

«MASSA COSES, INSUFICIENTS FORMES»

JACQUES LUCAN

If we consider the recent history of architecture, we can distinguish four periods. One period that goes from 1920 to 1940; a second period which, after the war, extends from 1945 to 1965; the third, 1965-85; and finally, from 1985, what one could consider to be a new era. Each of these periods has a duration of 20 years.

1920-1940. The era of modern times; the era of experimentation, declarations and manifestoes.

The period 1920-40 was sustained by hope in the development of architecture coupled with a belief in economic development could be considered.

The second period, 1945-1965, corresponds to a genuine expansion, both economic and architectural, at least from the point of view of the quantity and volume of construction. This was the moment of expansion of the peripheries, of overcrowded centres and so many other new problems.

It is well known that architects have always considered themselves at the mercy of events and that architectural and urban thought has often slackened. Precisely for this reason, the third period I pinpoint, that is 1965-85, is a period of critical revision as well as economic stagnation. It is the period of the return to the city and the end of the large scale planning projects. This return to the city was emphasised further in Italy, in 1966 when Aldo Rossi published his book, *L'Architettura della città*. On a European level, 1968 marked a primordial urban event in France as a result of which, in 1970, a figure of the stature of Henri Lefevre was to write his book *The Right to the City*.

The seventies were characterised by this kind of urban reflection, a reflection in times of crisis. Let us not forget that in 1975 one of the cases most analysed was indeed the case of the project for the historical centre of Bologna, Italy. It constituted a logic of recovery, of completion, of preservation and rehabilitation which by chance —although this chance is not so surprising as it seems— found its guarantee at a time of economic recession linked to the oil crisis.

On the threshold of a new era, which I would define as the transition into the new century, the question posed is whether in 1985 it is possible to speak of a project for the future of architecture. After a period of both economic and demo-

Si considerem la història recent de l'arquitectura, hi podem distingir quatre etapes. Una, que va de 1920 a 1940; una segona etapa que, després de la guerra, s'estén de 1945 a 1965, una tercera etapa que va de 1965 a 1985, i finalment, des de 1985, allò que potser podríem considerar una nova etapa. Les etapes que diferencio tenen una durada de vint anys cada una.

1920-1940. És el temps o els temps moderns. Els temps de les experiències, de les declaracions manifestes.

Els anys compresos entre 1920 i 1940 es mantenen en una esperança en el desenvolupament de l'arquitectura, juntament amb l'esperança en un desenvolupament econòmic.

La segona etapa, 1945-1965, correspon a una autèntica expansió econòmica i arquitectònica alhora, a l'expansió de les perifèries, a la commoció dels centres i a tants altres problemes nous.

És sabut que els arquitectes sempre s'han vist superats pels esdeveniments i que el pensament arquitectònic i urbà sovint ha flaquejat. Precisament per això, la tercera etapa que distingia, és a dir, els anys 1965-1985, és l'etapa de les revisions crítiques, alhora que una etapa d'estancament econòmic. És l'etapa del retorn a la ciutat i del final de les grans empreses de planificació. Tornada a la ciutat, i cal recordar que, pel que es refereix a Itàlia, el 1966 Aldo Rossi publica el llibre *L'architettura de la città*. A nivell europeu, 1968 constitueix un esdeveniment urbà primordial. Com a conseqüència d'aquest esdeveniment, a França concretament, el 1970, un personatge com Henri Lefevre escriurà el seu llibre *El dret a la ciutat*.

Els anys setanta vénen caracteritzats per aquesta reflexió urbana, que és una reflexió de crisi. Recordem que el 1975 un dels casos més analitzats era, efectivament, el cas de la política del centre històric de Bolonya, a Itàlia. En una lògica de la recuperació, del complement, de la conservació, de la rehabilitació, aquesta lògica troba casualment —i la casualitat no és tan sorprenent com sembla— el seu fiador en un moment de crisi econòmica, vinculada a la crisi del petroli.

Al llindar d'una nova etapa, que jo qualificaria de transició al nou segle, la qüestió que es planteja és saber si el 1985 es pot parlar d'un projecte de futur per a l'arquitectura. Després d'una etapa d'estancament tant demogràfic com econòmic, la finalitat de l'arquitectura no pot ser simplement completar una realitat, transformar una realitat ja existent; no es pot inse-

rir simplement dins d'una lògica, d'una economia d'inversió, és a dir, efectuar millors inversions.

Avui en dia ens trobem també en una situació en què es té la sensació que els arquitectes són una mica com els bons gestors de l'arquitectura, és a dir, que no pretenen transformar les coses radicalment, sinó actuar de tal manera que la inversió que facin sigui més rendible. Falta també saber en benefici de què; de moment diré només que, en la meua opinió, aquesta situació de recol·locació de les inversions pot estar mancada d'impuls, de perspectiva.

Respecte a períodes anteriors, a Europa hi pot haver disparitats, oposicions, moments en què un país ocupa una posició més important en relació a d'altres. Si agafem els anys 20-40, la nova arquitectura a nivell europeu és internacional, tot i que pugui posseir moments regionals. Tots els països participen en el desenvolupament de l'arquitectura a nivell europeu, França, Alemanya i els Països Baixos tal vegada amb un cert avantatge. Ben al contrari, els anys 45-65, els països que dominaran l'escena europea seran aquells que tenen una política de construcció pública molt activa.

França és important en la mesura que, juntament amb la Gran Bretanya, és el país que quant a habitatge ha desenvolupat la política social, econòmicament més forta. En contraposició a aquest fet, a partir del moment en què, als anys 65 i 85, entrem en una etapa de crisi, podem afirmar amb tota certesa que el país que presentarà les propostes més interessants serà Itàlia, a partir d'un dels esdeveniments més importants, a saber, la Triennial de Milà el 1973.

Malgrat tot, Itàlia tenia alguns satèl·lits: Espanya, l'Espanya de Barcelona, l'Espanya del País Basc; Portugal, el Portugal de Porto; el Ticino.

A Itàlia es van renovar algunes problemàtiques arquitectòniques per dos motius: en primer lloc, perquè Itàlia havia produït una generació d'arquitectes de transició, a saber, els Gardella, els Ridolfi, Ernesto Rogers i aquells que es convertirien en els principals protagonistes dels anys 65-85, Gregotti, Rossi, etc... A França, per posar l'exemple oposat, aquesta generació d'arquitectes de transició es va perdre en la massa de la construcció que es produí.

El segon motiu per què Itàlia esdevingué potser el país més important del moment és, tal vegada, que es trobava al marge, precisament, de la política d'expansió quant a la construcció d'habitatge social de masses. A Itàlia es vivia la *ideologia* del pla, però a falta de viure la *realitat* del pla. És llavors en aquells anys quan es renoven una sèrie de qüestions, especialment les relatives a la disciplina arquitectònica. Però em sembla que, a partir dels anys vuitanta, Itàlia es queda sense alè. Ha donat vida a una sèrie d'idees, però no les ha arribat a materialitzar sinó en comptades ocasions, especialment quant a la reflexió urbana. Què queda avui del valor d'exemple de Bolonya? Es podria dir que quasi res. Actualment Itàlia es complau en l'organització de vastes confrontacions sense cap altre objecte que les exposicions. El 1985, la situació resta oberta, l'hegemonia italiana ha disminuït, assistim a una mena de pluricen-

graphic stagnation, the goal of architecture cannot simply be to complete a reality, transform an already existing reality; it cannot simply insert itself into a logic, into an investment economy, and make better investments.

Today we are also in a situation in which one has the impression that architects are a little like good administrators of architecture. They do not propose to transform things radically, but rather act in such a way that the investment made should be as profitable as possible. It still has to be seen also who or what will benefit from this investment; but for the moment I shall just say that this situation of redistributing investments may lack impulse and perspective.

In Europe, as regards the previous situations there may have been disparity, opposition, moments in which one country was more important than others. If we take the period from the 20s to the 40s, the new European architecture was international. Although this internationalism may have had regional accents, every country participated in the evolution of architecture on a European level with perhaps France, Germany and the Netherlands slightly in the lead. On the other hand, between the years 1945 and 1965 the countries which were to dominate the European scene were those with a very active public building policy.

France was important in that, together with Great Britain, it was undoubtedly the country which, in terms of housing, developed the strongest socio-economic policy. In contrast, from the moment when, in the period between 1965 and 85, we entered into a period of crisis one can say without fear of contradiction that the country that was to put forward the most interesting proposals was Italy, as witnessed in the 1973 Milan Triennial, one of the most important events in the field.

Italy nevertheless had a few satellites: Spain, the Spain of Barcelona, the Spain of the Basque Country; Portugal, the Portugal of Oporto; and Ticino.

In Italy certain architectural problems from the past were tackled once again for two reasons: in the first place, because Italy had produced a generation of architects of the transition: the Gardellas, the Ridolfis, Ernesto Rogers, and those who were to become the main protagonists of the 65-85 period: Gregotti, Rossi, etc. In France, the opposite case, this generation of architects of the transition was lost in the mass of construction that took place.

A second reason to explain Italy's importance at the time may be precisely because it was far from a policy in favour of construction of mass housing. It was the *ideology*, as opposed to the *reality*, of the plan that was lived in Italy. It was during those years that a series of questions was posed once again, especially those related to the discipline of architecture. I believe, however, that as from the eighties Italy has been left breathless. Life has been given to a series of ideas, but they

have taken material form only in a few cases. Especially regarding urban reflection, what is left today of the value of the example of Bologna? One might say practically nothing. These days Italy delights in organising vast confrontations with no other purpose in mind except exhibitions. In 1985, the situation is clear: Italian hegemony has decreased and we are witnessing a kind of generalised pluricentrism. It is perhaps this very circumstance that allowed such a figure as Kenneth Frampton to speak, some time ago, of critical regionalism, from the moment when leaders disappeared from the foreground to be replaced by their disciples and those who formed part of their circle.

It is from this point of view that Spain, in my opinion, occupies a very special position. It is the country where, at the moment, architecture is richest and most abundant and is not limited to the production of a handful of architects who might form a school. Spain is not Ticino, where there are practically no more than four well known architects; Spain is not the Portugal of Oporto, where everything revolves around one single figure, Alvaro Siza. Furthermore, Spain like Italy, has its masters of the transition, be the Coderch, Oiza, de la Sota or, closer to the present, Rafael Moneo or Oriol Bohigas.

I believe we are witnessing a re-analysis of the architectural discipline; a falling back on the realism and the pragmatism of the profession, and in this sense Spain may represent this position of proximity in quite an explicit way. While lecturing for «Quaderns» some two years ago, I referred to this situation in which architectural thought and practice are closely related. Given this state of affairs, I believe it should not be considered negative the fact that Spanish architecture is thought of as the result of excellent craftsmanship. It is rather a sign of the beginning of a reconquest which undoubtedly has many hidden dangers. This reconquest of the discipline had been one of the objectives of Italian reflection during recent years: architecture as a private cultural field, as a discipline that requires knowledge and as close a relationship as possible with a history of architecture.

However, this analysis of the discipline runs the risk of being very limited if we speak too much about the autonomy of architectural discipline, compared to a history of work, of the profession, as Manfredo Tafuri has stated.

Architecture as a profession inevitably places the architect in the position of craftsman rather than that of artist. The architect as craftsman works within the limits of an unchanging world, a world of stagnation. It is not surprising, therefore, that this idea of the architect-craftsman should harmonise with the search for comfortable models for the present, since to be a craftsman, to know one's own trade, is to master a technique and certain manufacturing processes. The trade is the order of the comprehensible,

trisme generalitzat. És potser aquesta circumstància el que ha permès a algú com Kenneth Frampton parlar, des de ja fa cert temps, de regionalisme crític. És a partir del moment en què els dirigents desapareixen del primer pla quan sorgeixen aquells que estaven en la seva òrbita per passar a ocupar la seva posició.

I des d'aquest punt de vista, Espanya ocupa, segons la meua opinió, una posició molt especial. És el país on l'actualitat de la producció arquitectònica és més rica, més abundosa i no queda limitada a la producció d'uns quants rars arquitectes que formarien una escola. Espanya no és el Ticino, on pràcticament no hi ha més que quatre arquitectes coneguts. Espanya no és el Portugal de Porto, que s'agrupa al voltant d'una sola personalitat, Alvaro Siza. I d'altra banda, Espanya, com Itàlia, té els seus mestres de transició, ja siguin Coderch, Oiza, de la Sota o, més propers a nosaltres, Rafael Moneo o Oriol Bohigas.

Assistim, em sembla, a un replegament disciplinat, a un replegament sobre el realisme, sobre el pragmatisme de la professió. I en aquest sentit Espanya pot representar bastant explícitament aquesta posició de proximitat. Fa dos o tres anys, quan «Quaderns» em va fer l'honor de convidar-me a una conferència, és el que vaig denominar una situació en la qual es contemplava l'arquitectura en una relació de proximitat a l'ofici. Així, doncs, em sembla que no s'ha de considerar com una qualitat negativa el fet que l'arquitectura espanyola sigui considerada com el resultat d'un excel·lent treball artesanal. És més aviat el senyal del desenllaç d'una reconquesta disciplinada que oculta, sens dubte, molts perills. Aquesta reconquesta disciplinada havia estat un dels objectius de la reflexió italiana dels darrers anys: l'arquitectura com a camp cultural particular, com a disciplina que suposa un coneixement, un saber, que suposa també una relació, tan propera com possible, amb una història de l'arquitectura.

Però aquesta reconquesta disciplinària pot portar a un replegament sobre si mateixa si parlem massa d'autonomia de la disciplina arquitectònica, comparada amb una història del treball, de la professió, com ha afirmat Manfredo Tafuri.

L'arquitectura com a professió porta irremissiblement a plantejar l'arquitecte com a artesà abans que com a artista. L'arquitecte com a artesà delimita un món que no canvia, en estancament. No és sorprenent que aquesta idea de l'arquitecte-artesà trobés les aspiracions tranquil·lizadores del moment, donat que ser artesà, conèixer el propi ofici vol dir dominar una tècnica i uns procediments de fabricació. L'ofici és l'ordre d'allò que és comprensible, d'un saber racional o racionalitzable, que podem compartir.

Un exemple d'aquesta reflexió sobre l'arquitecte-artesà, vaig sentir-la fa poc en una conferència que oferia Aurelio Galfetti a París, que presentava les seves obres i també la situació del Ticino. Galfetti unia explícitament tres coses: l'arquitectura com a professió, l'arquitecte-artesà més que no pas artista i el fet que —deia ell— no es neix arquitecte, sinó que l'arquitecte

es fa, adquireix la competència per a ser-ho.

Un altre cas que inclouria en aquesta qüestió de l'arquitecte-artesà, encara que quedi llunyà, és de plena actualitat: la qüestió de l'arquitectura *High-Tech*. L'objectiu de persones com Renzo Piano o d'un enginyer tan important com Peter Rice, no és desenvolupar altes tecnologies, sinó més aviat obtenir una utilització gairebé artesanal, més que una utilització d'alta tecnologia. Aquesta actitud artesanal de l'arquitectura amaga, evidentment, diversos perills a part del fet de tancar-se o limitar-se a l'única disciplina de la professió.

El primer perill, al qual m'acabo de referir, és el perill anacrònic que fa que amb freqüència escoltem de boca dels arquitectes: «l'artesanía es mor, l'artesanía és a punt de desaparèixer». Que els artesans, els autèntics, són com vells aristòcrates de la feina. I no és sorprenent que el tema de l'artesanía se'l relacioni forçosament amb el regionalisme, dins d'un sistema de limitacions relatives.

El segon perill d'aquesta consideració referent a l'arquitecte-artesà consisteix a concedir un lloc preponderant a l'empremta individual, a la mà del qui executa, perquè en cada objecte produït es reconeix l'artesanía per una sèrie de signes, d'habilitats manuals. L'arquitectura, des d'aquesta òptica, pot convertir-se en una iconografia.

Es comprèn llavors la posició d'un personatge com Rem Koolhaas quan reclama allò que anomena una arquitectura del que és neutre, anònim, en la qual l'empremta queda esborrada, no és impositiva, on la presència de l'arquitecte es torna discreta.

Quan Rem Koolhaas planteja d'aquesta manera el seu treball arquitectònic, el planteja també en un aprofitament d'una arquitectura moderna, contemporània, ordinària, comuna. I és precisament la raó per la qual als anys vuitanta hem pogut assistir, em sembla, a una mena d'efervescència de les singularitats, a una mena de concurrència liberal en l'era de la mediatització de l'arquitectura.

És una situació clarament estranya per a l'artesanía, perquè en l'era de la mediatització, la imatge de l'arquitectura resulta ser més important que la mateixa arquitectura en la seva realitat construïda. Perquè l'arquitectura es creu en l'obligació de ser fotogràfica.

Una conseqüència més d'aquesta efervescència de les singularitats és la ampul·lositat dels signes. Només cal veure dos exemples de l'arquitectura internacional: Ricardo Bofill i Arata Isozaki. Apunten clarament a l'arrogància, a l'agressivitat publicitària. Arriben a una mena d'obsenitat i pot ser que al final ens cansem de conèixer la intimitat dels individus, la intimitat de les seves obsessions. El final d'aquesta efervescència de singularitats seria convertir l'arquitectura en un art decoratiu, per erudit i cultivat que això fos. A nivell internacional, la situació correspon a una absència de moviments, a part d'allò que alguns volen reconèixer com identitats regionals. En aquest cas recordo una vegada més les paraules de Kenneth Fram-

pratt: "rational knowledge that we can all share."

One example of the reflection on the architect-craftsman I heard a short time ago in a talk given by Aurelio Galfetti in Paris, in which he presented his own works and also spoke about the situation in Ticino. Galfetti brought three things explicitly together: architecture as a profession; the architect-craftsman rather than artist; and the fact that —so he said— no one is born an architect but, rather, an architect is made. He acquires the skill to become an architect.

Another case that I would place within the context of the architect-craftsman, although at a somewhat further remove, is, in fact, very much part of today's scene: the question of High-Tech architecture. The aim of people such as Renzo Piano or an engineer of the standing of Peter Rice is not to develop high technologies but rather to obtain an almost craftsmanlike use. This craftsmanlike approach to architecture doubtlessly conceals dangers apart from that of shutting oneself up in a single discipline of the profession.

The first danger, to which I have just referred, is the anachronical one which makes so many architects say, "Craftsmanship is dying; craftsmanship is about to disappear", that craftsmen, genuine craftsmen, are like old aristocrats in the field, and it is not surprising that the subject of craftsmanship should become inevitably related to regionalism, within a system of relative limitations.

The second danger inherent in this consideration regarding the architect-craftsman lies in granting a predominant place to the individual stamp, to the hand that executes, because in each object it is possible to recognise the craftsman by a series of signs and manual skills. Occasionally this can become intolerable and architecture converted into a kind of iconography, a permanent representation of the architect who created it.

It becomes possible then to understand the position of figures such as Rem Koolhaas when he makes a claim for what he calls neutral, anonymous architecture in which the personal stamp is obliterated and the architect keeps a low profile.

When Rem Koolhaas poses thus his architectural work, he does so also in favour of a modern, contemporary, ordinary, common architecture. And this is precisely the reason why, in my opinion, we are witnessing in the eighties a kind of effervescence of particularities, a kind of liberal concourse in the era of the mediatization of architecture.

This clearly represents a strange situation for the craftsman because, in the era of mediatization, the image of architecture becomes more important than architecture itself as a constructed reality. Architecture believes it has to be photogenic. Yet another consequence of this effervescence of particularities is a certain pomposity of signs. One only has to look at two examples of international architecture: the work of Ricardo Bofill and Arata

Isozaki, in which one cannot help noticing arrogance, the aggressiveness of advertising, until a kind of state of obscenity is reached and finally one becomes tired of knowing so much about the private life and obsessions of individuals. The final result of this effervescence of individuality would be to make architecture into a kind of decorative art, however scholarly or refined it may be. On the international level, this situation corresponds to a lack of movements, leaving aside what some would consider to be regional identities. In this case once again I recall the words of Kenneth Frampton on the identity of schools.

What, then, is it that characterises the period now beginning; the period of effervescence of individualities? We can consider it a symptom of the fact that the world of architecture has not ended, that it cannot remain confined within the limits of craftsmanship or decorative arts. Architecture must continue being an art; the production of forms that must once again give sense to reality.

We might simply set down large-scale distinctions: for example, the contrast between an architectural process and architectural work considered at its conclusion, in its finitude. This is the position of Mies van der Rohe.

The other direction might be to consider the work as unfinished, its termination being always provisional. This position, which is not traditional, we might say is defended by people such as Eisenmann and Tschumi; it is also the posture of Rem Koolhaas.

Deconstruction-construction: these two antithetical dimensions are never totally absent from any project, whatever its nature may be. This is one of the few possibilities of an era of transition, in which it is possible to consider only individual works and their own coherence. The architect is like an author who, in relation to his work, possesses his own private rationale.

The development of a work allows us to understand it, situate it. However, for every coherent work, how many are there that find their *raison d'être* outside themselves, in the influences they receive from a multitude of horizons, from works we would be perfectly justified in calling chameleonic?

As far as I am concerned, to be interested in individual coherence is not to remain permanently locked inside the strictly private dimension of each individual, but rather to examine what can go beyond this. To stay inside individualism is to become lost in the multiplicity of phenomena. Nevertheless, there always exist too many things for one single language to express. "There are too many things and too few forms", as Gustave Flaubert said in reference to literary production, but which, in my opinion, could be applied equally well to the present situation in architecture. Gustave Flaubert stated, immediately afterwards and referring

ton o les identitats d'escoles.

Llavors, ¿què caracteritza el període que s'obre, el període d'efervescència de les singularitats? El podem considerar com un símptoma del fet que el món de l'arquitectura no està conclòs, que no es pot quedar en els límits de l'artesanía o de l'art decoratiu. L'arquitectura ha de seguir sent un art, l'arquitectura és producció de formes que han de tornar a donar un sentit a la realitat.

Podem simplement establir unes grans distincions, per exemple, una oposició entre un treball arquitectònic i l'obra arquitectònica, considerada en la seva conclusió, en la seva finitud. És la posició de Mies van der Rohe.

L'altra direcció seria un treball en què l'obra fos considerada com a inacabada, en un acabament sempre provisional. Aquesta orientació del treball, que no és tradicional, podem dir que és defensada per persones com Eisenmann, per Tschumi. És també la posició d'un personatge com Rem Koolhaas.

Deconstrucció-construcció, aquestes dues dimensions antitètiques mai no estan totalment absents d'un projecte del tipus que sigui. És una de les poques possibilitats d'una etapa de transició, en què ja només es poden considerar les obres individuals i la seva coherència. L'arquitecte és com un autor que posseeix, en relació amb la seva obra, una racionalitat particular.

El desenvolupament d'una obra permet comprendre-la, situar-la. Però, per molt poques obres coherents, ¿quantes tindran la seva raó de ser fora de si mateixes, en les influències que reben de múltiples horitzons, obres a les quals podríem anomenar ben bé com de camaleó?

Interessar-se per les coherències individuals és, per a mi, en definitiva, no quedar-se en la dimensió estrictament singular de cada individu, sinó voler examinar què és allò que el sobrepassa. Quedar-se en l'individualisme és perdre's en la multiplicitat dels fenòmens. Ara bé, sempre existeixen més coses que aquelles a les quals un llenguatge puguí donar comptes. «Hi ha massa coses i insuficients formes». Va ser Gustave Flaubert qui pronuncià aquestes paraules a propòsit de la producció literària que, en la meua opinió, poden aplicar-se també a l'actual situació de l'arquitectura. Gustave Flaubert afirma, a continuació d'aquesta frase, parlant de la crítica literària: «S'ha de fer crítica literària —cito textualment— com es fa història natural, amb absència d'idees morals». «No es tracta de declamar sobre aquesta o una altra forma, sinó d'exposar en què consisteix, com es relaciona amb una altra i per què viu».

«Massa coses, insuficients formes». La forma, per Flaubert, es troba més enllà de la individualitat, de la singularitat, més enllà de l'afirmació personal de l'artista, és la concretització d'una problemàtica d'escriptura; i per tal de posar un exemple que em sembla molt explícit, parlaré de Mies van der Rohe. Segons la meua opinió, la seva arquitectura dóna testimoni del mateix que deia Flaubert, per al qual —cito textualment— «el públic no ha de saber res de nos-

altres. Les prostitucions personals, en art, m'indignen. L'autor, en la seva obra, ha de ser com Déu a l'univers: present a tot arreu, visible enlloc. L'efecte, per a l'espectador, ha de ser una mena d'estupefacció».

Mies van der Rohe és el mateix. D'altra banda, va ser ell qui va dir: «Déu es troba en el detall». Mies és la despersonalització de l'arquitectura, amb una arquitectura que només podia haver estat feta per una personalitat extraordinària, Mies és a tocar de la universalitat. La individualitat del personatge ja no té cap importància, simplement aquest conserva un poder de fascinació. Cito Flaubert: «El que em sembla bonic, el que m'agradaria fer és un llibre sobre no res, un llibre sense lligams externs que se sostindria per si mateix, per la força interna de l'estil.»

És evident que el *Pavelló de Barcelona* és un llibre sobre no res, que el *Museu de Berlín* és un llibre sobre no res. Aquestes obres són vertaderament l'afirmació de la força interna d'un estil.

A propòsit de Flaubert, esmentaré un altre escriptor, Marcel Proust, que va escriure un article extraordinari sobre l'estil de Flaubert, un dels poquíssims articles que dedica a un escriptor. Marcel Proust insisteix en la virtut purgativa, exorcitzant de la imitació. Diu: *Cal fer una imitació voluntària*. I ell mateix fa una imitació de Flaubert, per a després poder tornar a ser original, no fer tota la vida imitacions involuntàries.

Hem d'actuar de manera que la comprensió de les obres sigui de tal forma que no ens porti a fer una imitació qualsevol, i, ben al contrari, anar més enllà d'aquesta comprensió, cap a la producció d'una nova arquitectura.

He escollit l'exemple de Mies van der Rohe per destacar que més enllà de la particularitat, de la individualitat, ell abastava un determinat nombre de caràcters que podem qualificar d'universals.

Mies supera radicalment el particularisme de tota artesanía. No es queda crispat, efectivament sobre l'afirmació de la personalitat, per restituir a l'arquitectura més valor de llenguatge. L'arquitectura no està feta únicament per respondre a programes. Ha de fer descobrir móns, i en això consisteix el seu valor com a art. La seva dimensió utòpica de proposta és el que, necessàriament, li fa recuperar una dimensió social que ha perdut, per replegar-se constantment a una finalitat d'arquitectura artesanal.

Dimensió social i, per tal d'evocar un altre arquitecte, Le Corbusier. És evident que la seva arquitectura no pot ser considerada simplement en si mateixa, sinó que només pot entendre's a partir del moment en què examinem aquesta dimensió de proposta utòpica i social per a l'arquitectura. Dues qüestions que afecten l'arquitectura: l'arquitectura com a llenguatge, com a enunciació d'una coherència individual que ha de concernir els problemes universals; i per altra part també, seguint Le Corbusier, l'arquitectura entesa com a repte social, és a dir, com

to literary criticism, "Literary criticism"—and I quote— "must be like natural history, devoid of moral preconceptions. (...) It is not a question of speaking out in favour of or against this or that form, but rather of showing of what it consists, how it relates to another, and why it is alive."

"Too many things; too few forms." Form, for Flaubert, goes beyond individualism, singularity, beyond the personal statement of the artist. It is the specification of a problem of writing, and by way of what I consider a highly explicit example, I shall speak of Mies van der Rohe. As I see it, his architecture exists to bear witness to what Flaubert said, for whom, and I quote, "The public should know nothing of us. Personal prostitutions in art enrage me. The author, in his work, must be like God in His universe: present everywhere but visible nowhere. The effect, for the observer, must be a kind of stupefaction."

Mies van der Rohe is the same. Besides, it was Mies who said, "God is in details". Mies is the depersonalisation of architecture that could only have been produced by an extraordinary personality; he borders on the universal. The individuality of the person no longer has any importance; it simply preserves a power to fascinate. To quote Flaubert once again, "What seems to me a beautiful idea, what I should like to do, is to write a book about nothing, a book without exterior bonds, that would stand up on its own by virtue of the inner strength of its style."

It is evident that the *Barcelona Pavilion* is a book about nothing; the *Berlin Museum* is a book about nothing. They are, indeed, the affirmation of the inner strength of a style.

In connexion with Flaubert, I shall quote another writer, Marcel Proust, who wrote an extraordinary article on Flaubert's style, one of the few articles he devoted to another writer. Marcel Proust insists upon the exorcising, purging virtues of imitation. He says, "A voluntary imitation must be made." And he himself imitates Flaubert in order subsequently to be original again and never again make involuntary imitations.

We must act in such a way that our understanding of works is such that we do not make any kind of imitation, but rather, on the contrary, go beyond this comprehension towards the production of a new architecture.

I have chosen the example of Mies van der Rohe to point out that beyond particularity, beyond individuality, he achieved a determined number of characteristics that we could define as being universal.

Mies radically overcame the individuality of all craftsmen. Indeed, far from clinging obstinately to the affirmation of the personality, he gave architecture more value of vocabulary. Architecture is not made only to respond to programmes; it must make us discover worlds, and herein lies the value of its art. Architecture's Utopian dimension is what of necessity

will allow to recover the social dimension lost by constantly restating its fidelity to craftsmanlike processes.

I should like to evoke another architect, namely Le Corbusier. It is evident that his architecture cannot be considered simply in its own right, but rather in connexion with the time when we examine the dimension of Utopian social proposals for architecture. Two questions directly affecting architecture; architecture as a language, as the enunciation of an individual coherence that must concern universal problems; and on the other hand, that of Le Corbusier, architecture understood as a social challenge; in other words, as the value of proposal, when it works effectively to transform the world.

Evidently the period between 1945 and 1965 gave privilege to the social dimension of architecture while, in contrast, the 1965-85 period has favoured the dimension of architecture as a language.

At the moment I believe that the situation requires these two elements be combined. This possible combination should for us be a subject of reflection.

a valor de proposta, quan actua efectivament per transformar el món.

És evident que el període comprès entre els anys 45-65 ha privilegiat la dimensió social de l'arquitectura, mentre que al contrari, l'etapa de 65-85 ha afavorit la dimensió de l'arquitectura com a llenguatge.

Actualment, crec que la situació exigeix que es conjuguin aquests dos elements. Hem de reflexionar sobre la seva possible combinació.

J a c q u e s L u c a n



Neix l'any 1947. És arquitecte. Redactor en cap de la revista «AMC» i professor a l'Escola d'Arquitectura de París-Belleville (UP8). Ha participat en nombroses conferències i col·loquis i particularment en trobades sobre la situació present de l'arquitectura europea.

Born in 1947. Architect. He is Editor of the journal "AMC" and lecturer at the Paris School of Architecture, Belleville (UP8). He has participated in many conferences and colloquia, especially in symposia on the current situation of European architecture.