modernitat, de l'experiència de la pèrdua de les garanties naturals com a dada primera i amb les característiques de l'univers tècnic i metropolità com a noves condicions de percepció i d'experiència d'allò que és real.

Les primeres respostes d'un cert radicalisme—des del punt de vista de la sensibilitat— a aquesta situació sembla que són d'una banda les dels cubistes i de l'altra les dels futuristes.

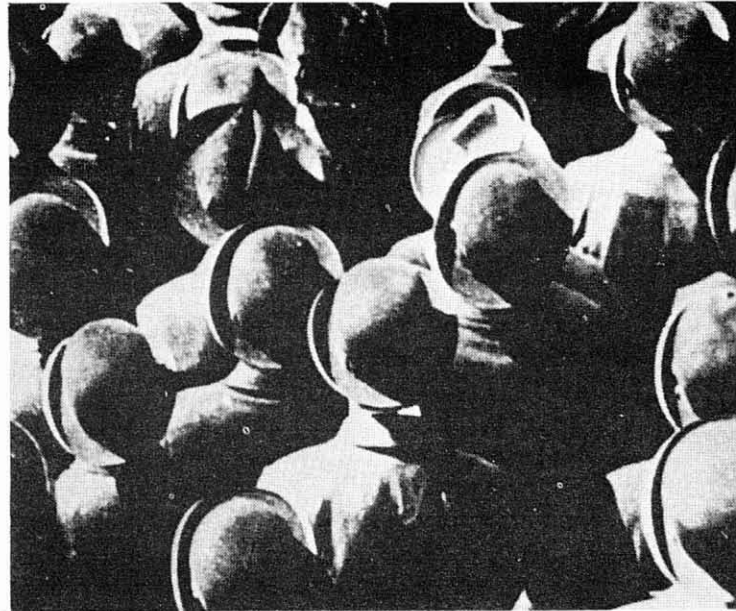
El cubisme significa la ruptura d'una forma de veure central, estàtica i permanent, essencialitzable, a favor d'una altra de múltiple, juxtaposada i fragmentària. L'explicació de la realitat que ofereix el cubisme és, d'alguna manera, una explicació sotmesa a la transformació d'allò que és perceptiu. De l'estabilitat perspectiva es passa a l'acumulació d'un món d'experiències que no remet a allò que és essencial sinó que només pot oferir una versió cojuntural de la realitat.

Però el cubisme, d'altra banda, era, des del punt de vista de les experiències a què es remetia, enormement convencional i refractari a la figuració de l'univers tècnic característic de la nova metròpolis. Certament, a través de temes convencionals d'interior o de bodegons, el cubisme explorava la nova estructura molecular de la percepció. Però també és cert que això es feia, com en un laboratori, no mirant els grans i nous espais metropolitans, sinó en general en la quotidianitat del cafè, de l'espai privat i de la intimitat del lloc d'oci, i d'allò aparentment neutre.

El futurisme, en canvi, exaltant l'univers tècnic com a nova natura, revisava la iconografia a què s'havien de referir les obres d'art encara que no fos gens radical pel que fa al vehicle formal amb què aquesta experiència havia d'exposar-se.⁸ En el fons, el futurisme, igual que els tractadistes decimonònics, tenia una concepció mimètica de l'art, és a dir, estava convençut que en l'obra d'art

s'havia de repetir amb belles paraules la realitat en què l'art es produïa. De la mateixa manera que en l'època clàssica l'obra d'art imitava l'univers natural i l'interès dels productes raïa en la seva habilitat per reproduir selectivament la bellesa natural—*ars simiae naturae*—, en la modernitat, pensaven els futuristes, l'objectiu de l'art era assemblar-se a la "nova natura" tècnica i metropolitana, repetint-ne les imatges, imitant-ne les estructures formals, explicant, per simple reproducció en el camp artístic, la realitat exterior a la pròpia obra d'art.

Cubistes i futuristes coincidien en un punt: en la concepció encara mimètica de la realitat. La funció de l'art era per a ells, com diu Philippe Junod, una funció de transparència.⁹ Les obres d'art i d'arquitectura havien d'ensenyar, reproduir i imitar la realitat, encara que aquesta realitat fos vista com una cosa diferent de la realitat que havia nodrit l'experiència artística del passat. És cert que la nostra percepció de la realitat és més atomitzada, di-



Useldov Pudovkin. Imatge del film "La mare", 1926.

versa i múltiple i això justifica la nova representació cubista. Però, tot i així, en el cubisme continua predominant el que és *re-presentatiu* per damunt del que és estrictament creatiu o inventiu. Dit d'una altra manera, el cubisme desenvolupa una nova aproximació a la representació de la realitat però continua considerant que l'objectiu del que és artístic rau en aquesta representació.

Així mateix, el futurisme, sense introduir profundes modificacions en els mitjans o les estructures representatives pensa també que el que ha de caracteritzar l'art del futur és la representació de la realitat. L'únic que preocupa el futurisme és el canvi de referent. La realitat de què cal parlar ja no és la Victòria de Samotràcia, sinó el modern automòbil llançat a gran velocitat.

Emperò, en çap d'aquestes dues propostes no hi ha encara explícit el canvi més substancial de la condició moderna de l'art, que és la pèrdua de la noció d'imitació

com a noció fonamental. La idea que l'obra d'art no es refereix a res fora d'ella mateixa, ni reproduïx ni imita res, sinó que ella mateixa és una invenció, un objecte nou, produït des de l'esforç creatiu d'un subjecte, és, en realitat, la característica essencial de l'art en la modernitat.

La confiança del món clàssic rau en la idea de l'existència prèvia d'un ordre, d'una natura a la qual hom pot acudir com a garantia de l'ordre artificial de l'art, de la tècnica i de la societat.

Però l'artificiositat posada en manifest en l'experiència metropolitana i en el món tècnic va més enllà de la simple idea d'una nova natura que substitueix l'antiga. Al contrari, el que és propi del món modern és la concepció de la realitat com a fruit o producte de l'atzar o de la invenció. Des de Kant la concepció del món sensible ja no és imaginable al marge del món projectiu del subjecte, o, i és el mateix, el món natural no existeix més que com a producció, com a resultat final d'un esforç constructiu de les facultats del subjecte sense les quals la realitat no té ni entitat ni consistència.¹⁰

Per a l'art això significa que l'objecte artístic ja no depèn d'un ordre prèviament establert al qual ha d'imitar o al qual s'ha d'ajustar d'alguna manera, sinó que l'obra d'art crea la seva pròpia realitat i per tant els seus propis referents.

El romanticisme havia endevinat aquesta nova situació des del moment en què va entendre que la producció artística no reproduïa l'estructura del món sinó sobretot l'estructura de l'ànima.¹¹ Però encara en aquesta posició l'ànima del subjecte era concebuda essencialment com la realitat permanent a què es podia remetre l'ordre de l'obra. El pensament modern, al contrari, ha entès, des de Fidler fins a Semper, que en l'art era primordial la dimensió inventiva i creadora, en suma productiva, i que la versabilitat d'allò que és real, de la mateixa manera que passa en l'experiència de la mecanització, no era sinó una conseqüència de la negligència de tot suport essencialista concebut com a dada prèvia al moment de la creació.¹²

2. LE CORBUSIER, ENTRE EL CLASSICISME I LA MODERNITAT

“De plus en plus les constructions industrielles, les machines, s'établissent avec des proportions, des jeux de volumes et de matières tels que beaucoup d'entre elles sont de véritables oeuvres d'art car elles comportent le nombre, c'est à dire, l'ordre.” “L'Esprit Nouveau”, núm. 1, 1920.

L'obra teòrica de Le Corbusier es pot dir que arranca precisament del cubisme i les seves formulacions fonamentals es produeixen des del text que publica juntament amb Ozenfant l'any 1918, *Après le cubisme*, fins a les successives aportacions que va publicant a la revista “L'Esprit Nouveau” des del 1920 fins al 1925.¹³ La posició de Le Corbusier i Ozenfant és alhora crítica i receptiva respecte al cubisme. La crítica se centra especialment

en dos punts. En primer lloc el cubisme no està en consonància amb l'atmosfera tècnica i científica del temps present. L'artista cubista no representa amb prou força les característiques de la nova civilització.¹⁴ En segon lloc el cubisme està mancat d'una sistematització i d'una claredat teòrica suficient com per enfrontar les exigències d'aquest món modern. L'exigència de puresa, que vol dir la claredat i el rigor en els principis formals des dels quals la forma es construeix, semblen ser les causes principals de les objeccions que Ozenfant i Le Corbusier plantegen al cubisme.¹⁵

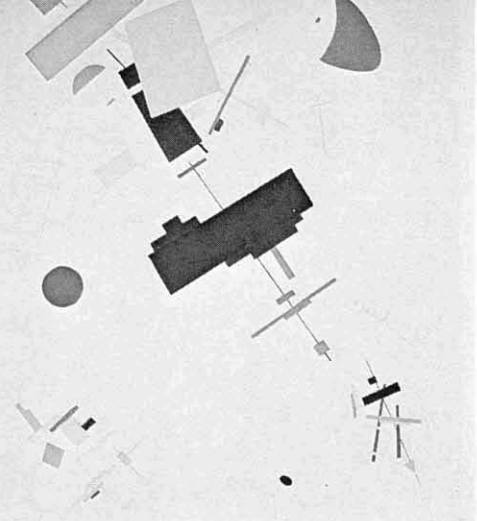
Però, d'altra banda, la seva actitud és des d'altres punts de vista obertament receptiva i continuïsta respecte al cubisme. El cubisme, malgrat que no ha arribat a crear un llenguatge depurat i adequat als temps moderns, ha posat, un cert sentit, les bases en establir una simplificació i una diversificació dels repertoris geomètrics bàsics sobre els quals s'ha d'assentar. En l'ambigüitat de Le Corbusier en front del cubisme, per a ell alhora signe de modernitat que cal defensar i mantenir i signe d'inadequació que cal superar, s'inscriu tota l'ambigüitat de les seves pròpies posicions com a teòric de l'arquitectura en els temps moderns.¹⁶

L'actitud davant la modernitat és aparentment oberta i receptiva del tot. Amb una confiança que en algun moment sembla il·limitada, Le Corbusier es bolca al món industrial i mecànic. Coneixem d'una banda les seves crides a obrir els ulls davant la realitat tècnica que ens envolta. *Des yeux qui ne voient pas* sembla un al·legat futurista a mirar amb atenció les formes dels transatlàntics, els avions i els automòbils com el nou univers al qual la producció artística s'haurà de referir. Les lectures de Henry Dubreuil, primer divulgador francès del taylorisme, reflecteixen ja en aquests anys la seva preocupació per les noves formes d'organització del treball i pels canvis productius que això significa.¹⁷

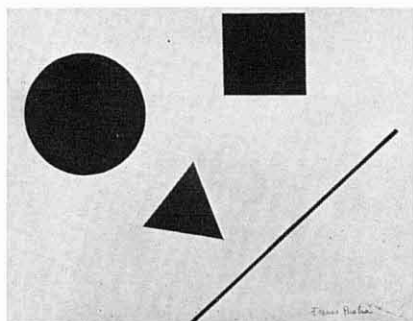
Però aquest aparent entusiasme de Le Corbusier per les formes tècniques i pel nou món industrial ha de ser valorat en el seu significat des del moment en què expressen un ideal de puresa geomètrica i matemàtica que vol transcendir l'anècdota de la iconografia maquinista i la immediatesa de la imitació d'aquest univers formal.

Refaire la nature en termes de cylindres, cônes et spheres, com va dir Cezanne a Emile Bernard l'any 1904 i com van repetir els pintors cubistes, significava també per a Le Corbusier transcendir les formes immediates, bé fossin dels estils històrics bé dels nous estils, aparentment substitutius dels encarnats pels objectes tècnics.

Refer la natura significava produir la realitat des d'un ordre elemental del qual eren deutors tant el món de la màquina com el món de l'art i el de l'arquitectura. No es tractava de proposar una teoria de la imitació del que és mecànic, sinó d'assenyalar que l'univers de la tècnica obeïa unes raons pures que eren nombre i forma, és a dir geometria i per tant quelcom de purament mental. A aquest món mental era al que l'art i l'arquitectura s'havien de plegar, formulant les seves pròpies formes-tipus,



Kasimir Malievich. Suprematisme 1916.

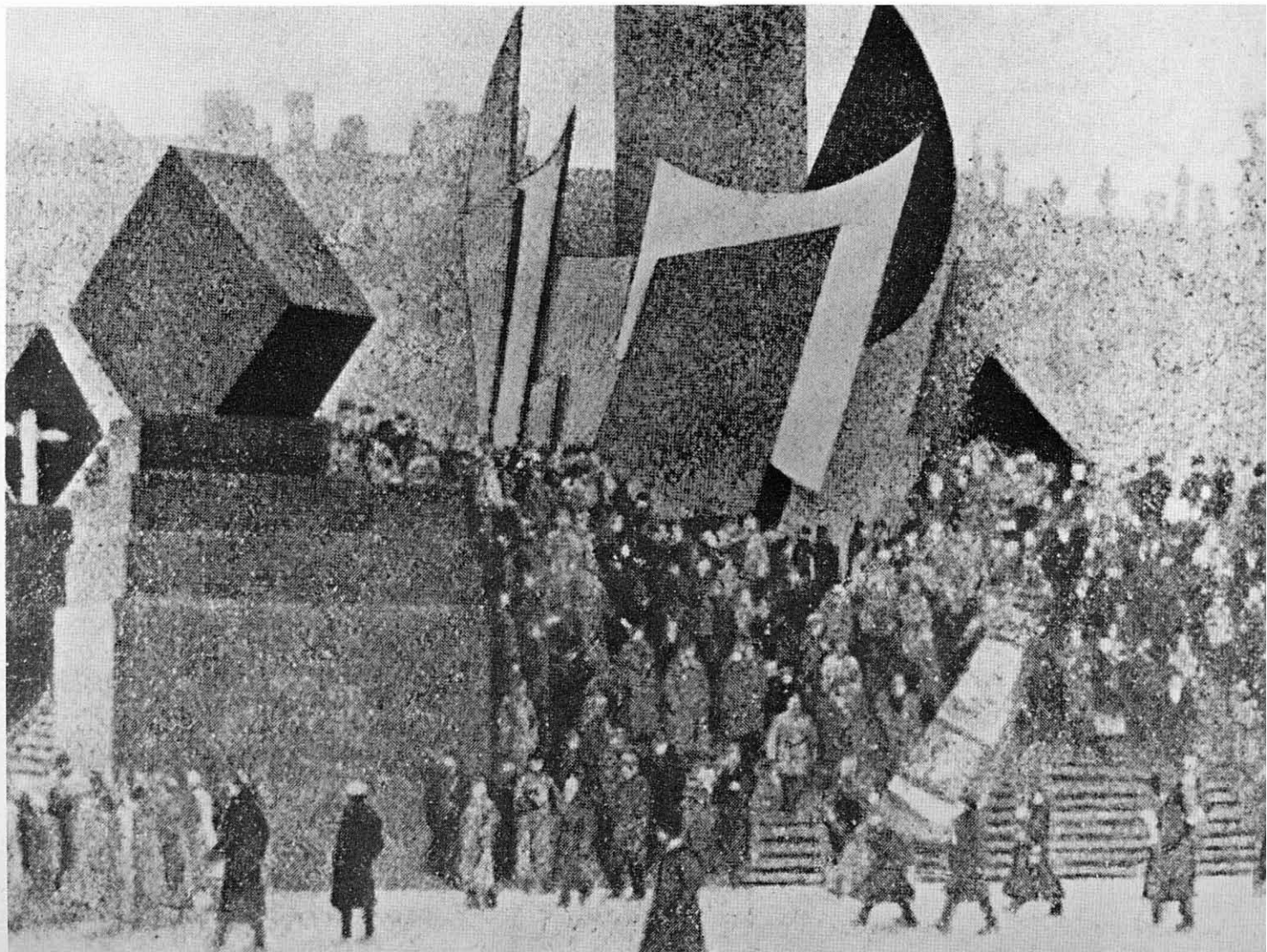


Francis Picabia. Fixació, 1921.



Le Corbusier i Pierre Jeanneret. Pavelló de l'Esprit Nouveau a l'Exposició de les Arts Decoratives. París 1925.

Natan Altman. Esquema per a la decoració davant del Palau d'Hivern a Sant Petersburg, 1918.



és a dir les formes que responien amb més exactitud i perfecció a les raons del nombre i de la geometria.¹⁸

Entre les obres d'arquitectura de qualsevol època i les obres de la tècnica, que mai no han estat el mateix, existeix per a Le Corbusier una analogia profunda que rau en la seva racionalitat numèrica i geomètrica.

És aquesta analogia la que permetrà arribar a un art que essent lliure de mimetismes mecànics sigui en canvi profundament anàleg al món tècnic propi dels temps moderns.

És evident que quan Le Corbusier planteja aquests punts de vista intenta trobar un punt de contacte entre la realitat de la mecanització i la de l'art, mitjançant el qual es pugui establir un sistema ideal en què l'un i l'altre trobin la seva racionalitat i la seva explicació.

La teoria acadèmica francesa en la segona meitat del segle XIX havia depurat moltíssim les raons en què se sustentaven l'harmonia i l'ordre. Charles Blanc a la seva *Grammaire* defensava, per exemple, el caràcter artificial de la bellesa, de manera que ja no es podia col·legir directament de l'observació de la natura, sinó que naixia d'una pura abstracció mental per la qual el positivisme estètic adquiria unitat interna.¹⁹ D'altra banda, el positivisme estètic havia establert, en Guyau, per exemple, el caràcter permanent de les reaccions psico-físiques dels individus davant de certs estímuls.²⁰ Amb això trobava fonament la creença que el caràcter arquetípic de certes formes o relacions estava fonamentat més en l'estructura preceptiva que en un ordre natural exterior, platònicament concebut com a reflex d'un ordre còsmic immutable. Per la mateixa raó Taine a les *Lessons d'esthétique* distingeix el que ell anomena *caràcters elementals i caràcters secundaris* de la bellesa, a fi de diferenciar d'aquesta manera el que és fonamental del que és accessori, el que està assentat en la raó i el nombre d'allò que depèn de la casualitat o d'un corrent de gust.²¹

Le Corbusier, que tingué aquestes lectures quan estudiava Arts i Oficis a Chaux des Fonds, reflectirà en els seus escrits aquesta dependència d'un cos teòric d'origen acadèmic però que ha estat sotmés a un procés d'abstracció –de l'ordre natural a l'ordre mental– i de confrontació amb el nou univers tècnic –dels estils de l'eclecticisme als *objects type*– de la seva teoria de la forma pictòrica i arquitectònica.

La idea d'ordre en Le Corbusier és profundament ambigua i aquesta és la causa de la diversitat d'interpretacions a què ha donat lloc. Certament, hi ha en ell una voluntat de submergir-se en les condicions del nou món tècnic, sense que això signifiqui abandonar el desig d'assolir, amb el temps, fatigosament, com a objectiu final cap el qual han de tendir tots els esforços, un cert ordre, formal i social, que és invocat a través dels seus textos amb molta insistència.

Però també és cert que aquest ordre, en la mesura en què sembla establir un punt de síntesi, un lloc de reunificació de l'atomitzada experiència moderna, significa, d'alguna manera, un antídote, una cuirassa defensi-

va justament contra el desordre i la casualitat que l'experiència contemporània sembla mostrar com a pròpia del món mecanitzat de la tècnica i la metròpolis.

En Le Corbusier hi ha un regust de pitagorisme, segons el qual, més enllà de la realitat immediata percebuda i canviant, existeix un ordre ocult, immòbil i immutable, el qual hom s'ha de remetre per poder escapar de la dissolució que el pur fenomenisme modern sembla proporcionar.²³ En invocar la geometria des *objects type* com a raó de la forma artística i arquitectònica, Le Corbusier, com Soriau a la seva teoria estètica²³, intenta un últim esforç per establir un pont entre la raó i el món real. Un món real amb el qual calia enfrontar-se no només en actitud contemplativa sinó també activament i productiva.

3. DE LA PERCEPCIÓ A LA PRODUCCIÓ

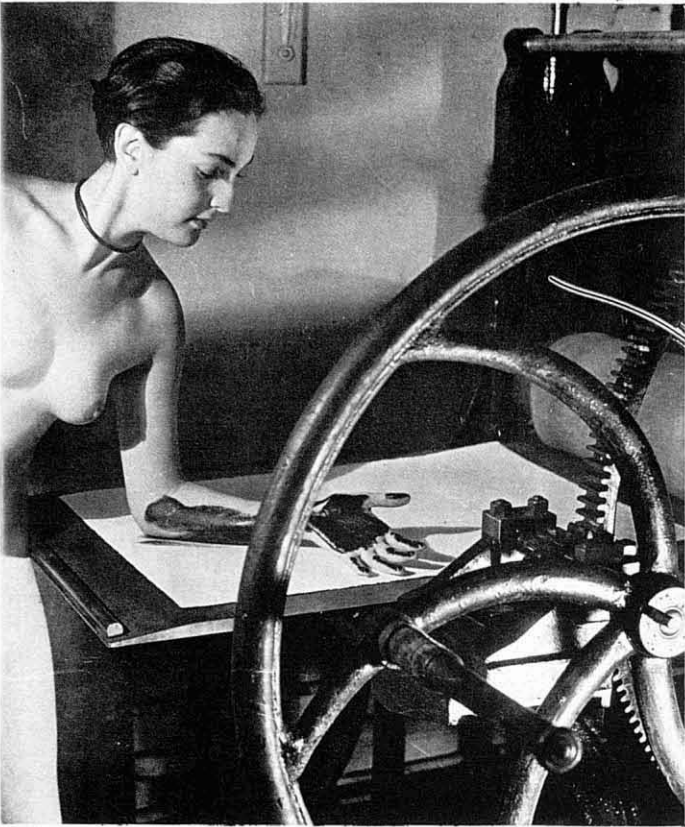
“Creiem, afirmem i ens fixem com a objectiu la lluita per la representació de la nova construcció útil del món.” Unovnis Article-Programa. Iskuostovo, núm. 1, 1921.

El text d'Alexandre Bogomazow del 1914 *La pintura y sus elementos*²⁴ significa la primera formulació de l'objectiu que en els propers anys perseguiran tant Kandinsky com Malievlch: establir una gramàtica abstracta i lliure per a la producció d'obres d'art. En aquest text del 1914 es formula per primera vegada la idea que l'element més simple de la pintura és el punt. El punt és la unitat que no té ni dimensió ni color i a partir de la qual és possible anar deduint el sistema d'elements d'indole més complexa que s'obtenen per simple acumulació d'aquestes unitats primàries. La successió de punts origina les línies. Les relacions de línies generen els plans. Els sistemes de plans organitzen espais. *Punt i línia enfrontats al pla* de Kandinsky, resultat dels cursos donats a la Bauhaus, plantejarà un raonament semblant.²⁵ És la construcció d'un repertori purament morfològic, obert i il·limitat, gràcies al qual s'assoleixen de mica en mica, nivell a nivell, les diferents àrees de la forma en la producció material i en la producció artística.

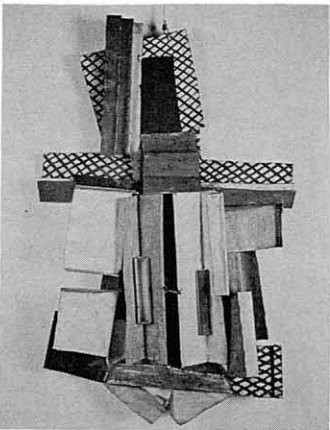
Aquesta forma d'ordenar la realitat física, susceptible de ser reproduïda per la mà d'un artista o pel poder d'una màquina, significa l'oblit de tot mena de jerarquies o de compartiments closos establerts per la tradició cultural europea –arts majors i menors; arquitectura, escultura pintura, etc.– amb tradicions pròpies i tècniques autònomes per definir una concepció contínua, creixent i purament abstracta de composició de la realitat.

L'àmbit de l'art apareix com un tot, amb estadis diferents i amb problemes inherents a cadascun d'ells, però tots estan lligats per una llei d'organització única que reuneix sota el mateix discurs qualsevol parcel·la de la producció artística.

Però, a més d'aquesta noció unificadora, de la qual participen no només l'experiència suprematista russa sinó també, en bona mesura, el neoplasticisme holandès i



Man Ray. Fotografia, 1924.



Pablo Picasso. Instrument musical, 1924.

l'expressionisme abstracte kandinskià, la noció realment nova és la que fa que tots aquests estadis es caracteritzin, en la seva configuració, però no obeir les lleis imitatives sinó els purs criteris de construcció formal.

Hi ha, per exemple en Malievich, la consciència clara que l'art no és un transsumpte de la realitat natural o de la realitat tècnica, sinó, en tot cas, un producte de la mateixa tècnica. El seu contingut no es refereix a res fora de si mateix, ni tan sols a lleis o ordres que actuïn com a eternals fiadors de la racionalitat o la veracitat de la seva manera de ser.²⁶ Al contrari, en dir que l'obra d'art i d'arquitectura és construcció no s'al·ludeix simplement la dependència d'unes determinades tècniques "constructives" sinó que aquest terme és utilitzat en el sentit que aquestes obres són el resultat d'accions productives, ope-

racions *ex-novo*, per les quals l'objecte és originat d'alguna manera, des de quelcom que abans no existia.

La idea que allò que és artístic és bàsicament creatiu i no mimètic es fa central en aquest plantejament segons el qual tota la realitat de l'univers tècnic, el que és artístic i el que és utilitari i el que és industrial són sempre el resultat d'un treball en un procés de producció.²⁷ En el cas de l'arquitectura, aquesta nova manera de veure les coses té un doble enfocament. D'una banda des del punt de vista més abstracte de la teoria de la forma l'arquitectura ha de ser considerada com el pur nivell de la producció especial amb el qual s'arriba a la tridimensionalitat de l'objecte i a la incorporació del moviment perceptual. Però, d'altra banda, repensar l'arquitectura com a espai produït no es pot fer només des de l'abstracció de la forma sinó sobretot des de la noció de producció aplicada a tota la realitat.

Quin és aleshores l'element primari des del qual cal començar a pensar la construcció del que és arquitectònic? El 1923, el mateix any en què Le Corbusier publica *Vers une architecture*, Adolf Benhe publica *Der moderne Zweckbau* (literalment "la construcció moderna del que té una finalitat")²⁸. Benhe, que havia format part de l'intens clima de l'*Arbeitsrat für Kunst* berlinès, planteja amb més radicalitat que Mendelsohn el 1919 o que Gropius el 1925²⁹ la noció nova del que és arquitectònic elaborat en els anys immediatament anteriors i que acabarà dominant la concepció de l'arquitectura moderna tal com explica a la Bauhaus a partir d'aleshores.³⁰

La casa és el primer material de l'arquitectura. Aquesta dada, que es contraposa en Benhe a la formalística consideració que el primer és la façana o la planta, significa que l'element inicial de l'arquitectura es el perceptiu. L'habitar de la casa no és considerat com quelcom estructurat i tipificat sinó com un cúmul de comportaments que poden ser objecte d'amidament psicofisiològic i de classificació i organització. Analitzant algunes obres de l'arquitectura recent Benhe arriba a dir que a la casa del que es tracta és d'acòrçar-se a la vida mateixa i a la funció.³¹

Però el conjunt de les funcions que a la casa són elementals i poden ser identificades atomitzant el flux vital a través de repertoris d'estímuls i conductes, han d'organitzar-se en quelcom que en faci un cert sistema eficaç. Per a Benhe aquesta primera síntesi de les dades pures de la conducta s'ha d'obtenir en la definició formal dels espais que els són adequats.

L'arquitectura d'avantguarda, com d'altres camps de la producció artística, incorpora d'aquesta manera la noció d'espai, utilitzada fins aleshores per la psicologia experimental i per la teoria estètica, per definir la concreció dels elements bàsics del comportament funcional que es tracta de satisfer.³²

La idea que l'arquitectura és un fet espacial s'ha començat a desenvolupar en el pensament europeu només amb un decenni d'anticipació. Pràcticament amb Wickoff i Riegl s'inicia la utilització de la comprensió es-

pacial dels fenòmens artístics i la idea que el comportament tridimensional de la nostra percepció està necessàriament unit a l'embolcall espacial en què es produeix.³³

Formular aquesta noció sintètica d'espai com fa Benhe en el text mencionat significa establir un sistema esglaonat anàleg al citat de Bogomazow, segons el qual, en termes formals, se sintetitzen les disperses dades perceptives en una unitat formal d'índole global a la qual es denominava espai.

Però encara resta per tancar aquest procés amb el tercer estadi de l'activitat arquitectònica pel qual es postula que, malgrat que allò que és espacial constitueix la síntesi formal d'allò que és arquitectònic, l'objectiu final no pot ser l'espai en si mateix sinó la producció total de la realitat. "No l'espai modelat sinó la forma de la realitat" és el típol de l'últim capítol del llibre de Benhe que ara comentem.³⁴

Amb aquesta asseveració s'assenyala que l'objectiu de l'art i de l'arquitectura no s'acaba en si mateix encara que no procedeixi de res més que d'ell mateix. Crea la realitat i constitueix la producció i el perfeccionament d'aquesta mateixa realitat.

L'arquitectura, com a art màximament sintètic, es consumeix *fent* la realitat, marcant les pautes de les conductes que s'hi han de produir i per tant, planificant el que haurà de succeir a la mateixa realitat.

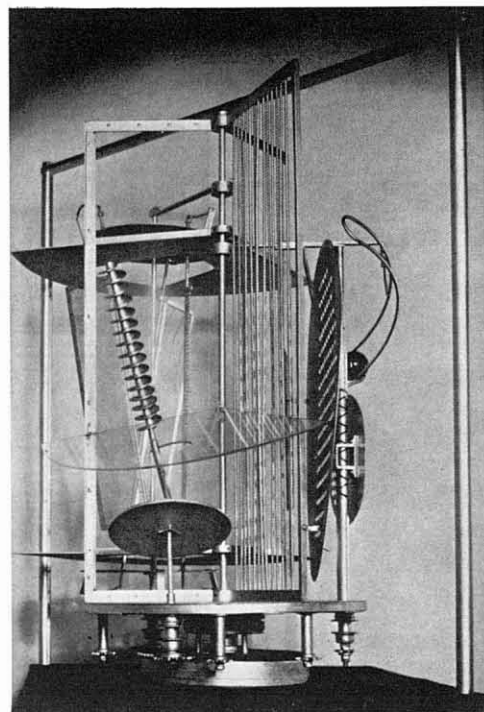
D'alguna manera no només s'han esborrat les fronteres entre l'art i la vida sinó que el que convencionalment continuaríem anomenant art i arquitectura sembla, segons aquesta concepció, prendre la davantera en el *flux vital* en què la producció pretén incidir, amb la finalitat de conformar-la en funció d'una idea de racionalitat i ordre eficaç del propi procés social.

Quan l'any 1928 Laszlo Moholly Nagy publica el llibre teòric més característic de la concepció de l'arquitectura pròpia del moviment modern *Von Material zu Architektur*³⁵ no fa altra cosa que explicar, de manera clara i ordenada, en un manual pedagògic que serà el llibre de capçalera dels arquitectes europeus i americans a partir de l'any 1945, el que uns anys abans havia estat formulat per altres teòrics.

La concepció de l'arquitectura com a espai, és a dir síntesi de material, línies, plans i textura, per fer d'aquest espai dissenyat un instrument d'intervenció i de predicció del comportament col·lectiu, serà formulada amb tota contundència.

L'obra d'art, simple construcció eficaç d'estímul perceptius ordenats a la consecució de comportaments prèviament planificats, significa tant la consumació de l'ideal romàntic de la dissolució de l'art en la vida com la clara definició que l'objecte de l'art no només s'aparta de la vida sinó que, d'alguna manera, la produeix segons un pla prèviament establert de racionalitat social i d'economia col·lectiva.

L'exemple de la mecanització segons el qual la realitat no era seguida per la tècnica sinó inventada i produïda per ella, a partir de la seva atomització i posterior



Moholly-Nagy. Màquina lluminosa, 1925-30.

Laszlo Moholly-Nagy, a la Bauhaus, cap a 1925.



reorganització, es tradueix en aquesta concepció del que és artístic en què també el projecte organitzatiu va literalment davant de qualsevol realitat prèviament donada.

La gramàtica abstracta de punts, plans i espais esdevé l'eina formal amb la qual hom descompon les formes i les conductes amb la finalitat de reorganitzar-les, lliurement i il·limitadament, en uns sistemes d'objectes en què l'eficàcia psicofisiològica ha acupat el lloc de l'experiència estètica clàssica.

Ignasi de SOLÀ-MORALES.

NOTES

1. Sigfried Giedion "Mechanization takes comand" Oxford University Press. Oxford 1948. Trad. cast. La mecanització toma el mando. G. Gili. Barcelona, 1978.

2. Eugène Viollet-le-Duc, Entretiens sur l'architecture. Sièxième entretien, vol. I. pàg. 186. París, 1863.

3. Per aquest problema del zeitgeist a l'arquitectura decimonònica vegeu l'important treball de Klaus Döhmer: ¿In welchen Style Sollen wir bauen? Prestel Verlag, Munich, 1976. I també l'obra de Warner Hager i Norbert Knopp: Beitrage zun Problem der Stilpluralismus. Prestel Verlag, Munich, 1977.

4. Vegeu Peter Collins, Changing ideals in Modern architecture (1750-1950) Faber and Faber. Londres, 1965, trad. cast. Los ideales de la arquitectura moderna. Su evolución (1750-1950). G. Gili. Barcelona, 1970.

5. La relació entre la psicologia empírica i la sociologia de fi de segle cal cercar-la en les arrels del positivisme de Comte i Spencer en la mesura en què influeixen tant Tonies, Durkheim o Simmel com a Wundt i la psicoestètica positivista de Lipps i Volkelt.

6. Vegeu W. Benjamin, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Ed. Castellana a Discursos Interrumpidos I. Taurus, Madrid 1973.

7. Vegeu John Golding, Cubism. A history and analysis 1907-1914. Harper and Row. New York 1968. També Christopher Grey, Cubist Aesthetic Theory. Baltimore, 1953 i Winthrop Juakins Toward a Reinterpretation of Cubism a Art Butletin vol. XXX nº 4, 1948.

8. "Igualment que els antics s'inspiraren artísticament en els elements de la naturalesa a nosaltres -materialment i espiritualment artificials- ens cal trobar la mateixa inspiració als elements de món mecànic que hem creat, del qual l'arquitectura ha d'ésser la seva màxima expressió, la seva síntesi més completa i la seva interpretació més eficaç". A. Sant Elia. "La Arquitectura futurista" 1914. En general per al futurismo vegeu: M. Martin, Futurist Art and Theory 1901-1915. Clarendon Press. Oxford, 1969. Per a la relació entre forma i fons en el futurisme rus vegeu especialment V. Erlich, Russian Formalism. Mouton. La Haia, 1964.

9. Vegeu Philippe Junod. Transparence et opacitè. Essai sur les fondements thèoriques de l'art moderne. Editions L'Age de l'Homme. Ginebra, 1976.

10. Les "formes a priori" kantianes, a la Crítica de la Razón pura, no a l'estètica de la Crítica del juicio., acabaran per convertir-se, al neokantisme, en el que es fa a l'acte mateix formalitzador, passant de un factum a un fieri. Vegeu. M. Merleau Ponty, Le visible et l'invisible. Gallimard. París, 1964. Especialment el capítol Réflexion et interrogation.

11. Un excel·lent treball d'anàlisi minuciosa de la formació del concepte de creació al romanticisme es el llibre de James Engell The Creative Imagination. Enlightenment to romanticism, Harvard University Press. Cambridge Mass. 1981.

12. Vegeu Konrad Fiedler Schriftern zur kunst Fink Verlag. Munic, 1971. 2 vols; Gottfried Semper Der Still in der tektonischen praktische Aestetik. Frankfurt a Main, 1860.

13. Vegeu Edouard Jeanneret i Amédée Ozenfant: Apres le Cubisme. Ed. Les Commentaires. París 1918. De la revista "L'Esprit Nouveau" existeix una reedició facsimil de la Da Capo Press de New York, 1968.

14. "Plaçons par la pensée l'art le plus moderne... le cubisme... dans cette atmosphère de science et d'industrie: le desaccord est

frappant". En: Apres le Cubisme op. cit. pàg. 33.

15. Vegeu Edouard Jeanneret, "L'Esprit Nouveau", núm. 2 p. 184.

16. Aquesta ambigüitat de Le Corbusier fou ja manifestada per Reyner Banham a la seva Theory and Design in the First Machine Age. Architectural Press. Londres, 1960. Trad. cast. Teoría y diseño en la primera era de la máquina. Nueva visión. Buenos Aires, 1965. A aquest tipus d'interpretació seguí posteriorment la de Collin Rowe y més recentment la d'Alan Colquhoun.

17. Le Corbusier, Vers une architecture. París, 1923. Les referències al taylorisme a Le Corbusier ja es troben a Apres le Cubisme, op. cit. de 1918.

18. Vegeu A. Ozenfant - P. Jeanneret, Les idées de l'Esprit Nouveau en "L'Esprit Nouveau", núm. 15, 1922. També el capítol sisè titulat Ricerca di invarianti del llibre de Roberto Gabetti i Carlo Olmo Le Corbusier et l'Esprit Nouveau Einaudi. Torí, 1975.

19. Vegeu Charles Blanc, Grammaire historique des arts du dessin, París 1867. pp. 15 i ss.

20. M. Guyau, Les problemes de l'esthétique contemporaine. París, 1884.

21. "Le propre de l'oeuvre d'art es de rendre le caractère essentiel de l'object" Hypolitte Taine, Philosophie de l'art vol. I. pp. 39 Hachette. París, 1865.

22. La influència del pensament platonitzant a la formació de Le Corbusier ha estat estudiada per Paul Turner a The Beginning of Le Corbusier's Education 1902-1907 a The Art Butletin. 1971 vol. LIII núm. 2.

23. Vegeu P. Soriau La Beauté Rationelle. París, 1904. Especialment pp. 80-116.

24. El text La pintura y sus elementos mai no arribà a ésser publicat tot i que la seva influència ha estat estudiada per Andrei B. Nakow a Painting = Colored Space, Artforum. Gener del 1979.

25. El llibre de Wassily Kandinsky Punkt und Linie zu Fläche fou publicat per primera vegada el 1926 com a novè volum dels Bauhaus-Bucher dirigit per Gropius i Moholloy-Nagy. Existeix traducció castellana: Punto y Línea frente al plano publicada per Nueva Visión. Buenos Aires, 1969.

26. Vegeu Jean Claude Mercadé K.S. Malievich: From Black Quadrilateral to white on white. From the eclipse of objects to the Liberation of Space a The New-Avantgarde in Russia. 1910-1930. New Perspectives. The M.I.T. press. Cambridge Mass., 1981.

27. Vegeu el text introductorio als escrits de Malievich de Andrei B. Nakow, especialment el capítol titulat Le Nouveau Laocoon a Malievich. Écrits présentées par Andrei B. Nakow. Editions Cham Livre. París, 1975.

28. Die moderne Zweckbau Adolf Benhe fou escrit el 1923. Però no trobà editor fins al cap de tres anys quan fou publicat a Munic a les edicions Dei Masken.

29. El text de Mendelshon es Das Problem einer Neuer Baukunst (1919) que fou publicat com a llibre a Das gesamtsschaffen der Architekten Berlin, 1930. El text de Gropius es titulà Internationale Architektur publicat per Albert Langen com a primer llibre de la sèrie del Bauhaus-Bucher, el 1925.

30. Els canvis teòrics produïts a la Bauhaus precisament a partir de l'any 1923 són de gran importància per a la implantació de les nocions que ací es comenten.

31. Són en un moment decisiu: l'abandó de l'orientació formal per a adherir-nos a la vida mateixa, amb la convicció que una estructura adequada a una vida sana i organitzada mena necessàriament a la bellesa". Adolf Benhe. Die moderne zweckbau op. cit. pp., 27.

32. Sobre l'ús del concepte d'espai a l'arquitectura d'avantguarda vegeu la quarta part del llibre de Cornelius van de Ven Space in Architecture. Van Gorcum and Comp. Assen. Holanda, 1977. Trad. castellana. El espacio en arquitectura. Càtedra. Madrid, 1981.

33. Vegeu Franz Wickoff, Der wiener genesis, Viena, 1895, i Aloïs Riegl Spätromische kunstindustrie Viena, 1901.

34. Adolf Benhe. op. cit. cap. III.

35. Laszlo Moholloy-Nagy. Von material zu architektur. Albert Langen Verlag. Munich, 1929. Existeix una versió castellana de l'edició corregida anglesa de 1930 amb el títol La Nueva Visión. Infinito, Buenos Aires, 1963.