



Walker Evans, «Garbage», («Deixalles»), 1960.

Realitat i projecte.

En la meva intervenció intento:

- 1** Demostrar que la realitat existent és el paradigma del projecte contemporani,
- 2** basant-me en exemples de la producció artística recent, definir algunes característiques de la nova narrativa emergent en la dissolució del projecte postmodern. Nova narrativa que farà de la seva relació amb allò vulgar i quotidià *tema* i de la reducció i sequedat, *llenguatge*.
- 3** Pretenc ampliar el meu raonament a algunes qüestions específicament disciplinars.

1 «When all is said and done, reality is stronger than all our wishes» ⁽¹⁾

W. HEISENBERG

La nostra condició d'arquitectes contemporanis fa que hàgim d'operar sobre un món, sobre una ciutat ja construïts, no podent, per tant, imaginar el projecte des d'una condició de buit essencial, de «*tabula rasa*» a la manera com part dels nostres avantpassats van operar. La desaparició de la utopia com a horitzó de l'acció que la meva generació ha experimentat de manera a vegades traumàtica, fa que tampoc no ens sigui permès imaginar la construcció d'allò nou, en relació amb un món virtual des d'on els nostres projectes tindrien sentit i en el qual formarien part d'un univers connex.

Si la «*tabula rasa*» no existeix, la utopia ha demostrat el seu horror en aproximar-nos-hi, i ja hem experimentat la impotència creativa que es dedueix de totes les estratègies escapistes que intenten enfrontar-se al projecte des de la nostàlgia o la història, la realitat existent apareix com a condició del projecte, que ha d'operar en connexió amb el conjunt de tensions i esforços, de capes i nivells amb què aquesta s'articula.

2 Nova narració.

Tota proposta artística suposa una reordenació de l'experiència, una nova forma de conèixer i de percebre, la voluntat de plantejar nous problemes i abandonar velles certes. Intentaré, a partir de l'examen de part de la producció artística recent, englobada sota denominacions com *minimalisme*, *arte povera* o *dirty-realism*, definir les característiques d'una nova narrativa emergent en el moment de dissolució del projecte postmodern. Narrativa que farà de la nova valoració de la realitat *tema* i de la reducció i sequedat, *to* de la seva activitat.

Algunes de les seves característiques serien les següents:

- 1.** *Voluntat de recollir entre allò vulgar, quotidià, brut, trencat, produït per la civilització contemporània, les condicions d'un nou projecte en oposició a la*

(1) «Quan tot està dit i fet, la realitat és més forta que tots els nostres dissenys» W. Heisenberg.

retòrica postmoderna que feia de la nostàlgia lloc de refugi en front de la desolació contemporània.

2. *Antisentimentalisme, fredor, duresa* que s'han de veure com a reacció a la vulgaritat, i la insensatesa del desagradable espectacle que el lirisme neoromàntic ens ha deixat.

3. *Reducció i sequedat expressiva*, que pretén aconseguir l'emoció mitjançant la presència inaprensible d'allò essencial i no a través de la multiplicitat retòrica d'efectes.

Comparar, per exemple, tant la narració d'Italo Calvino amb Carver o Barthelme, com el cinema del neorealisme amb Wim Wenders, per indicar moments en què la referència a la realitat era ben present, suposa constatar aquest canvi de to i d'actitud que el temps i les seves circumstàncies fatalment infligeixen. Així, on en Calvino rau una ben present nostàlgia poètica per la civilització pre-industrial que s'interseca expressivament amb el món en mutació de la reconstrucció postbèl·lica, en Carver la intranscendència de la vida urbana contemporània es monumentalitza mitjançant la vaga presència de l'amenaça. Carver dirà, parlant de la seva obra, «és possible en un poema o en un relat, escriure sobre coses completament tòpiques, fent servir un llenguatge tòpic, i a la vegada dotar tals coses —una cadira, una cortina, una forquilla, una pedra, una arracada— d'un poder immens i fins a cert punt sorprenent» ⁽²⁾.

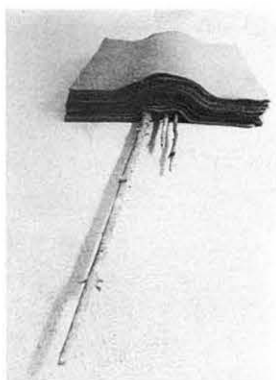
Convé tanmateix assenyalar la diferent forma d'utilitzar allò vulgar i allò quotidià per part d'aquesta nova narrativa que estic intentant definir respecte a intencions similars proposades en un passat pròxim. Així, mentre que el pop-art suposava una broma irònica i infantil sobre la realitat, convertint la seva mirada en un joc intranscendent cap a la *boutade* més o menys cínica, aquí aletejaria encara, entre la cruesa i la desolació, una voluntat de transcendència. Comparar Warhol amb Beuys aclariria aquest diferent ús de la quotidianitat com a principi de projecte.

Beuys, fent servir materials vulgars com el feltre, tela de consistència gairebé pètria, utilitzada expressant l'especial flexió que ofereix, o el greix, producte quasi alquímic, sòlid o líquid en funció de la temperatura; intentarà una expressió poètica d'allò quotidià, de finesa i rigor ben diversos a la freqüent ganyota esperpèntica produïda habitualment pel Pop.

Cal recordar com Beuys interpreta un fenomen quotidià i banal com és la caiguda de neu, que es pot posar en relació amb la voluntat per part del *land-art* de construir el projecte en connexió amb les potències tel·lúriques que estructurin la naturalesa. Connexió amb la realitat aquí, com a expressió del camp de forces del cosmos, que es podria exemplificar a l'obra de Cucchi a Louisiana, on el projecte seria la

(2) R. CARVER: «On Writing». *Fires Essays, Poems, Stories*. Vintage Books. A Division of Random House. New York.

Joseph Beuys, «Schneefall» («Caiguda de neu»), 1965.
Hoffman Foundation, Kunstmuseum, Basel.



Enzo Cucchi. Escultura per al Museu d'Art Modern de Louisiana, Dinamarca, 1985. Per cortesia de la galeria Bernd Klüser, Munic.

solidificació de les aigües subterrànies que, segons Demòcrit, estarien en constant moviment sota la fina escorça de la terra.

Comparar, també, els films d'Antonioni o els de Wim Wenders, en alguns moments units en la descripció de la desolació contemporània, suposa constatar el pas de la introspecció existencialista tendent al bloqueig amb l'exterior, cap a una voluntat de recollir en la sordidesa de la realitat les bases per a una nova bellesa, desconfiant tant de la introspecció com de la nostàlgia com a fonament d'un nou projecte.

3 Algunes qüestions, específicament lligades a la nostra disciplina, apareixen en aquest context.

La reivindicació de la duresa, la fredor, la sequedat i el rigor com a mitjans expressius es podria posar en relació amb una de les qüestions prioritàries del projecte contemporani com és la utilització de la tècnica en connexió amb la forma; una connexió que ja no es pot veure des de la nostàlgica proposició de l'artesanía o d'allò «tectònic» ⁽³⁾. Així, l'autopista, contemplada per Venturi com a escenari d'una successió d'efectes, on l'anunci seria el protagonista, aquí serà, vista i valorada d'una manera ben diferent. L'autopista es pot entendre com a resultat de l'acció radical de la lògica abstracta, on rasants i radis de girs, relació entre procés i forma, plantegen també el component èpic de la raó que la construcció també posseeix.

La ciutat ha estat vista tradicionalment com a dialèctica entre centre i perifèria; entre un lloc hegemònic, dipositari de la història i paradigma d'allò urbà i un exterior caracteritzat per la seva negació, l'únic destí impossible del qual seria convertir-se en un fals record (places, carrers) de la ciutat antiga. Aquesta ja és una hipòtesi insostenible. I això per diverses raons: en primer lloc, perquè la ciutat contemporània està potenciant la multiplicitat de centres i es converteix en una

(3) Em refereixo, oposant-m'hi, a part de les argumentacions de Kenneth Frampton en la seva proposició del «regionalisme crític».

estructura que tendeix a una més gran homogeneïtat. En segon lloc, perquè la congelació a què les polítiques conservadores en ús obliguen al centre històric, motiva que la nova ciutat (objecte del projecte contemporani) creixi al marge d'ell. M. Meili ha assenyalat amb agudeses com en el cas de Zuric, el subsòl és el lloc de la nova ciutat. La perifèria hi apareix, per tant, ja com a moment específic i autònom. Apareix també com a lloc en què s'exemplifica la nostra relació amb el passat recent, amb l'arquitectura dels anys cinquanta i seixanta, passat que —com sempre— no ha de ser objecte del culte fetitxista que alguns proposen, però que, sens dubte, ens és més pròxim que la realitat congelada de la ciutat històrica.

Realitat, tècnica, perifèria, temes de projecte.

JOSEP LLUÍS MATEO

Reality and project.

In this article I shall attempt to:

- 1 Demonstrate that existing reality is the paradigm of the contemporary project.
- 2 Basing my arguments on recent artistic production, define a few characteristics of the new narrative emerging from the dissolution of the post-modern project, a new narrative that has as its theme its relationship with the vulgar and everyday, and as its *language* reduction and dryness.
- 3 Extend my reasoning to certain specifically disciplinary questions.

1 «When all is said and done, reality is stronger than all our wishes»

W. HEISENBERG

Our condition as contemporary architects forces us to intervene in a world that already exists, a city already constructed, so that we are not allowed to imagine a project as starting from an essential void, from a position of «*tabula rasa*», as some of our predecessors were able to do. The disappearance of Utopia as the horizon of action, a situation which my generation has experienced sometimes in a traumatic way, means that we are forbidden also to imagine the construction of things new in relation to a potential world in which our projects would make sense and form part of a coherent universe. If the «*tabula rasa*» does not exist, Utopia has revealed its horror as we approach it, and we have already experienced the creative impotence of all escapist strategies that attempt to confront projects from a nostalgic or historical standpoint. Existing reality appears as the condition of the project, which must operate in connection with the complex of tensions and efforts, of strata and levels, upon which reality is based.

2 New narrative.

All artistic projects presuppose a reordering of experience, a new way of knowing and perceiving, the will to pose new problems and abandon old certainties. I shall attempt, through the examination of part of recent artistic production, grouped under labels such as minimalism, *arte povera* or *dirty realism*, to define the characteristics of a new narrative that is emerging at a time when the postmodern project is fading away; a narrative that will make the new evaluation of reality the theme, and reduction and dryness the tone of its activity.

Some of its characteristics are the following:

1. The will to retrieve from amongst the vulgarity, day-to-dayness, and dirt produced by contemporary civilisation the conditions for a new project in opposition to the post-modern rhetoric that made nostalgia the place in which to seek refuge from contemporary desolation.
2. Antisentimentalism, coldness and hardness as a reaction to the vulgarity and foolishness of the disagreeable spectacle left to us by neo-romantic lyricism.
3. Expressive reduction and dryness that set out to achieve emotion through the indefinite presence of the essential rather than through a rhetorical multiplicity of effects.

A comparison, for example, between the narrative of Italo Calvino and that of Carver or Barthelme, or between neorealism cinema and the films of Wim Wenders, to mention instances when reference to reality is at the forefront, reveals this change of tone and attitude that time and its circumstances inevitably impose. Thus, while in Calvino there is a strongly underlying poetic nostalgia from pre-industrial society that expressively intersects with the world in transformation during the post-war reconstruction period, in Carver the triviality of contemporary urban life acquires monumental status through the vague presence of menace. Carver has said, referring to his own work, "*It's possible, in a poem or a short story, to write about commonplace things and objects using commonplace but precise language, and to endow those things —a chair, a window curtain, a fork, a stone, a woman's earring— with immense, even startling power.*" (1).

It would be expedient, however, to point out the different use made of what is vulgar and everyday by this new narrative I am attempting to define, in comparison to similar proposals in the recent past. Thus, while pop-art was an ironic, infantile, wry gesture towards reality, a trivial game leading to a more or less cynical *boutade*, now we find, amongst such crudeness and desolation, the flutter of an emergent will for permanence. A comparison between Warhol and Beuys might clarify this different use of everydayness as the basis for a project.

Beuys, using common materials such as felt, a cloth with an almost stony texture, used to express the special flexion it offers, or grease, an almost alchemical substance that can be solid or liquid depending on the temperature, attempts a poetic expression of the everyday, of a finesse and rigour at a far remove from the grotesque wink of the eye frequently produced by pop-art.

Remember how Beuys interprets such a banal, everyday occurrence as a snowfall, which could be related to the desire on the part of *land art* to construct the project in connection with the tellurian forces that construct nature. The connection with reality here, as the expression of the force field of the cosmos, could be exemplified in the work of Cucchi in Louisiana, where the project would be the solification of subterranean waters which, according to Democritus, are in constant movement beneath the fine crust of the earth.

A comparison also between the films of Antonioni and those of Wim Wenders, at certain moments joined in their descriptions of contemporary desolation, brings to light the evolution from existentialist introspection, that tends to shut itself off from the outside world, to a will to discover in the sordidness of reality the foundations for a new beauty, distrusting both introspection and the glow of nostalgia as the bases for a new project.

3 A number of questions specifically linked to our discipline emerge in this context.

The claim for hardness, coldness, dryness and rigour as expressive media could be placed in relation to one of the burning questions in contemporary projects, namely the use of technics in its connection with form; a connection that can no longer be seen in terms of nostalgic, craftsmanlike proposals or from the point of view of "tectonics" (2). Thus the motorway, seen by Venturi as the setting for a succession of effects, in which the advert is the protagonist, would here be contemplated and evaluated in a very different way. The motorway might be understood as the result of the radical action of abstract logic in which slopes and turning circles, the relation between process and form, contain the epic component of reason that construction possesses.

The city has traditionally been seen from the dialectic between the centre and the periphery; between a hegemonical place, repository of history and paradigm of the urbane, and an exterior characterised by its negation and whose only impossible destiny would be to become a false memory (squares, streets) of the old city. This is now an untenable hypothesis for a number of reasons. In the first place because the contemporary city is potentiating a multiplicity of centres, becoming a structure that tends towards greater homogeneity. Secondly because the paralysis which the usual conservative policies impose upon the historical centre has meant that the new city (the objects of the contemporary project) must grow on the fringe of the old. M. Meili has acutely pointed out how, in the case of Zurich, the subsoil is the site of the new city. The periphery therefore appears here as a specific, autonomous phenomenon. It appears also as the place that exemplifies our relationship with the recent past, with architecture of the fifties and sixties, a past which —as always— must never be the object of fetishist worship, as some would like, but which is doubtlessly closer to us than the frozen reality of the historical city.

Reality, technics, periphery, subjects of the new project.

JOSEP LLUÍS MATEO

(1) R. CARVER: "On Writing". *Fires, Essays, Poems, Stories*. Vintage Books. A Division of Random House. New York.

(2) Here I refer to —and oppose— part of Kenneth Frampton's arguments in defense of "critical regionalism".