

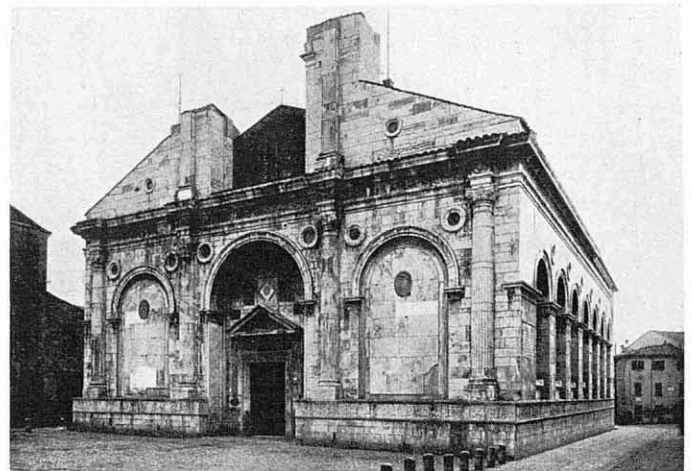
Teories de la intervenció arquitectònica

IGNASI DE SOLÀ-MORALES

Voldria començar establint un marc de referència en el qual fos possible d'entendre el tema de la intervenció arquitectònica, perquè em sembla que la primera dificultat està justament en la vaguetat i en la imprecisió del terme "intervenció" i gairebé diria que hi ha com dos sentits: primerament, en un sentit *general*, quan parlem d'intervenció, s'hauria d'entendre qualsevol tipus d'actuació que es pugui fer en un edifici o en una arquitectura. Les accions que siguin de restauració, de defensa, de preservació, de conservació, de reutilització, etc., totes podrien ser designades amb un terme *màximament general* que seria justament el terme "intervenció". Aquest seria un primer sentit del qual establiria tres moments diferents en les maneres d'entendre quin tipus de relacions es poden establir en l'obra ja construïda per tal que continuï tenint algun tipus de vigència. Segonament, amb significat més restringit i més específic, la idea d'intervenció comportaria la crítica a les altres idees anteriors, és a dir a les idees que traduïrien la intervenció com a restauració, com a conservació, com a reutilització, etc. Hi ha, per tant, un conflicte, que és el conflicte de les interpretacions. En realitat tot problema d'intervenció és sempre un problema d'interpretació d'una obra d'arquitectura ja existent, perquè les possibles formes d'intervenció que es plantegen sempre són formes d'interpretar el nou discurs que l'edifici pot produir. Una intervenció és tant com intentar que l'edifici torni a dir alguna cosa i la digui en una determinada direcció. Segons la forma com la intervenció es produeixi això anirà d'una manera o d'una altra. Que la intervenció significa per tant interpretació i que aquestes interpretacions poden ser diverses ens ho prova, fins i tot, aquesta diversitat terminològica amb la qual els problemes de la intervenció s'acostumen a presentar. Ja he citat abans que quan es parla de restauració, de defensa, de conservació, de reutilització, de preservació, etc., aquests conceptes signifiquen coses diferents, però a vegades són criteris que s'amaguen i resulta que al darrera de cada un d'aquests conceptes en realitat hi ha tota una concepció de la intervenció en l'edifici i de la interpretació que aquesta intervenció planteja. En el fons em sembla que estic dient una cosa força senzilla: que si la intervenció és el terme *màximament general*, cal considerar les formes de la intervenció com a formes d'interpretació diferents. Voldria, avui, referir-me a aquestes interpretacions, a aquestes traduccions diferents de la idea d'intervenció que s'han produït des que l'arquitectura és una activitat reflexiva i amb una conceptualització prou general com per fer-se càrrec d'aquest problema.

El primer moment en el qual la intervenció es planteja com un problema que demana una certa forma de teorització i per tant una definició de quina és la rela-

ció entre la intervenció i l'arquitectura existent, és, sens dubte, el moment del classicisme. És el moment que s'inicia amb la definició renaixentista de l'arquitectura, perquè en tot el que succeeix abans, la relació entre la intervenció i l'edifici prèviament existent és en realitat una relació absolutament impremeditada. Una relació en la qual no hi ha cap consideració per la condició existent, com no sigui la de ser una pura base material sobre la qual instrumentar una nova arquitectura. El que succeeix en l'arquitectura grega, romana, i en arquitectures fins i tot anteriors, és o bé que es construeix sobre d'altres arquitectures prèvies, sense més consideracions, o que s'utilitzen les arquitectures com a simples pedreres, com a simple quantitat de materials disponibles per tal de realitzar una nova operació d'arquitectura. En qualsevol cas no hi ha cap consideració material de l'edifici, ja sigui com a suport d'una nova operació, pensada sempre de nova planta, ja sigui com a pura condició material de la construcció d'un altre edifici. L'exemple dels edificis, l'Acropolis



d'Atenes, on es van superposant les edificacions sense que hi hagi en realitat referències prèvies de les unes amb les altres com no sigui en tant que condicions topogràfiques, seria un exemple ben clar d'aquest tipus. Com una altra situació és la de la pura additivitat, sense cap consideració ni reflex sobre l'edifici existent, que és tot el que ofereix l'arquitectura medieval. Aquesta, en el seu procés de juxtaposició, manifesta que no hi ha cap consciència que sigui reflex del significat o de la diferència que pugui existir entre l'arquitectura ja existent i la nova operació. Per això la història de la construcció de les catedrals és sempre una operació de juxtaposició, en la qual cap condició crítica apareix en el moment d'intervenir sobre una estructura ja iniciada o sobre una estructura que apunta una determinada lògica sinó que se superposen amb la major violència i sense cap tipus de reflexió prèvia una nova estructura sobre l'arquitectura ja existent.

(Pàg. 30) L.B. Alberti. Temple Malatestià a Mantova construït sobre la fàbrica d'una església gòtica franciscana.

Planta i alçat interior del costat Sud del Temple Malatestià amb la sobreposició del nou ordre d'Alberti a la vella traça medieval, segons un plànol de Righini a començament del segle XVI.

a) Projecte de restauració de la catedral de Clermont-Ferrand. Façana per Viollet-le-Duc del 1864.

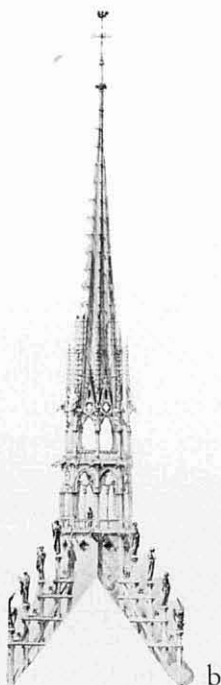
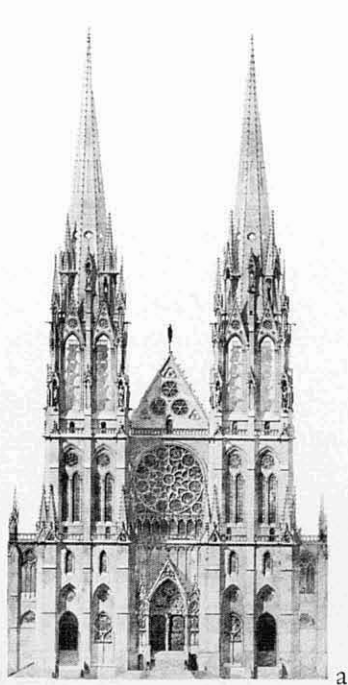
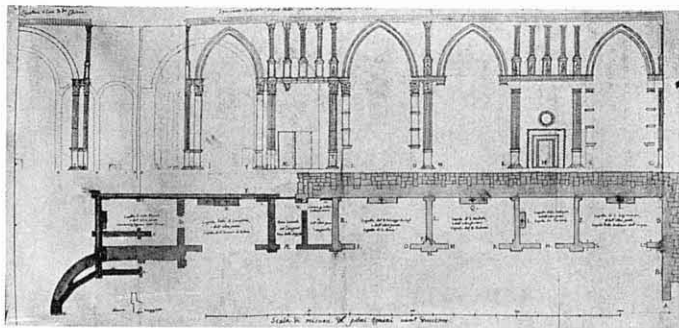
b) Detall d'agulla central projectada per a Notre Dame en el projecte de Lassus i Viollet-le-Duc.

Aquesta condició reflexa apareix, per primera vegada, en el moment en què hi ha una consciència de la història, o, si es vol, d'una manera molt esquemàtica, gairebé mítica, la consciència de la diferència, és a dir, que hi ha un passat i un present, i que les condicions del passat són diferents de les del present, i que per tant la intervenció les ha de tenir en compte, a favor o en contra, per assumir-les o per distanciar-se'n: aquesta justament és la situació renaixentista. Una consciència de la història extraordinàriament esquemàtica, purament dualística, en la qual existeix un passat mitificat que és l'antiguitat i una altra realitat tenebrosa, negativa, que ha de ser justament considerada com la contraimatge d'aquella realitat positiva encarnada per l'antiguitat i que és tota la realitat de la ciutat i de la construcció medieval. La *nuova maniera*, la que proposen els artistes del renaixement, és una forma de consciència d'aquesta antiguitat amb tot el caràcter elemental i gens analític que això suposa però és ja una forma d'enfrontar-se amb unes determinades arquitectu-

res per qualificar-les negativament i amb unes altres per qualificar-les positivament.

Tot això què significa? Significa que es planteja per primera vegada l'actuació d'arquitectura des d'una consideració crítica respecte del lloc on s'intervé i de les condicions que aquest lloc ofereix. El problema de la *conformitas*, és a dir de la coherència o incoherència respecte de les condicions existents, és la qüestió central en les intervencions arquitectòniques que es produeixen en un paisatge ja existent. M'atreiria a dir que aquest problema de la *conformitas*, és a dir, de la lectura crítica de l'existent per tal de definir una manera d'intervenir-hi, és característic de tota l'arquitectura del classicisme. En realitat significa la possibilitat de manifestar-se com a tal i de manifestar-se en la universalitat del seu projecte. Efectivament, la intervenció sobre la realitat construïda que l'arquitectura del renaixement planteja és una intervenció per tal d'unificar la totalitat de l'espai com a escenari de la vida humana.

Com a exemple ben característic voldria fer referència, a través d'unes imatges, a un projecte del moment inicial renaixentista, enormement significatiu d'aquesta forma de lectura crítica de la realitat física existent. Em refereixo a una de les primeres obres d'Alberti, que és en realitat una operació d'intervenció sobre un edifici ja construït. Es tracta de la intervenció sobre l'església de Sant Francesc, a Rímini, per a la construcció del que havia de ser el temple celebratiu a la família dels Malatesta. Com sabem, aquest edifici, mai acabat, no es construeix pas de nova planta sinó que es construeix sobre la base d'una església d'estructura lombarda amb nau única i absidioles laterals i la intervenció d'Alberti es planteja sobre aquesta estructura existent. La primera cosa que ens crida l'atenció és que tot i que la intervenció d'Alberti és terriblement contundent i forta respecte de l'estructura prèviament existent, en realitat aquesta intervenció es fa cenyint-se a la seva estructura física prèvia. La modificació d'Alberti, però, és una modificació que tendirà a variar-ne el significat global en el sentit d'introduir tot un altre sistema de proporcions i tot un altre sistema de connotacions. Les pretensions d'Alberti les coneixem aproximadament a partir d'un medalló realitzat durant la construcció i en el qual se'ns dona una imatge del que Alberti pensava assolir en aquesta intervenció sobre el vell edifici de l'església de Sant Francesc. En realitat, pensava transformar l'espai longitudinal de la primitiva església amb una operació que el fes decididament centralitzat sota una gran cúpula, evidentment inspirada en el panteó i que tenia doncs a veure amb tot el problema de la definició de l'espai central com a *desideratum*, com a model òptim en la construcció de l'església. Però també aquesta operació



(Pàg. 33) *Castell de Pierrefonds. Estat en ruïnes segons una fotografia del 1855. Apunt de John Ruskin del palau de Donn'Anna a Nàpols. 1841 amb especial atenció a l'atmosfera i l'ambient més que als detalls de l'edifici com a objecte.*

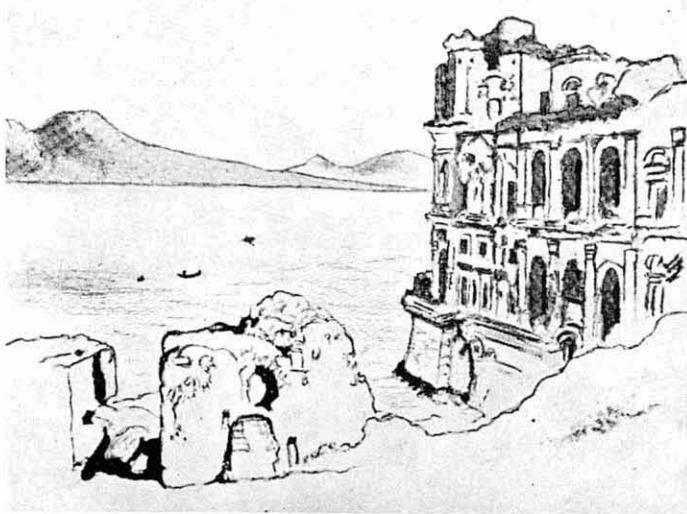
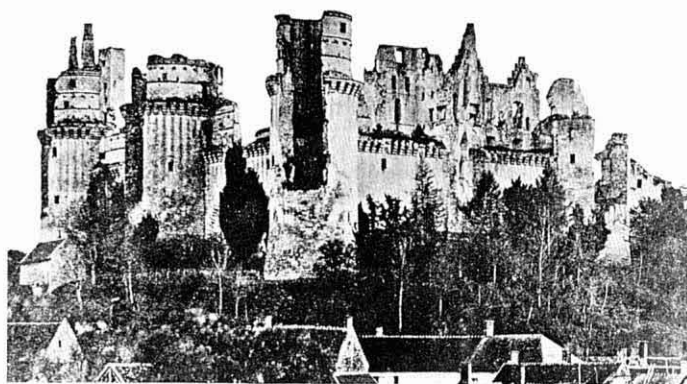
es fa amb prou dependències com perquè, per exemple, el tema de l'elevació del nivell de l'edifici respecte al terra, no es produeixi, sinó que Alberti condicioni el model genèric que aquí intenta desenvolupar a les condicions concretes de l'edifici ja existent, al nivell, malgrat que l'arc triomfal de triple H que origina la composició de la façana estigui tot ell elevat sobre un podi i en canvi la porta central quedi trencada respecte d'aquest podi, de manera que es produeix una manifestació de les condicions prèvies que l'edifici tenia. Tot això introdueix una tensió entre el model ideal, que és el model del temple col·locat sobre un podi, a partir del qual arrancaria el tema de l'arc triomfal en la façana principal, o el tema de l'arquitectura romana en les façanes laterals, quedaria contraposat a la relació molt més directa que el paviment de l'antiga església oferia i que en realitat es conserva en aquesta intervenció justament com un dels elements que permeten identificar la dependència que aquesta operació tan potent d'intervenció sobre l'edifici existent ha provocat. Aquesta tensió queda també palesa en la voluntat de mantenir la doble estructura murània lateral de manera que la juxtaposició quedi clarament expressada sense pretendre que la nova estructura faci desaparèixer la vella o al contrari provocant una pura col·lisió; el refinament d'aquesta intervenció està a superposar amb tota la seva contundència, amb tot el rigor, el nou model a l'edifici existent, evidentment modificant-lo, canviant-li el sentit però no pas aniquilant-lo, no pas negant-lo del tot.

El que interessa sobretot és veure en aquest exemple una manera d'intervenció extraordinàriament potent que es produeix en una cruïlla de problemes. D'una banda el problema de la mimesi, és a dir el problema de la recreació d'una arquitectura que és cridada en auxili de la nova operació. Aquesta és l'arquitectura clàssica, com un gran bloc unitari, que és citada a través del tema de la cúpula, de la façana interpretada com un arc triomfal, etc. Però, d'altra banda, cal veure l'operació creativa concreta, la traducció d'una manera determinada d'aquesta operació mimètica, en el moment en què això s'ha de produir sobre una realitat prèviament existent. Diguem que ens trobem davant d'un tipus d'intervenció que es produeix des de la seguretat d'un nou llenguatge. D'un llenguatge que es presenta com a absolutament tancat sobre si mateix, que té el seu propi sistema connotatiu, que té la seva pròpia sintaxi, però que en el moment d'intervenir no intervé en el buit sinó que intervé sobre les arquitectures d'una ciutat existent per tal de sotmetre-les i subsumir-les en aquest projecte unitari que l'arquitectura del classicisme comporta.

Em sembla que el problema general que en l'arquitectura del classicisme i en la seva intervenció sobre els

edificis existents es planteja, és el d'una intervenció feta des de la seguretat i des de la congruència d'un projecte prou definit com per saber quins objectius es proposa. Evidentment, això es pot dir d'una manera màximament radical en exemples com el citat, mentre que segurament la història del classicisme ens oferirà un ventall de situacions més diversificades que aquesta, que potser caldria considerar gairebé com una situació límit. No sols els casos com el d'aquesta intervenció tan contundent i, gairebé diríem, tan totalitària de la nova estructura sobre la vella sinó també les situacions de major contaminació, les situacions diríem d'hibridesa, que es produeixen en exemples contemporanis o posteriors, en els quals el diàleg amb el gòtic és un diàleg molt menys abassegador, molt menys potent, que arriba en alguns projectes a deixar-se penetrar per la vella estructura d'una manera més forta. Tot aquest diàleg, però, es produeix sempre des d'una postura que té un univers i uns objectius definits que són la construcció d'una ciutat homogènia. Així, l'objectiu propi de l'operació renaixentista ens definiria un primer mecanisme en el qual l'arquitectura és un instrument d'intervenció que té en ell mateix la seva pròpia congruència i que s'encara i es debat contra les estructures existents, però no pas per respectar-les en la seva diversitat sinó, en tot, cas per subsumir-les en un projecte de ciutat que ha de tenir una unitat pròpia. Evidentment, aquest és el moment arquitectònic per excel·lència en la mesura en què la nova arquitectura, la *nuova maniera*, té "tots els trumfos a la mà", té tota la potència i té tota la seguretat, almenys fins que els dubtes manieristes o les anguixes barroques vinguin a complicar les coses. L'arquitectura té tota la seguretat d'un projecte establert de bell antuvi i que en tot cas es permet de dialogar més o menys amb l'existent però sense renunciar mai a la unitat d'aquest projecte amb el qual s'encara a la ciutat gòtica.

Una situació ben diferent, en canvi, és la que ens ofereix el moment en el qual la intervenció es converteix en restauració. En la seva definició del que és la restauració, Viollet-le-Duc compara el problema de la restauració amb el desenvolupament que en el seu temps tenien les ciències positives com puguin ser l'anatomia comparada, la lingüística, l'antropologia, la geologia, l'arqueologia; totes elles són per a Viollet treballs de dissecció de diferents àrees de la realitat per tal de classificar-les i endreçar el coneixement a partir d'operacions de taxonomia, és a dir classificació morfològica. També l'arquitectura té davant seu la possibilitat de realitzar operacions similars a través del coneixement positiu del seu passat. Pensem que al darrera del pensament de Viollet hi ha tot el hegelianisme que en la cultura del positivisme del segle XIX significa entendre la historicitat de tota la realitat i la



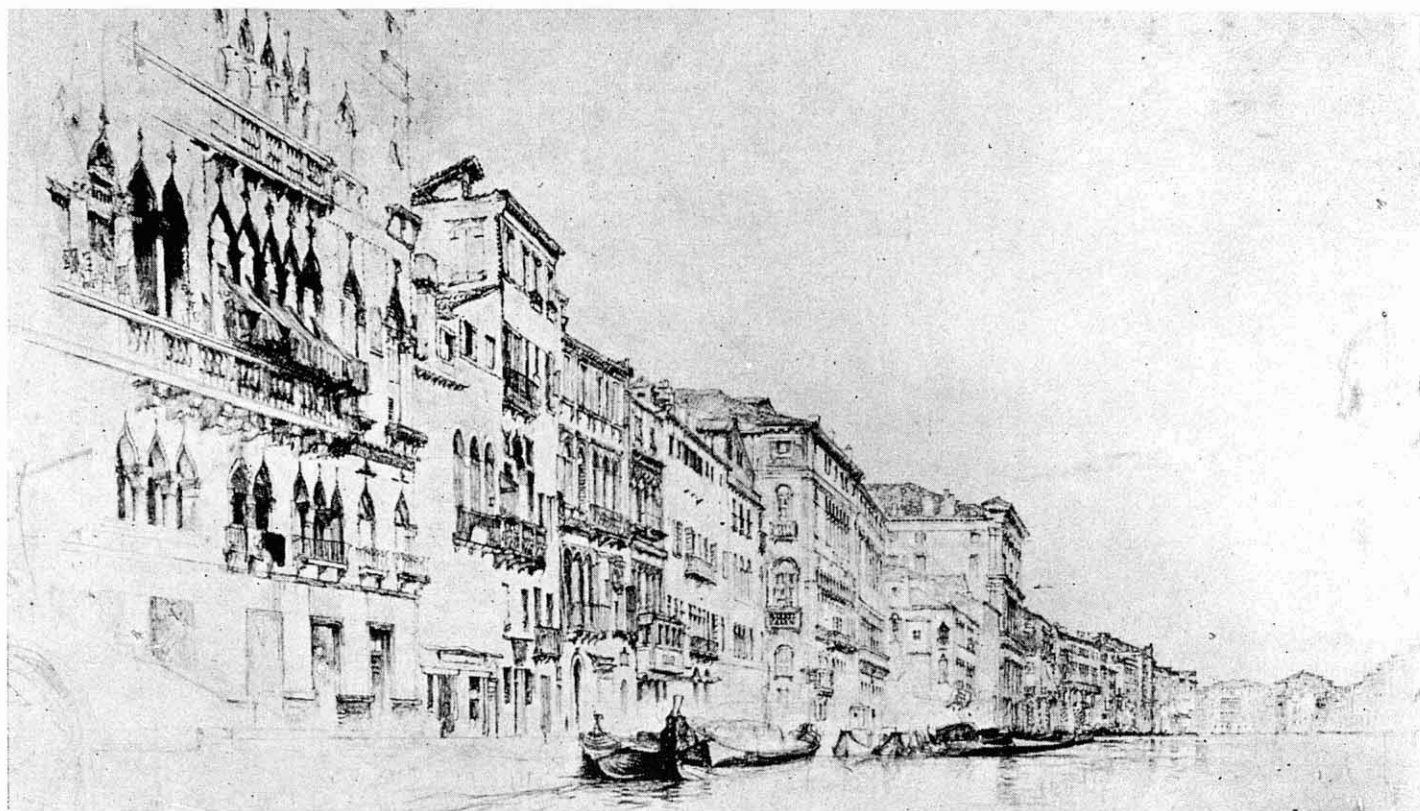
possibilitat d'entendre només històricament aquesta realitat.

Com es planteja aleshores la relació amb els edificis prèviament existents? No es planteja pas des de la seguretat d'un projecte prèviament establert sinó des de la neutralitat del plantejament positiu, és a dir des de la polivalència, des de la multiplicat de les lògiques internes que aquest coneixement positiu de les arquitectures del passat ofereix. Per a Viollet, la nostra relació amb els monuments de l'antiguitat o amb qualsevol edifici existent, ha de partir d'una operació lògica que entengui el seu propi discurs. No pas un discurs que se li pugui imposar des de fora sinó, al contrari, que sigui el resultat d'escoltar la veu que en una determinada arquitectura hi pugui haver materialitzada. La intervenció en l'edifici des del concepte de restauració es produïria no pas com una invasió a partir d'un projecte prèviament establert, com el que era propi de la intervenció renaixentista, sinó que, al contrari, es partiria d'una mena de suspensió prèvia de tot judici, d'una situació de neutralitat absoluta de l'arquitecte respecte de l'edifici existent per tal que l'edifici es manifestés per ell mateix i parlés des de la seva pròpia lògica. Aquest seria el camí, el mètode, per assolir una justa possibilitat de treure el màxim partit de qualsevol

edifici prèviament existent. Com és sabut, Viollet diu aquella cosa que després ha irritat tant els restauradors posteriors: que la restauració pròpiament no és netejar l'edifici o tornar-lo a fer tal com era, sinó en tot cas acabar-lo de fer tal com hauria hagut de ser. El problema de la restauració per a Viollet no és tant un problema de fidelitat historiogràfica, per tal de tornar a col·locar les pedres allà on eren o d'acabar el projecte tal com s'havia projectat sinó, en tot cas, de deixar que l'edifici des de la seva pròpia lògica, la lògica de l'estil, s'acabi a si mateix, manifesti la seva congruència interna a través d'una operació de restitució, d'aquella transparència interna que els estils comporten o han comportat al llarg del temps.

Aquesta concepció, malgrat els abusos i les possibilitats d'arquitectures *pastiche* que ha produït, té un element enormement interessant que és el de la introducció de la cultura positiva i el de la comprensió que l'edifici prèviament existent té ja per ell mateix una lògica sense intentar superposar-hi un discurs diferent. En tot cas, els problemes que es plantegen en la restauració seran els del conflicte, en el cas d'uns edificis que siguin simultàniament coses diverses, perquè aleshores caldrà esbrinar i decidir quina és l'estructura dominant, quina és la matriu fonamental sobre la qual l'edifici està muntat per prescindir de totes aquelles coses que serien sobrevingudes o secundàries, quedant-nos, en tot cas, amb la llei interna més potent, que seria la que hauria de dominar l'operació de restauració.

Restauració, per tant, en aquest moment, és tot el contrari de la intervenció activa de l'arquitecte: és deixar parlar l'edifici per si mateix i creure que en l'edifici ja hi ha una lògica que d'alguna manera té en potència la seva possibilitat d'acabament i de plenitud. Evidentment, aquesta és l'actitud desarmada que l'estètica hegeliana va caracteritzar justament com de la fi de l'art com a producte creatiu de l'esperit. Si Hegel havia parlat de la mort de l'art com una característica de la modernitat, d'alguna manera Viollet en seria el millor testimoni en la mesura en què més que d'una operació de creació artística, o de nova aportació arquitectònica, del que es tractaria en la restauració seria de fer de llevadora del propi edifici. L'operació de restauració és fer dir a l'edifici allò que porta a dintre i per tant una operació fonamentalment tècnica, més que no pas creativa, una operació purament d'ajut, de clarificació, de distinció, de treball analític per tal que l'edifici parli per si mateix i d'alguna manera ell sol expliqui com cal acabar-lo. Aquesta, repeteixo, és una condició de totes maneres enormement significativa de la distància i de la dificultat des de les quals pot parlar-se encara de creació arquitectònica. Perquè aquí la creació arquitectònica s'enretira com a tal creació, no ofereix una



contraproposta sinó que, al contrari, s'ofereix només com una possibilitat tècnica per tal de desenvolupar allò que ja existeix prèviament. És l'angoixa històrica davant la impossibilitat de disposar d'un programa col·lectiu vehiculat a través de l'arquitectura, i que la justifiqui, el que en aquest cas fa de la restauració una facultat purament tècnica.

Però és curiós que, gairebé simultàniament o amb poca diferència en el temps, assistim encara a un plantejament més difícil o més angoixadament distant respecte de tota possible intervenció activa en l'edifici en els plantejaments d'un contemporani de Viollet que és John Ruskin. L'actitud de Ruskin significa ja no sols la negació que hi hagi una contraproposta amb la qual enfrontar-se a l'edifici existent, sinó fins i tot la negació de qualsevol acció com una acció positiva enfront dels edificis existents. L'obra d'art és una obra intangible i és una supervivència d'un gran naufragi que cal preservar de la millor manera possible. No hi ha res a fer ni per completar-la, ni per millorar-la, ni per posar-la en manifest. L'únic que és possible és guardar-ne les despulles, guardar-les fins que sobrevisquin, però en absolut tocar-les ni intentar perllongar-ne la vida més enllà del que les seves pròpies forces puguin oferir.

El plantejament de Ruskin és enormement important perquè, tal com explicaré tot seguit, és el que ha

marcat més fortament la concepció de la intervenció arquitectònica en els temps contemporanis.

L'obra d'art es presenta com un vestigi d'un moment en el qual la creació artística encara existia. En el que Viollet i Ruskin coincidirien seria en la lucidesa de saber que el temps de la creació artística és un temps periclitat, i amb això ambdós serien profundament hegelians. Però el que en un cas caldria fóra una mena de fórceps, una ajuda per tal que el que encara quedés d'aquella creació acabés fructificant mentre que en l'altre cas ja no és un fórceps sinó més aviat un preservatiu, és a dir, quelcom que únicament eviti la destrucció dels gèrmens que puguin quedar d'aquella obra d'art que la història ens ha fet arribar fins a nosaltres, és el que cal instrumentalitzar.

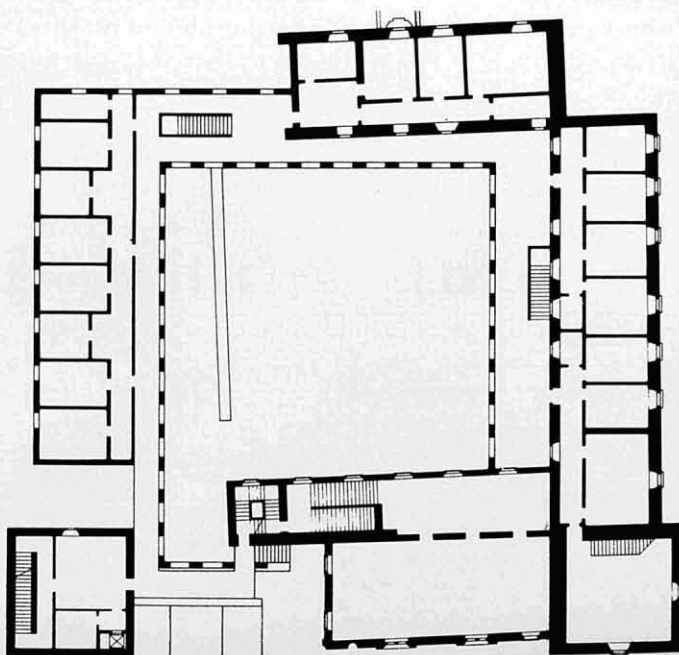
Aquests dos plantejaments que poden semblar ideològics o molt generals tenen, en realitat, traduccions molt concretes en la formulació de la teoria de la conservació dels edificis històrics tal com des de finals del segle passat s'ha entès en la cultura arquitectònica. La formulació de la teoria de la conservació és en realitat un procés que arrenca de la confluència entre els ensenyaments violetians i els ensenyaments ruskinians, és a dir, de les teories de la restauració i de les teories de la preservació, per tal d'arribar a la formulació dels criteris amb els quals la cultura més o menys oficial del nostre segle ha entès que calia enfrontar-se als edificis històrics existents.

¿Com s'ha formulat la teoria de la conservació tal com ens arriba a nosaltres i tal com avui encara els organismes internacionals per aquestes qüestions, que formula una síntesi entre les possibilitats que el violetisme i el ruskinianisme oferien, defineix el codi per a la restauració que fonamentalment afirma el següent: d'una banda que cal preferir, en principi, la conservació a qualsevol operació més complexa, és a dir, que en els edificis històrics són preferibles sempre les operacions més senzilles a les operacions més complexes; de manera que si és possible, per dir-ho d'una manera caricaturesca, una simple repintada no es facin obres i si cal fer obres cal evitar si es pot que siguin d'estructura i si ho són que afectin el menys possible les components més generals, etc. etc. És a dir, la llei de la mínima intervenció en l'edifici com a primer criteri de conservació. Un segon criteri serà el de conservar no sols la matriu essencial de l'edifici i amb això se separa clarament de les doctrines de Viollet, sinó que cal conservar totes les aportacions que tinguin una mínima consistència al llarg de la història de l'edifici. Tercerament, i aquesta és la manifestació d'aquesta inseguretats davant la història del propi edifici, tota nova intervenció, en tot cas, si ha de produir-se, ha de ser absolutament neutra respecte a l'edifici existent. Haurà de ser diferenciada per tal que es noti que ha estat una intervenció *a posteriori* i per tant s'haurà de fer amb materials diferents, amb textures diferents, amb tots els recursos que permetin, en principi, diferenciar absolutament el que siguin noves aportacions a l'edifici del que sigui la seva existència anterior.

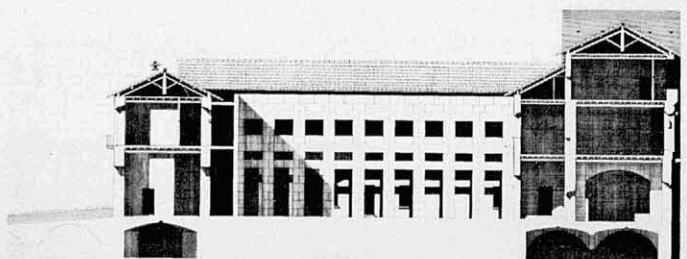
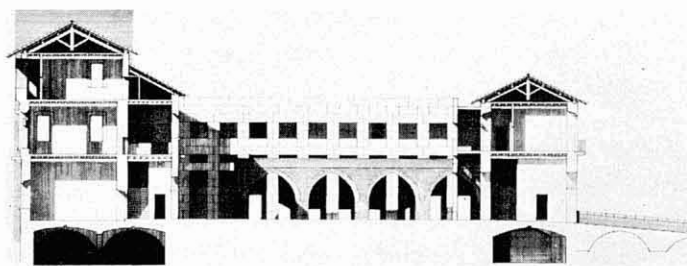
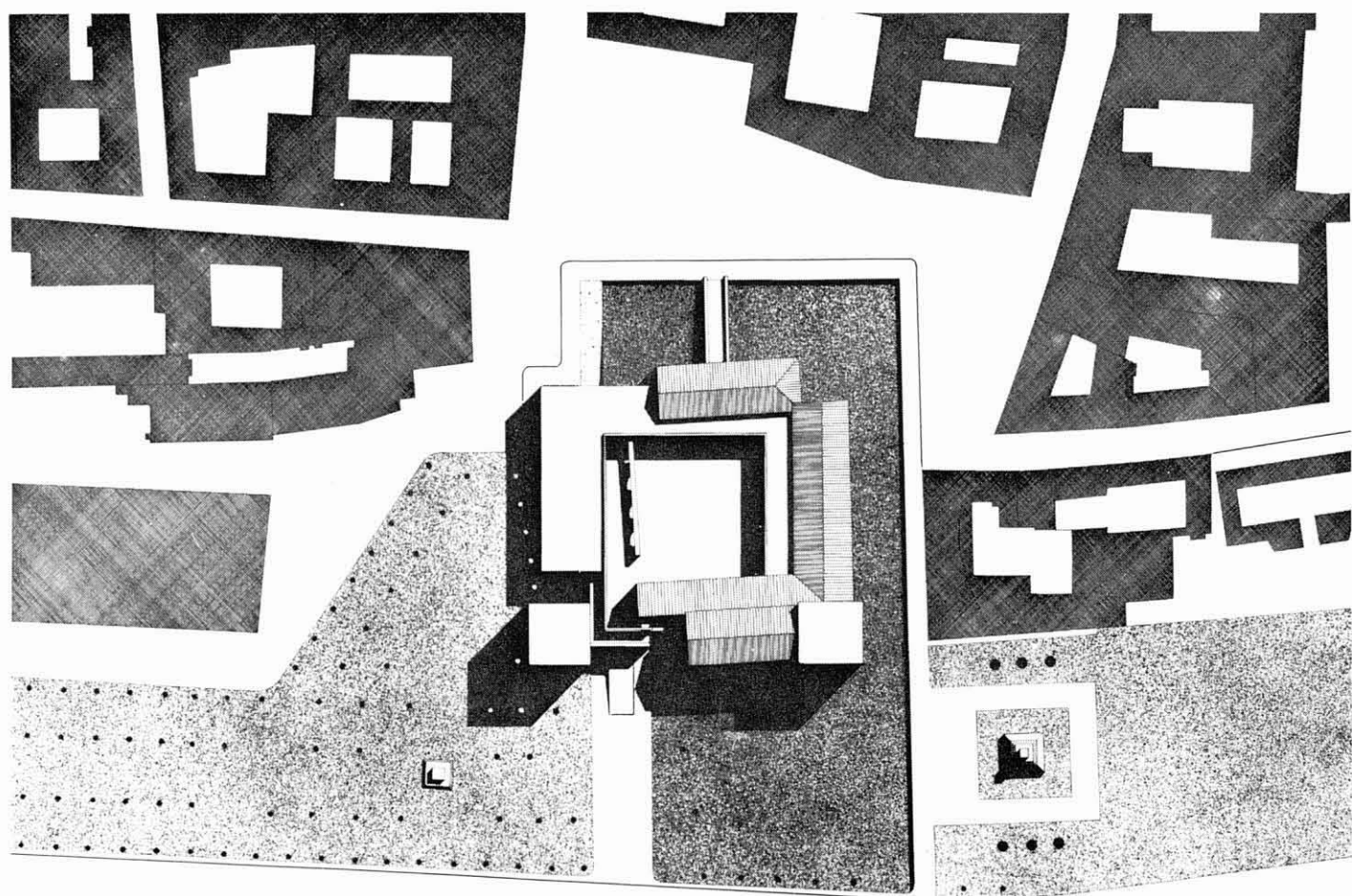
D'aquestes característiques se'n deriva posteriorment tota una escola, fonamentalment a Itàlia, especialitzada per la conservació i que serà la que tindrà un pes decisiu quan l'any 1931 es formuli la carta d'Atenes dedicada al problema dels edificis històrics. En aquest document es repetiran bastant exactament els arguments de Boito afegint-hi, potser, una altra qüestió, que és la de com es compagina el problema de la conservació dels edificis existents respecte de dues qüestions importants. Una respecte de les noves tecnologies, i la resposta a aquest punt és la següent: les noves tecnologies són útils sempre i quan serveixin per mantenir el caràcter de l'edifici existent i sempre i quan no alteri, no aduleri, aquest caràcter prèviament existent, la qual cosa vol dir que, en principi, si més o menys d'amagat els pilars que eren de pedra poden ser de formigó, no hi ha cap problema; si més o menys d'amagat es poden passar els tubs d'una calefacció, no hi ha problema; si més o menys d'amagat es poden substituir les pedres per pedres artificials, tampoc hi ha problema, però això sempre i quan aquestes modificacions tècniques de l'estructura de formigó o de les ins-

tal·lacions més sofisticades, o de la pedra no alterin el "caràcter". La segona característica nova de la carta d'Atenes del 31 respecte de les primeres formulacions de Boito seria la del tema de l'entorn. En realitat l'edifici no és tal edifici en solitari sinó que és un artefacte col·locat en un entorn. L'edifici pròpiament no és una arquitectura sinó que és part d'un "ambient" i el que cal preservar, el que cal conservar no és pròpiament els edificis sinó els "ambients". Com sabeu això té un origen prou ben definit que és el de l'urbanisme historicista, especialment el de Camilo Sitte i del qual Giovanoni, que fou dels qui tingueren un pes més decisiu en l'elaboració de la carta d'Atenes, n'era un defensor acèrrim com a instrument imprescindible en la formulació d'una teoria, que es va anomenar "científica", de la conservació. Segons aquest principi, l'edifici queda desdibuixat en el seu perfil i queda inclòs en un àmbit més ampli que és el de l'entorn, de manera que el que aleshores es planteja lògicament és la permanència d'aquests entorns.

Aquesta és una doctrina que s'ha transformat modernament en un estereotip i que, enunciada a la carta d'Atenes, fou recollida gairebé sense canvis substancials en el text de Venècia de l'any 1964. Efectivament, en l'anomenada Carta de Venècia de l'any 1964 de la conservació, hi són significatives diverses coses. Primera, que el terme restauració procedent de Viollet desapareix definitivament i en canvi pren més i més importància el concepte de conservació de l'ambient i que per tant del que es tracta és de mantenir, de conservar els ambients en la seva totalitat i per tant de no modificar, no sols ja les grans arquitectures sinó tampoc les arquitectures menors que es consideren components tan necessàries com les altres de l'ambient total. Evidentment, això significa canvis, molt importants en les maneres d'intervenir, perquè significa que en absolut es pot anar a l'aïllament de l'edifici singular o del monument, sinó que gairebé cal conservar les



Giorgio Grassi. Restauració del Castell de Abbiategrasso.
Plànol general de situació. Façanes i seccions.



àrees completes en la seva intangible forma tal com es presenten històricament. Tota idea d'intervenció que tendeixi a canviar això és en principi una idea tremendament perillosa.

A quina situació hem arribat avui a partir de tot això? Jo crec que hem arribat a una situació absolutament inviable en les actituds de conservació. S'ha de dir que segurament una dificultat greu, però també un alleujament, ha donat possibilitats de subsistir en els conservadors i l'absència de plantejaments explícits en el moviment modern respecte d'aquests problemes. L'origen cal buscar-lo en la ahistoricitat del moviment modern. En la mesura en què el moviment modern era insensible al discurs històric l'avantguarda arquitectònica del segle XX es presenta absolutament impermeable a aquests problemes. Es pot fer l'exercici d'agafar els grans personatges de l'arquitectura del moviment modern i advertir fins a quin punt han dit ben poques coses respecte d'aquest problema o en tot cas les que han dit han estat tremendament distants. Això segurament ha donat més llarga vida a l'actitud de la conservació i les polítiques respecte del patrimoni arquitectònic que s'estan fent arreu d'Europa, en

realitat, estan dominades per aquests estereotips de la conservació. En principi la literatura que surt als diaris, les preocupacions que s'expressen als congressos d'especialistes, les polítiques oficials dels Monuments Històrics o de les nostres Belles Arts, etc., tendeixen a ser exactament la traducció pràctica, administrativament organitzada, de polítiques de conservació sobre els patrimonis arquitectònics existents. Que això en realitat són polítiques d'intervenció importants, és evident.

Si comparem la Carta d'Atenes del 31 amb la Carta de Venècia del 64, segurament una de les novetats de la segona respecte de la primera, potser la més important, és la idea de la reutilització com una política que cal posar en funcionament. En realitat això no es més que una conseqüència lògica dels plantejaments anteriors perquè a la idea de conservació no hi ha més remei que introduir-hi mecanismes de vitalització per tal que no es produeixi la degradació. Justament perquè es té una concepció conservativa de l'arquitectura històrica cal d'alguna manera injectar-hi com sigui mecanismes de reanimació per tal que no es produeixin processos de degradació. En el límit des del punt de vista arquitectònic, operacions com la de Bolònia serien operacions d'aquest tipus (la del centre històric) perquè no hi trobem altra cosa que una potentíssima operació de reanimació concebuda amb un concepte d'arquitectura absolutament de conservació, d'apuntalar per dins la carcassa dels edificis, de mantenir en principi les aparences o l'ambient o el contorn dels conjunts sense, en canvi, proposar operacions més decidides o més predeterminades respecte del patrimoni existent.

Però això, on ha portat? Ha portat a una cosa bastant dramàtica que és un comerç, una manipulació, un remenament, sobre les arquitectures històriques fetes amb absència absoluta de tot criteri d'arquitectura. En realitat, els conservadors es presenten com a especialistes, la qual cosa és sospitosa i es destaquen del treball de l'arquitectura a seques i, per altra banda, es presenten com a tals especialistes en nom d'una mena d'especialització que no té un cos teòric mínimament sòlid. Es pot fer la prova d'agafar qualsevol llibre dels que parlen de restauració i adonar-se de la seva absoluta inconsistència; de ser pobres manuals d'arquitectura per a ús especialitzat dels restauradors sense altre contingut específic que el de ser una versió simplificada dels problemes genèrics de l'arquitectura. D'altra banda, tampoc l'actitud dels conservadors no introdueix altres criteris d'intervenció que no siguin els del pur manteniment, que en realitat és la postura menys arquitectònica que es pugui arribar a imaginar.

Em sembla que el problema en què ens trobem

en l'actualitat és el de repensar la nostra relació amb els edificis històrics i cal passar de l'actitud en el fons evasiva i cada vegada més distant pròpia de la protecció-conservació a una actitud d'intervenció projectual. Em sembla que el que cal és reconsiderar si no hi ha una manera específicament arquitectònica, i arquitectònica sense objectius, d'enfrontar-se amb l'arquitectura històrica i de respondre-hi amb un projecte de futur amb una mínima congruència. Segurament amb això, l'ensenyament de les situacions anteriors és prou clarificadora. En el moment clàssic posava en manifest quina era aquesta actitud projectual prèvia que s'enfronta amb l'edifici sense necessitat d'ajudes externes i amb la seguretat que els instruments d'arquitectura poden donar respostes. La cultura positiva ens posava en manifest, en canvi, les possibilitats que el coneixement científic i codificat que la història de l'arquitectura avui ens ofereix, ens permet també enfrontar-nos, no pas ingènuament, ni tampoc míticament com en l'arquitectura del classicisme, sinó des d'un coneixement precís de l'artefacte arquitectònic existent. Em sembla que en absolut, en repensar el problema de la intervenció en el patrimoni arquitectònic, podem considerar aquell primer moment clàssic i el segon moment positiu com a components mútuament excloents sinó al contrari com a dos moments que tenen lliçons diferents a donar-nos. Em sembla que si cal formular avui alguna orientació en el tema de la intervenció caldria fer-ho sota aquestes dues coordenades. D'una banda, una primera coordenada, que és que els problemes d'intervenció en l'arquitectura històrica són, primerament i fonamental, problemes d'arquitectura i en aquest sentit la lliçó de l'arquitectura clàssica seria fonamental perquè hi veuríem fins a quin punt el seu diàleg amb l'arquitectura del passat és un diàleg des de l'arquitectura del present i no pas des de postures defensives, preservatives, etc. La segona lliçó seria la lliçó del positivisme post-hegelià: seria la lliçó d'entendre que l'edifici té la seva paraula a dir i que els problemes d'intervenció en l'arquitectura històrica no són problemes abstractes ni problemes que puguin ser formulats d'una vegada per totes sinó que es plantegen com a problemes concrets sobre estructures concretes. Potser per això, deixar parlar l'edifici és, encara avui, la primera actitud responsable i lúcida davant d'un problema de restauració.

Conferència donada al Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, el dia 4 d'octubre de 1979, com a introducció al cicle de conferències organitzat per la Comissió de Defensa del Patrimoni Arquitectònic, amb el títol genèric d'HISTÒRIA DE LA INTERVENCIÓ EN EL PATRIMONI ARQUITECTÒNIC A CATALUNYA (1850-1960).