

QUADERNS



n. 274:

Afinitats

descobertes

15	74	134
<u>Redacció dels anys</u>	Tom de Paor	L'observació atenta del món
<u>vuitanta</u>	Uns breus records	Conversa amb Stephen Bates
16	77	142
Deu anys a <i>Quaderns</i>	Bellesa no evident	Principis subjacents
Conversa amb Josep Lluís Mateo	Conversa amb Caruso St John	al desordre inexplorat de la perifèria
23	89	Conversa amb Emanuel Christ
Marta Cervelló	Tornem a la terra dura!	
Com qui descobria el món	Conversa amb Cino Zucchi	
	99	
	Imatge i realitat	
	Conversa amb Jacques Herzog	
31	106	153
<u>Lectors: <i>Quaderns</i>, projecte i anècdota</u>	La subjectivitat del temps	<u>Postfaci</u>
	Conversa amb Eva Prats	154
32	115	Victoria Easton
Crítica i narració	Marcel Meili	<i>Quaderns</i> : un mirall editorial
Conversa amb Philip Ursprung	<i>Quaderns Haupttext</i>	162
43	120	Eva Franch i Gilabert
Philip Christou	Manifestació constructiva	Ningú llegeix revistes d'arquitectura
Infraestructures	Conversa amb Annette Gigon	
52	125	
Un joc d'errors i malentesos	La dimensió urbana	
Conversa amb Jan de Vylder	Conversa amb Jonathan Sergison	
61		
Cinc mil anys d'arquitectura moderna		
Conversa amb Hans Kollhoff		

La subjectivitat del temps
Conversa amb Eva Prats



Quin és el primer record que tens de *Quaderns*?

Vaig conèixer la revista quan treballava al despatx d'Enric Miralles i Carme Pinós a les tardes, mentre estudiava als matins. Recordo un dia que estaven molt contents perquè havien rebut una carta que els demanava per publicar alguns projectes a la revista. Vaig haver d'anar a portar documents i fotografies a l'Eduard Bru, que n'era el subdirector. Tinc el record de coses molt diverses d'aquells *Quaderns*, però el que em va deixar una empremta especial va ser el número de Carlo Scarpa, que es va publicar quan jo estava estudiant, l'any 1983: va ser un gran descobriment.

Ens interessa aquest paper que tenia la revista —com tu dius— de descobrir arquitectures. Ens podries explicar quin rol va tenir per a tu la revista durant aquells anys?

En realitat, durant la carrera, no comprava massa revistes. Em preocupava més d'anar-me fent una biblioteca de llibres, perquè pensava que m'acompanyarien més. Al final dels estudis vaig subscriure'm a *Assemblage*, una revista nord-americana de crítica, de la qual em fascinava l'estètica. Els *Quaderns* els llegia al despatx de l'Enric i la Carme i a la biblioteca. Sens dubte, la influència que per mi va tenir la revista va ser el descobriment d'arquitectes com Carlo Mollino, Jože Plečnik i Carlo Scarpa. Després de veure'ls a *Quaderns*, em comprava monografies de les seves obres. Això va ser durant els meus anys d'estudi. En aquella època, vam fer un viatge amb Interrail fins a Grècia i, de camí, vam tenir l'oportunitat de parar a Itàlia i veure Castelvechio. A l'escola no es parlava gens de rehabilitació. El tema de la rehabilitació per mi va aparèixer coneixent Scarpa, i és a través d'aquest número de *Quaderns* (núm. 158, 1983), on apareix la seva figura, que la gent de l'escola comença a parlar d'ell.

Llavors, no recordes tant els primers passos d'una nova generació d'arquitectes europeus (Herzog & de Meuron, Eduardo Souto de Moura, Hans Kollhoff, etcètera) com un redescobriments de mestres d'una segona modernitat arquitectònica. Personatges que, com Scarpa, havien quedat als marges del discurs dominant.

Tal com ha anat el nostre estudi, que ens hem dedicat a la rehabilitació des de l'inici, el descobriment de la figura de Scarpa és el que més ens va ajudar. A l'escola no es parlava d'ell, ni es feien exercicis projectuals de rehabilitació. Recordo que es feia un exercici de restauració d'una capella, centrat en qüestions d'esquerdes i patologies, però excloent la projectació. En aquell context, projectes com el museu de Castelvechio o la Fundació Querini Stampalia em van sorprendre per la seva capacitat de canviar els espais. El canvi d'atmosfera a partir del que ja existia era sorprenent, per la quantitat de subjectivitat que tenia a l'hora de treballar amb el temps. Per exemple, l'explicació

de la història del museu de Castelvechio que fa Scarpa: ell volia valorar els murs medievals i, per fer-ho, va enderrocar una escala napoleònica maquíssima, de la qual hi ha fotos de quan s'està derruïnt. Amb aquest tipus de decisions veus l'interès que té Scarpa a l'hora de treballar els edificis existents i la seva subjectivitat per decidir quina història es tria mantenir i quina no.

En el context cultural de Venècia, Scarpa volia allunyar-se del que ell anomenava eclecticisme acadèmic, que portava a una reconstrucció mimètica de la ciutat. En algunes entrevistes parlava de vincular-se a la lògica visual dels edificis antics, però fent-ho a través de mitjans i tècniques pròpies del seu temps, diferenciant clarament allò que és vell i allò que és nou.

En aquest sentit, potser, ens distanciem del treball de Scarpa. Al Ricardo Flores i a mi ens ha interessat molt fer un exercici d'intentar mirar i d'observar, sense jerarquitzar històricament res. Sense pensar que un període és més important que un altre. Acceptem els edificis tal com venen. Aquest no és un exercici fàcil i ara ens adonem que la mirada dels clients que havien d'utilitzar els edificis ens ha ajudat moltíssim. Ells miraven els edificis amb una actualitat més directa, amb una mirada de l'ús sense diferenciar etapes. En aquest sentit, amb nosaltres l'escala napoleònica de Castelvechio segurament s'hauria mantingut. Per a nosaltres, aquesta mirada de fora de la disciplina ha estat d'una gran ajuda a l'hora de treballar en aquests projectes de rehabilitació. T'adones que els arquitectes estem formats en aquests períodes històrics, i és aquesta la mirada que ens portaria a fer les operacions d'estratificació que fa Scarpa. En canvi, una mirada de fora de la disciplina veu l'ús de l'edifici d'una manera directa: l'edifici és actual perquè és allà i em serveix i tot ell és present. Una mirada molt més difuminada, que no crea jerarquies entre diverses temporalitats ens agrada molt. I aquesta actitud l'hem trobat sobretot en arquitectes com Josep Maria Jujol. L'obra de Scarpa em segueix semblant magnífica, però amb el temps he descobert que la nostra manera d'intervenir en l'existent és més pròxima a la de Jujol, que precisament també recuperava algun número d'aquelles *Quaderns* (núm. 174 i 179-180).

De fet, és curiós, perquè el primer número d'aquest període de *Quaderns* on es publica l'obra de Jujol (núm. 174) també inclou projectes del Carlo Mollino i José Antonio Coderch, uns altres arquitectes amb els quals podeu sentir una certa afinitat.

Si, encara que sens dubte sentim més afinitat amb Coderch. De fet, seguim revisitant contínuament la monografia editada per Carles Fochs, tant per l'obra com pels seus dibuixos. Amb Molino potser no hi ha hagut tanta continuïtat.

Explica'ns més sobre el vostre interès per Jujol.

Jujol va aparèixer a través de l'Enric i la Carme, perquè van tenir un encàrrec a Reus, i jo estiuejava a l'Alt Camp, a prop de Reus. Un dia vam anar tots junts a visitar l'església de Vistabella. És una església que, encara ara, està molt vinculada a la gent del poble. Hi ha molts records de la



Josep Maria Jujol, finestres a la catedral de Palma.
Fotografia: © Flores & Prats

col·laboració que feia Jujol amb la gent, recollint pedres, estenent-les a la plaça de la Vila que després els nens seleccionaven per mides. Tota aquesta participació ciutadana ens resultava sorprenent quan els veïns ens l'explicaven. En una altra ocasió, amb l'Enric, vam poder visitar la casa Bofarull. El que ens agradava més d'aquesta casa era com Jujol va treballar amb el material que tenia allà disponible, com un gran reciclador de l'edifici que hi troba. Jujol té aquest punt de proximitat amb els edificis

que sembla que els miri com si fossin pedreres. Té aquesta capacitat de sorprendre's per qualsevol cosa que li arriba a les mans i descobrir-ne les capacitats de transformació. I, evidentment, també ens va agradar molt

com esborra una clara distinció temporal: el mateix morter passa per les parts noves i les velles, quedant tot unificat d'una manera més tranquil·la. Aquesta qualitat de la casa Bofarull té a veure amb la història de les masies, que són generalment aglomerats de cases d'éssers humans i d'animals. Aquesta barreja és molt rica i crec que porta a un tipus d'actitud molt específica respecte l'herència, sense generar distincions. I potser per això Jujol esborra i desdibuixa molt més que Scarpa, d'una manera per a mi similar a Francesco Borromini. Recordo que quan miràvem els seus plànols en una visita a l'oratori dei Filippini, a Roma, no sabíem on començava l'actuació de Borromini respecte de la preexistència de l'es-

glésia de l'antic convent: no hi havia cap marca, cap distància. Aquesta manera d'actuar ens interessa potser més com a actitud. Ara, ens acostem als edificis amb uns coneixements que ens fan ser molt analítics, deixant de percebre la força del present. En aquest sentit, a Jujol o a Borromini els entenem amb aquesta visió que aglomera, una manera d'actuar sense

separar els múltiples moments temporals. Scarpa, en canvi, sempre els diferencia afegint-hi una distància.

Exacte, és la distància que ell afirmava que volia mantenir. Tot i que, ahora, sembla que volia entendre molt bé l'experiència que produïen les arquitectures antigues on ell havia d'intervenir.

Scarpa resulta sorprenent, perquè reflecteix tota la riquesa de Venècia. Quan veus la seva obra, la intensitat que posa a les peces que fa, és equivalent a la ciutat de Venècia. És una proposta molt ambiciosa i molt esgotadora. És fascinant, perquè vol ser igual que una ciutat que va fer-se rica a través del comerç, en un altre temps. La manera com nosaltres toquem el que existeix és diferent. Parlo des de l'experiència de les obres que hem fet, on mai hem treballat amb edificis "intocables", és a dir que siguin tan valuosos en l'àmbit patrimonial. Crec que això és una ajuda, perquè quan els edificis estan catalogats, sovint es presenta una dificultat a l'hora d'interpretar-los, i que perjudica el seu futur. Vaig trobar molt positiu el que vam experimentar en un concurs a Bèlgica, on havíem d'intervenir en un edifici dels anys trenta que el client volia catalogar. Abans de fer-ho, però, van esperar a rebre les diferents propostes del concurs, perquè així tots els equips treballessin amb llibertat.

Prèviament has mencionat una actitud esgotadora en l'arquitectura de Scarpa. Et refereixes a la intensitat de treballar detall rere detall de manera indefinida?

Sí, sembla que quan Scarpa s'acosta a dibuixar el detall, aquest es va multiplicant i multiplicant. Dit això, encara no hem aconseguit cap llibre de Scarpa on trobem molts d'aquests dibuixos. I, de fet, de Jujol tampoc en trobem tants. Possiblement, es deu a aquesta tradició compartida també amb Antoni Gaudí en què l'arquitecte anava sovint a l'obra i allà mateix decidia.

Efectivament, Scarpa dibuixava sobretot per a l'obra. No té l'interès, per altra banda molt present en aquella època, de fer servir el dibuix com a mitjà de pura representació o com a eina per afirmar una determinada posició en un debat teòric o ideològic. Ell menciona en algun text que dibuixava exclusivament per donar el plànol d'obra a la persona que estigués construint.

Sí, és per això que els dibuixos són molt parcials. Però també els de Jujol són molt parcials. Rarament es veu un detall acotat, només és possible veure cotes en plantes generals.

Scarpa tampoc acotava gaire exhaustivament els seus dibuixos. Moltes vegades únicament dibuixava una persona al costat com

a referència. Respecte d'aquesta noció del detall esgotador, Francesco dal Co també s'hi refereix dient que el seu objectiu és "prolongar l'èxtasi del projecte", ajornar-ne el final. Sentiu afinitat per alguna d'aquestes actituds?

En la qüestió de l'inacabat, sí; però potser d'una altra manera. Deixar els projectes "inacabats" és una noció que per a nosaltres té a veure amb treballar en aquests edificis complexos o que són resultat d'un conglomerat d'èpoques. Quan tu intervens allà, també treballes amb tot l'esforç anterior. Llavors s'estableix una espècie de col·laboració amb el temps que té un punt d'inacabat, encara que l'edifici en cada etapa ha funcionat correctament i en bon estat. Tens la sensació que totes les intervencions van sumant i això ajuda.

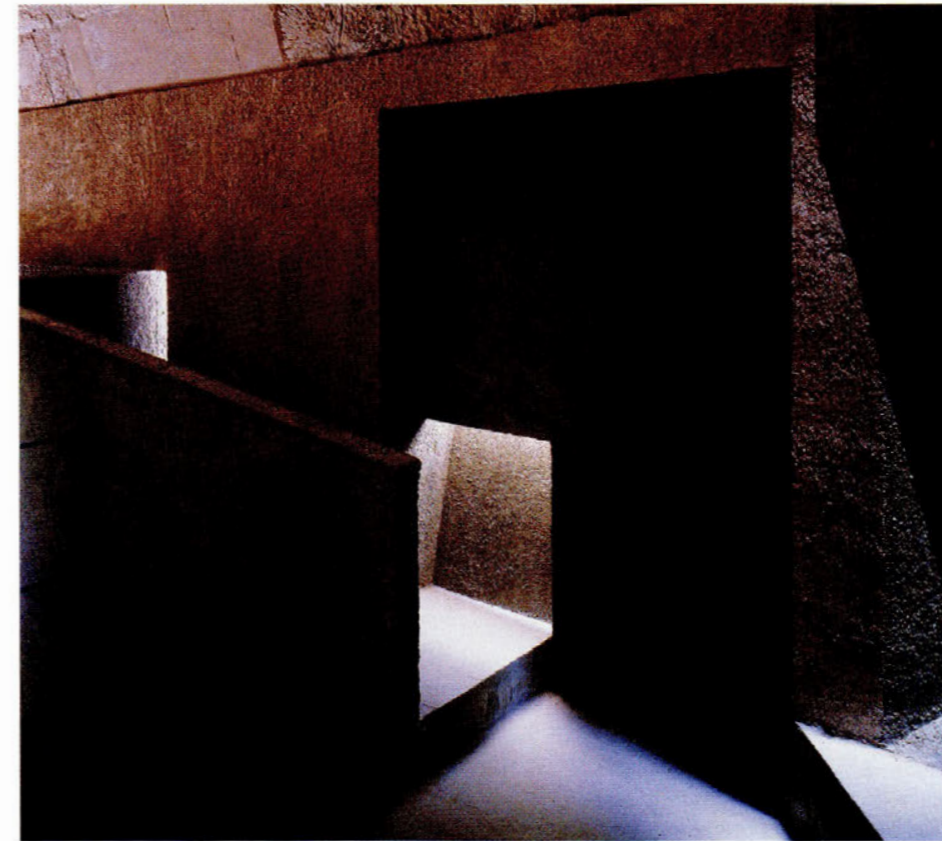
Dal Co es refereix a aquest ajornament com a una forma de plaer per anar trobant solucions constructives diverses sense una idea totalitzadora del projecte. No treballar des de la sistematització i extrapolació d'un detall constructiu, sinó al contrari, a través de situacions particulars que tenen a veure amb l'experiència de pujar una escala, de seure tranquil·lament en una cantonada... Per a nosaltres, hi ha moments en la vostra arquitectura que potser remetent a aquesta manera de fer.

És veritat; hi ha molta més intensitat en certs punts. Hi ha moments que comences a valorar una situació en concret, i penses, per exemple: "aquí la gent hi seurà". Aquests moments del projecte els treballes pensant en totes les opcions que podran desencadenar-se, i es fan naturalment més intensos. En d'altres no, i allà el projecte es destensa més. Sí que compartim una manera de pensar en què deixem que hi hagi un punt molt més fort que un altre. També una acceptació que el pensament és més fragmentari. Quan l'edifici funciona prèviament, acceptes que el teu pensament i la teva intervenció és més fragmentària i s'hi va dipositant a poc a poc. I crec que és fonamental anar detectant els punts d'interès.

Quina de les vostres obres consideres que té més connexió amb Scarpa?

Penso que el Museu dels Molins, que és un projecte que vam fer a Palma anys enrere. El dibuix en planta dels paviments nous està influenciat indubtablement per Scarpa. Fins i tot té aquestes insercions típicament seves: el nou paviment de formigó rentat deixa unes peces de marès al mig. L'edifici en si és un antic molí fariner, una màquina. En el mateix dibuix en planta es pot percebre també una clara separació de l'existent respecte de la nova intervenció, en part perquè l'edifici era gairebé en angle recte, però no completament. De

la mateixa manera, com que pensàvem que la nova intervenció havia de poder absorbir humitats, vam deixar una distància amb una canal perimetral. Això genera com una mena de nova catifa més alta que també connecta amb els accessos a l'espai. No obstant això, al mateix edifici, a l'exterior, vam trobar unes escales antigues que pujaven a la coberta del molí. Com que els es-



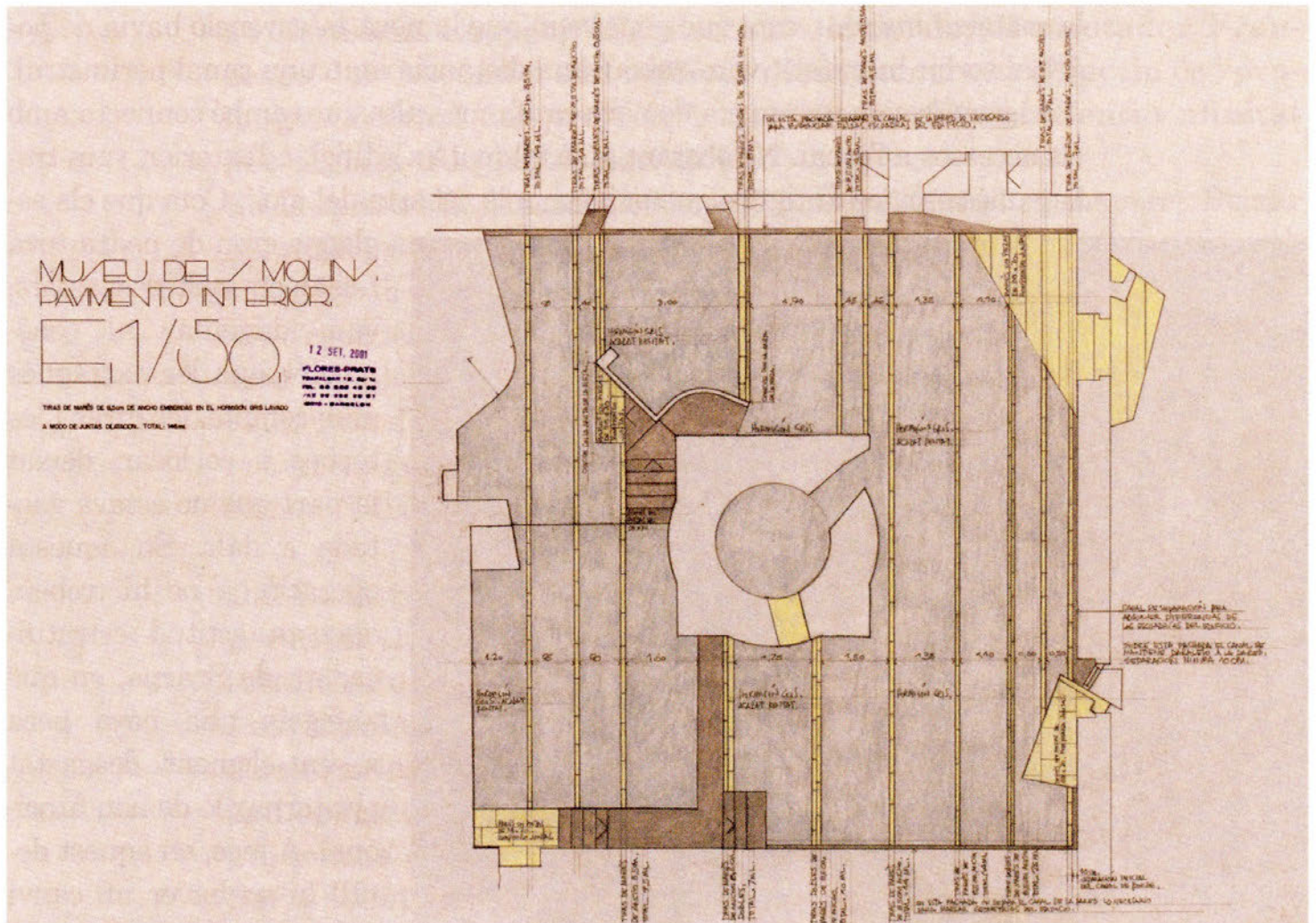
Flores & Prats, Museu dels Molins, Palma, 1997-2002. Pujada al púlpit de l'auditori del Museu dels Molins. Fotografia: © Duccio Malagamba

glaons eren de pedra tova i estaven molt desgastats, vam demanar al constructor que les extragués amb compte, les girés i les tornés a col·locar, deixant la part que no estava gastada a dalt. En aquesta operació, ja no hi trobem aquesta actitud estratificadora de Scarpa, en què s'afegeix una nova peça a un element desgastat per tornar-lo de nou funcional. A més, en aquest detall hi va haver un canvi fonamental per al nostre plantejament a l'hora de treballar sobre l'existent: en aquell moment, vam

discutir amb el Ricardo sobre què fer amb l'arrebossat i l'antiga pedra de l'esglaó. La qüestió principal era si deixar una junta o no. El Museu dels Molins va ser una de les nostres primeres obres juntes, i recordo que el Ricardo va dir de deixar-ho "tot al mateix pla", sense junta. Jo veia que aquests esglaons de pedra eren molt irregulars, estaven molt malmesos, i alhora l'arrebossat era bastant gruixut. Així que vaig trobar molt interessant oblidar-nos de la junta i tractar el material de manera contínua, sense fer-hi cap separació. Vaig trobar que aquesta actitud obria tota una altra manera de pensar i d'acostar-se a la rehabilitació. Doncs bé, a partir de llavors ha sigut qüestió d'intentar escurçar les distàncies entre els elements. Per a mi, en aquella obra hi va haver un clar punt d'inflexió.

A la Sala Beckett hi feu un plantejament molt similar. És difícil diferenciar el que és existent i el que és nou.

Efectivament; i fins i tot amb un punt d'aquell eclecticisme que Scarpa volia evitar! Uns anys després d'inaugurar la Sala Beckett, ens van demanar de fer una nova vitrina que unís les dues portes dels banys a la



Flores & Prats, Museu dels Molins, Palma, 1997-2002.

Dibuix d'obra del paviment. Solera de formigó amb bandes de pedra de marès que se separa amb una canal perimetral de la irregularitat del mur de façana.

planta baixa. Allà hem seguit les fusteries existents; per què hem de dissenyar-les de bell nou? Només volem que les peces antigues tinguin el seu lloc i es trobin a casa seva. Dibuixem amb les coses que ens anem trobant, i ens interessa un punt de continuïtat. I també crec que aquesta actitud pot canviar: hi pot haver algun moment que no interessi tant la continuïtat, depenent de quin edifici o moment específic es tracti; això té a veure amb la subjectivitat que dèiem abans. En el cas de la Beckett ens va interessar molt la història que hi havia darrere d'aquest edifici. Ens va agradar l'edifici tal com era, recalcant un passat molt solidari: perquè és un edifici que l'havien construït els cooperativistes mateixos, treballant cada diumenge, amb una ambició social de fer una seu on comprar bé però on també poder distreure's i gaudir d'una generositat inesperada de l'espai.

Amb la participació de:

Pau Bajet, Stephen Bates,
Caruso St John, Marta Cervelló,
Philip Christou, Tom de Paor,
Jan de Vylder, Victoria Easton,
Eva Franch i Gilabert, Christ
Gantenbein, Pablo Garrido Arnaiz,
Annette Gigon, Maria Giramé,
Jacques Herzog, Hans Kollhoff,
Josep Lluís Mateo, Marcel Meili,
Eva Prats, Jonathan Sergison,
Philip Ursprung, Cino Zucchi