

L'ORNAMENTACIÓ NO ÉS UN CRIM

Per JOSEPH RYCKWERT

'Si no tenim cap esperança per al futur, no veig com podem mirar cap al passat amb plaer.' (William Morris, *The History of Pattern-Designing*).

Hi havia un temps en el qual el pintor i l'escultor tenien una idea clara del seu lligam amb l'arquitecte: tots tres eren artistes 'visuals'; no obstant això, l'art del pintor i de l'escultor imitava la natura; el de l'arquitecte només ho feia parcialment. L'arquitectura imitava, sí, però imitava la cultura. La construcció monumental reproduïa les formes *necessàries* d'una construcció primitiva però inestable, amb materials permanents i nobles. Quant a imitar la natura, eren les proporcions del cos humà el que l'arquitecte absteïa en les seves mesures.

Aquesta visió de l'art de construir, consagrat pels teòrics des de Vitruvi (i ell s'havia inspirat en fons molt més antigues), estigué molt de moda a finals del segle XVIII. Amb el canvi de segle vingué un canvi d'actitud, que es mostrà en un doble atac a la vella visió. L'arquitectura, deien alguns (amb Goethe i els poetes), no imitava la construcció primitiva: l'arquitectura imitava la natura —el bosc sagrat, la cova-sepulcre. Amb aquest nou argument, es va oblidar la vella creença que l'arquitectura estava basada en les proporcions del cos humà, que havia estat el principal suport dels advocats de la natura. Però àdhuc aquesta forma modificada de l'argument natural va ser contradita per una raça nova i important: els politècnics. L'arquitectura, sostenien, no imitava res. L'arquitectura era construcció ornamentada. Mai advocaren —al menys al principi— que la construcció hagués d'aparèixer desvergonyidament despullada. La decència, la correcció, la convenció, en resum, la societat, exigien que la construcció nua fos tapada, i això ho feia l'ornament.

L'ornament havia significat en un temps allò que fa decent en subministrar allò essencial que mancava. 'La modestia', defineix el diccionari de l'Acadèmia Francesa, 'és un gran ornament de mèrit'. Allò no era el que els politècnics volien dir. L'ornament no subministrava allò que era bo en ell mateix amb el seu complement essencial, sinó que tapava l'inacceptable. L'ornament proveïa un plaer trivial. L'arquitectura s'interessava principalment per la necessitat, i la seva veritable bellesa essencial depenia d'una satisfacció directa i econòmica de les necessitats físiques més urgents de l'home. La bellesa de la necessitat satisfèia només la raó, tant com la bellesa de

l'associació i el sentiment només podia atraure la imaginació. Aquí hi havia una dicotomia que encara s'accentuaria més a través del segle XIX.

Hi havia dues menes d'arquitectura: la dels poetes i la dels politècnics; sovint se superposaven, i en qualsevol cas el públic va arribar a considerar-les adequades per a diferents menes d'edificis. Els poetes concentraven la seva atenció en l'ornamentació històrica, i per tant nostàlgica; els politècnics mantenien que si la bellesa s'havia de proveir especialment en la construcció, era mitjançant la proporció. No les velles consonàncies musicals d'harmonia universal que els teòrics del Renaixement i el Barroc estimaven tant, sinó tres menes diferents i separades: la que derivava simplement de les propietats dels materials, la que provenia de l'economia que és el desig d'aconseguir la simplicitat més gran possible de la geometria (i que justificava l'insistent ús del cercle i el quadrat); i, com a mitjà, aquella mena de proporció antiquada que s'associava amb els ordres clàssics —i per tant amb un repertori de decoració— i que era considerada útil perquè en vestir l'estructura amb la convenció estalviava als usuaris de l'edifici l'escàndol del desacostumat. Aquesta darrera proporció es creia que era d'aplicació purament local a Europa i el Mediterrani. Els constructors de Pèrsia, la Xina, o l'Índia no tindrien cap motiu per aquesta mena d'embolcall i es podien refiar només dels materials i l'economia per proporcionar amb tot el que necessitaven.

A mesura que els deixebles dels politècnics s'estengueren per tota Europa, fins a l'Extrem Orient, fins a l'Oest Americà i a Àfrica, van portar aquesta doctrina amb ells. És evident, que el segle XIX fou la gran època de l'ornament aplicat. Però a mesura que el segle avançà, la naturalesa merament convencional de l'ornament es va fer més i més evident, i més i més menyspreable per a qualsevol artista vital. Adhuc aquells dels quals la pràctica els comprometia en les invencions ornamentals més elaborades, teoritzaven en termes que no eren contraris als politècnics. Un d'ells escriví que no hi havia d'haver cap característica en un edifici que no fos necessària per a la conveniència; la construcció i la decència i tot ornament haurien de consistir en l'enriquiment de l'estructura essencial d'un edifici. Tals idees semblen ara una estranya justificació per a un retorn total a la limitació de l'arquitectura anglesa de finals del segle XV.

Però tals teories foren formulades com a justificació del gòtic i el clàssic, l'hindú i el moro, i àdhuc el xinès. L'argument era en darrera instància la justificació politècnica de l'ornament com a embolcall que absorbia l'escàndol, especialment necessari en una època d'innovació estructural i d'especialització i diversificació funcional; no obstant això, al final va resultar auto-destructiva, quan la justificació de l'ornament per convenció va semblar poc convincent o àdhuc cínica. El procés fou accelerat per un altre desenvolupament bastant diferent: al llarg del segle XIX, els artistes, que abans havien estat arrencats dels seus gremis i reunits en les acadèmies, s'educaren en les disciplines del gust. Les escoles d'art van sorgir de les acadèmies al mateix temps que es creava la Politècnica. A les escoles, els artistes deixaren de crear objectes amb la intenció d'edificar, commoure o excitar l'espectador; i es concentraren en una expressió autèntica de la visió individual, en la qual la relació de l'artista amb l'espectador *mitjançant* l'objecte esdevenia cada vegada menys important a mesura que els artistes entraven en aquell regne que s'ha arribat a conèixer com la bohèmia.

Hi hagué protestes. Els pre-rafaelites feien vidres de colors i tapisos per a William Morris. Puvis de Chavannes va pintar un immens cicle de frescs en el Panteó de París. Però eren excepcions. La visió de l'ornament com a vestit convencional estava unida a una noció d'estil. Des de la meitat del segle endavant, un estil va ser concebut com una 'expressió' completa i integral d'una època. Era, és clar, més fàcilment definida per les seves característiques superficials, el seu ornament.

Encara que s'havien fet diversos intents per crear un repertori de nous ornaments per a l'època que venia, aquests estigueren frenats per la mena de devaluació que he descrit. Alguns dels innovadors més aventurers conceberen un punt ideal en el temps, que podia ser el segle XV anglès, o la Itàlia del Renaixement, al qual podrien tornar els arquitectes, ja que era un punt de fusió, i portar a terme una evolució original a partir d'allí, després d'haver aconseguit una emulació satisfactòria de l'estil històric escollit.

L'intent final per crear una vestimenta artística total per a la nova edat va durar en total uns quinze anys. Tenia diversos noms: Art Nouveau, Jugendstil, Stile Liberty, i etc. En el seu punt àlgid, un dels arquitectes més influents del moment va escriure: "no hi ha dubte que es pot

arribar, i s'arribarà, al punt en el qual no es crearà res visible sense rebre un baptisme *artistic*".

És una bona descripció de tensions. Però, és clar, aviat es va veure que l'objectiu era inassolible. I d'això resultà el triomf final dels politècnics en un atac destructiu a tot ornament. Va ser sumit en l'assaig sobre *Ornament i crim* de l'arquitecte austríac Adolf Loos, que aparegué per primera vegada el 1908, i l'argument del qual estava insistentment recapitulat al llarg de la seva obra. Per a Loos el plaer en l'arquitectura és —en darrera instància— el plaer de la imaginació: però no obstant això, és tot l'objecte arquitectònic el que ha d'ocupar la imaginació, un cop també ha satisfet la raó. Per a Loos, l'únic ornament que és lícit és aquell que expressa el plaer del creador: del tapisser (les motlures i els treballs de llautó en els mobles), del teixidor de catifes nòmada (els dibuixos en les catifes orientals), del sabater (les sabates rústiques). És una expressió del plaer del creador, no una concessió que agrada l'ull de l'usuari. Per a l'home civilitzat (l'home que escolta la Novena de Beethoven o Tristan) el veritable plaer en el medi ambient resideix en la textura suau dels objectes dissenyats per a complir amb la seva funció amb el mínim d'escarafalls; la sella de montar i la pulida cigarra de plata en són exemples que òbviament li agradaven, de la mateixa manera que li agradaven els productes de l'enginyeria i la indústria. Satisfan els plaers de la raó i dels sentits. L'ornament —de fet tot l'art— tenia el seu origen en l'esberrany obscè i màgic de l'habitant de les coves. L'art de l'home modern no s'interessa per les necessitats que eren satisfetes per aquells gargots, sinó que s'adreja a les facultats més elevades. Si l'arquitectura té a veure amb el sentiment i la imaginació, és tota la massa de l'edifici la que se n'ocupa, no qualsevol dels seus detalls.

Loos no era totalment consistent, però el seu atac era simptomàtic i tingué ressò en altres escriptors. El sociòleg Georg Simmel, per exemple, escrivint en el mateix any que Loos, el 1908, suggerí que l'ornament, en estar relacionat amb la individuació dels objectes, pot subsistir en l'artesanía, però és fora de lloc en la producció industrial, i en qualsevol cas ha de ser identificat amb la "generalització" més gran possible ja que l'estil i l'elegància depenen de la manca d'individualitat.

Pocs mesos després de la publicació d'aquell fatídic assaig sobre *Ornament i crim*, a l'arxienic de Loos se li va encarregar que dissenyés un teatre a París. Aquest teatre havia de ser un edifici èpic. Van de Velde recorda la història en els seus detalls circumstancials. Però, és clar, no el va acabar: el projecte original va ser modificat per Auguste Perret. Perret havia estat convidat com a expert en formigó i va acabar desplaçant Van de Velde tal com Van de Velde havia desplaçat l'anterior arquitecte, René Toger Bouvard. Els homes que mantingueren el seu treball en l'edifici al llarg dels règims

dels tres arquitectes, foren el pintor Maurice Denis, el deixeble de Cézanne, a qui s'havia encarregat des del principi del projecte que pintés el sostre de l'auditori (i actuava com el seu empresari), i l'escultor Antoine Bourdelle, que havia de fer els plafons de la façana i les decoracions del vestibul. La continuïtat decorativa, que havia estat la principal preocupació de Van de Velde, va ser trencada per Perret; va substituir les línies fluïdes de l'Art Nouveau i les superfícies trencades i fulgurants per una manera 'clàssica francesa' suau, severa i retallada, molt més del gust del comitè que havia encarregat originalment el teatre que no pas les decoracions de Van de Velde; també era molt més del gust de Bourdelle i Denis. I marca un trencament en el gust europeu del qual ja no es podia tornar enrera. És clar que Perret ja havia utilitzat l'ornament abans, en la ceràmica d'elaborats dissenys de

d'importància. "*Ce qui est beau n'a pas besoin d'être décoré, cela décore*", acostumava a dir, segons un admirador: i d'aquesta manera eludia el problema. I, és clar, en els anys 20 es formà una distinció bastant enganyosa entre la feina dels escultors i la dels pintors, 'les obres d'art' usades 'decorativament' i l'ornament repetitiu produït pels simples artesans. Perret usà els dos, i això malgrat el seu noble aforisme. Mai va abjurar totalment de l'ornament martellejat i incrustat del classicisme nu del qual he parlat. Adhuc després de la darrera guerra, en la reconstrucció d'Amiens i Le Havre, no va renunciar a les columnates separades, a l'aparell de detalls que derivaven de l'estil de 'le grand siècle'. Mentrestant, el seu antic oponent Van de Velde s'havia convertit a un credo similar, encara que no a una manera similar: la creença, tal com ell ho deia, que '*La conception rationnelle engen-*

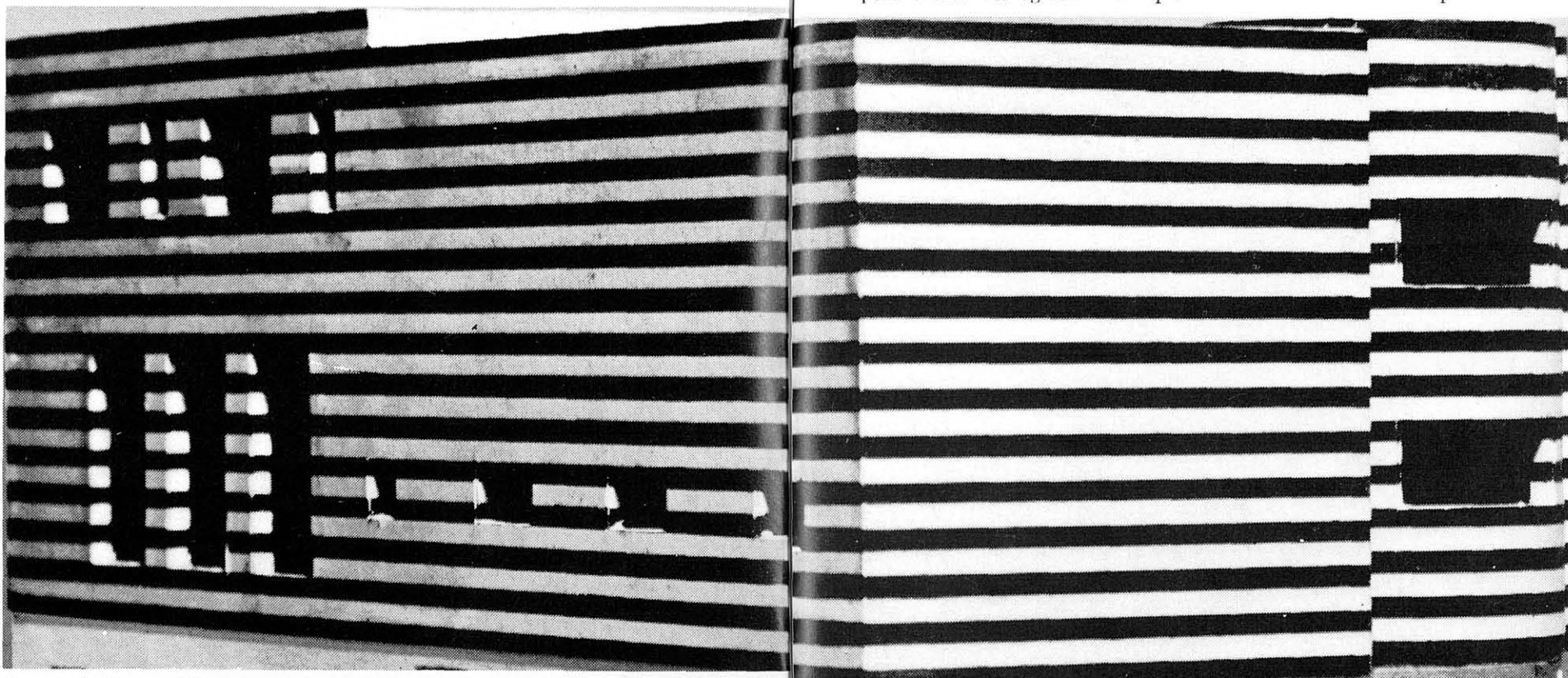
dern, no només utilitzà les escultures de Kolbe i Lehmbruck com els únics habitants fotografiats de la seva casa, sinó que també va modelar les figures dels seus dibuixos basant-se en les escultures de Lehmbruck. Le Corbusier va utilitzar obres de Jacques Lipschitz i de Léger en el seu treball tardà —*faute de mieux* de vegades, com ell mateix sabia—, les seves pròpies pintures i adhuc escultures. D'un dels edificis d'aquella època, el pavelló espanyol de l'exposició de París del 1937, se'n recorda poc. Però la pintura que es va fer especialment per a ella, el *Guernica* de Picasso, ha esdevingut la imatge més coneguda del segle XX. També contenia la misteriosa pintura de Miró (*Pagès català rebel o El segador*); i la font de mercuri de Calder que hi havia davant la façana és bastant coneguda. L'edifici en sí es mereixia més que convertir-se en la capella Sixtina del segle XX. Però quedà

quan va esdevenir un enemic. A mesura que el volum d'objectes tecnològics creixia, però, també el diàleg amb la producció de la màquina va alterar el seu to. L'enemic del segle XIX va esdevenir l'amo, el *deus* (doblement es podria dir) *ex machina*. La natura creada-per-Déu (contraposada a la creada-per-l'home) emmudí, es trivialitzà. L'amenaça contra l'home urbà del segle XX havia deixat de ser la sequera, la tempesta o les inundacions. Els grans perills eren d'una naturalesa diferent: l'economia boom-crisi, els mètodes de persuasió secreta i d'opressió, i les forces destructives omnipresents que hem creat: els gasos, les bacteries, les drogues nervioses a l'aigua potable, la BOMBA; o fins i tot el mal funcionament creixent dels seus enginyers: la pol·lució, la superpoblació, la concentració, la creixent inundació de detritus.

Els artistes no van poder absorbir

amb la racionalitat—, els arquitectes i dissenyadors s'esforçaven seriosament per assimilar el seu procediment al procediment mecànic. En els temps heroics de De Stijl i dels constructivistes russos i, fins a cert punt, en els darrers anys de la Bauhaus, el mateix salt al regne de la quantitat era emocionant a causa de la desesperada naturalesa de l'exercici. Desafortunadament, la seva conseqüència ho va ser tot menys estimulant. La inserció de tot l'esforç imaginatiu en el motlle del pseudoracionalisme (de la seva forma positivista particularment *naïve* que va continuar a finals dels 30 i immediatament després de la guerra) ha convençut els clients més importants dels arquitectes, els diversos serveis civils del món i l'administració de les grans companyies, que les respostes als seus problemes en termes del que ara s'anomena "forma construïda (és a dir, l'arquitectura i l'edifici) seran un bon servei social sempre que siguin presentades en forma tabulada, i les quantitats mostrin algun resultat positiu, per molt estrafolàriament que estiguin calculades. Fins i tot els diversos productes del "disseny de sistemes" i els seus subproductes més febles (com l'obra de l'escola d'Ulm) han entrat a la fosca penombra de la mitologia moderna.

La producció és el resultat del nostre diàleg amb la natura, i el procés de diàleg i producció és el que anomenem cultura. Potser no és una definició adequada, però aconsegueix d'alguna manera lligar els diversos significats del diccionari: adoració, cultiu, criança selectiva, entrenament i educació; i la distingeix de les qualitats ciutadanes, fins i tot burgeses, de civilització. El cert és que la tecnologia és "Filla de la Cultura" com diuen en els títols de les pel·lícules de terror, però la cultura no ha après a tenir present la seva vasta descendència, al menys a un nivell conscient. Els tristos i enjagats intents dels anys 40 i 50 del nostre segle per produir una ornamentació generalment acceptada i basada en la màquina (així com feta per la màquina) són una advertència sobre la futilitat de les dreceres. Som testimonis en aquest moment d'un exercici similar i igualment fútil: el reviscolament del que s'ha anomenat el "Cinema Style"; les alegries ornamentals dels cinemas Odeon i de les Corner Houses de Lyon en aquest país i de la majoria dels gratacels dels anys 20 i principis dels 30 que deriva d'un fenomen subcultural: el canvi de la norma social del gust cap a una dictadura de la classe treballadora —més específicament de la classe treballadora anglosaxona— que estigué exemplificat pel culte als Beatles i els Rolling Stones i l'estil gràfic d'Alan Aldridge. L'estil ja ha passat el seu apogeu, encara que les seves fonts —la pel·lícula i la tira de còmic— són característiques permanents de la nostra societat, i satisfan la mateixa mena de plaer irracional que el "Cinema Style": el plaer que atrau mitjançant un populisme de mercat; a la gent li agrada perquè ho compra. ergo, és bo en ell mateix perquè la



flors de la façana dels seus propis pisos de l'avenue Franklin, que es van fer en 1902-1903; allí ja va declarar la seva independència respecte a les directrius de l'Art Nouveau que estaven en voga, i la seva fe en un nou material, el formigó reforçat. L'utilitzava com a esquelet, infuint una severitat modular que ell preferia interpretar com a moda 'clàssica'. Però l'ús abundant de l'escultura i pintura del 'Théâtre des Champs Elysées' no era una cosa que ell normalment afavorís; aquí era part de l'encàrrec, i Bourdelle i Denis hi eren abans que ell. Tornaria a treballar amb Denis a l'església de Nostra Senyora a Raincy, feta en 1922-1923, on Denis era responsable de les finestres de vidres de colors que omplen els plafons entre les columnates clàssiques, nues i allargades. Encara que va continuar dissenyant esglésies basades en la idea de Raincy, aquesta va ser l'única altra vegada que va col·laborar de grat amb un artista

dra, à l'âge paléolithique, les outils et les armes en silex ou onyx taillés ... (elle) est la source inépuisable et éternellement fraîche de toute cette lignée, qui atteste au cours des siècles l'existence et la constante vigueur d'un style qui n'a pas d'âge, qui est et qui sera de tous les temps.

Era aquest estil modern intemporal el que Van de Velde estava introduint al públic de París a manera de comentari i quasi de protesta al moment que es realitzà l'exposició d'art decoratiu a París el 1925. Aquella exposició va ser tant l'apogeu de l'Art Déco com la de Torí del 1903 de l'Art Nouveau. I tot el que es va arribar a anomenar el Moviment Modern era una protesta contra la seva omnipresent influència.

LLavors el Moviment Modern va evitar l'ornament amb la més gran rigorositat. Però no es va poder desfer de l'obra d'art més o menys 'decorativa'. Mies van der Rohe, el més sever dels formalistes del Moviment Mo-

completament minimitzat per les obres d'art que allotjava, i que en part havien estat encarregades pels arquitectes i de vegades —com era el cas de la font de mercuri— adhuc atribuïdes a ells. Tals edificis representen l'extrem superior del que es podria anomenar l'arquitectura 'dels arquitectes' dels anys 30. És clar que els mestres de segona fila eren molt més rigorosos en el rebuig de la "irrellevància" visual. La creença generalitzada que qualsevol cosa bella no necessitava ser decorada perquè era ella mateixa *décor* s'extengué. Era bella perquè servia el seu propòsit més directament. I per tant allò que servia el seu propòsit més directament es podia a la vegada convertir en un objecte *à émouvoir*; l'arquetipus d'aquell objecte era, és clar, el producte tecnològic. El producte tècnic havia alterat radicalment els mitjans a disposició de l'artista en el segle XX. S'havia considerat com un esclau fins a mitjans del segle XIX,

el producte tecnològic en les seves obres i per tant van haver d'explicar-lo mitjançant la ironia: anomenant, indicant i citant. Va començar suaument amb el *collage* i el *frottage* i fou accelerat per la famosa selecció de font de R. Mutt, i de la qual ja s'ha parlat tant. L'intent d'absorbir l'industrial i exaltar-lo en la cultura era un bocí de màgia molt més poderosa i atzarosa del que ara ens podem adonar. Però la màgia es va gastar (amb la guerra) i es va haver de renovar. Els esforços van anar des del desafiament inflable solipsista a la total immersió d'Ulm; des de les imitacions admiratives de Tinguely a la total immersió de Warhol. L'obra dels artistes estava aïllada de la normalitat racional del que s'edificava i s'habitava. Cada vegada més els edificis van esdevenir imatges de producció tècnica, de les quals el món de la imaginació n'estava desterrat. Però mentre que l'artista tenia menys i menys tractes amb la societat —i per tant

gent és bona.

L'actitud té el seu apòleg sociològic i per implicació (com sovint passa avui en dia) filosòfic, en l'obra del sociòleg americà, Herbert Gans, *Levittowners*, que ha contraatacat els nombrosos crítics dels suburbis americans. Es concentrà en la vida d'una urbanització comercial suburbana, una de les moltes d'una cadena de molt d'èxit basada en vivendes produïdes en massa i relativament barates (comercialitzades en diversos estils per la mateixa casa) i realitzada per un important contractista de la costa est dels Estats Units. Levittown —com s'anomenen aquests suburbis— ha esdevingut un lema, com també una empresa comercial. Cobreix la gamma d'actituds que sostenen que tothom té dret al seu propi estil de vida mentre estigui dintre dels seus mitjans i no sigui activament antisocial; cap erudit té dret a dir-los una altra cosa. I especialment ni el planificador ni l'arquitecte; dels quals la veritable funció és proporcionar-los un embolcall adequat per a l'estil de vida determinat, i allò inclou les normes ornamentals que l'habitant pot escollir per ell mateix.

També inevitablement, l'actitud va aconseguir un arquitecte d'alta cultura com el seu advocat. Ell és la persona trinitària de Robert B. Venturi, Denise Scott-Brown i John Rauch. Per si sol, quan Robert Venturi va escriure *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966), va substituir la paradoxa Miesiana "Menys és més" per la mofa "Menys és un avorriment". La seva crida en contra del purisme del vell Moviment Modern, contra les uniformitats i l'avorriment dels Mestres era a favor d'una arquitectura de varietat, i (tal com implicava el títol) de complexitat visual i volumètrica. Lutyens era citat quasi tan sovint com Le Corbusier; i per sobre tot "Main Street", que havia estat el punt de referència de tants crítics "puristes" (Venturi atacava Peter Blake en especial), desordenada, bruta, comercialitzada, estava quasi molt bé.

El seu següent pas era potser previsible. Si Main Street està quasi molt bé, llavors se la pot perfeccionar posant-la entre cometes. I això és el que va fer Venturi. "Lleig i vulgar" és com ell descriu l'edifici que vol dissenyar. Noteu però les cometes. No lleig i ordinari, sinó "Lleig i vulgar". Aquests edificis són alta cultura, i s'han de jutjar amb els mateixos criteris que "l'arquitectura dels arquitectes", tal com els Rolling Stones es van posar entre cometes quan van fer *Sympathy for the Devil* amb Jean-Luc Godard.

El lema del lleig i vulgar no vol ser un judici crític de la seva arquitectura, malgrat que deriva del comentari d'un jurat sobre un projecte de concurs de Venturi. Desgraciadament, fins i tot en la seva segona apologia, *Learning from Las Vegas* (1972) no ofereixen una idea transcendental més alta que la varietat com a justificació del seu enfocament. Cap idea de la varietat per a...? La varietat es presenta com a bona en ella mateixa, i el llibre deixa tants interrogants com respostes.

Learning from Las Vegas es podria dir que fou la cua arquitectònica de l'estel que tenia Tom Wolfe com al seu cap llampeguejant. Els jeremies analítics que representaven la mena de sociologia periodística nord-americana preferida, tan ben retratada per Vance Packard i William H. Whyte Jr., tenien el seu equivalent arquitectònic en l'estil post-Moviment Modern de Paul Rudolph. Naturalment, va esdevenir la rodella preferida de Venturi. Però l'arquitectura és més cara que la roba o fins i tot els automòbils de consum, i les modes arquitectòniques van a darrera d'altres manifestacions de la moda que són més barates, més volàtils i més sensibles al canvi del to social.

El culte a Levittown com a representatiu de la vida suburbana americana combina l'autosuficiència i l'individualisme de la generació que va créixer als anys 50 i principis dels 60 i que ara està muntada damunt la molèstia universal de dona, fills, hipoteca i feina. Levittown fa de l'individualisme una recompensa dins l'ambient suburbà. La varietat que Venturi exalta a *Complexity and Contradiction* és assequible a Levittown, tan com a la franja de Las Vegas, encara que és un producte bastant diferent de les complexitats arcanes dels plans de Lutyens.

La contraposició de Las Vegas i Levittown és, però, interessant per una altra raó. L'estudi fet a *Learning from Las Vegas* tracta només de la franja. No es diu ni una paraula sobre les vivendes de Las Vegas. Encara que si mireu els mapes de Venturi de la ciutat veieu que és virtualment quadrat; en el llibre, les parts de la ciutat que són més enllà de les façanes de la franja no hi apareixen, excepte a l'extrem d'una o dues fotografies aèries. Han fixat tota la seva atenció en els volums excèntrics dels casinos i els hotels: però encara més, en els seus cartells.

La varietat de cartells de neon i d'altres cartells elèctrics és, és clar, el que encara continua fascinant tants periodistes com arquitectes i dissenyadors que fan de Las Vegas parada obligatòria dels seus viatges. I no obstant això, Tom Wolfe, que l'havia popularitzat, també tenia, fa tants anys, una advertència per a ells: el seu primer heroi de l'aventura de Las Vegas, que ell anomenava "Raymond" i que —malgrat no ésser un típic turista de Las Vegas— és un "bon exemple de l'impacte que Las Vegas té en els sentits" va demostrar que l'impacte, augmentant alternant dosis d'amfetamines i meprobamat (preses amb alcohol), havia induït un estat d'esquizofrènia tòxica.

Els Venturi han transferit ara la seva atenció a les varietats molt més anodines de les tòpiques vivendes de Levittown, la qual cosa indica una dualitat (no resolta i potser no resoluble) en l'enfocament. Per una banda hi ha l'espai públic de Las Vegas, a l'altre, el privat del suburbi dels especuladors. La varietat és l'únic valor transcendent al qual fan algun servei. Però en el primer llibre hi havia una assumpció penetrant que la varietat

no tenia cap sentit sense una unitat a la qual estigués subordinada.

En els darrers estudis es parla menys d'unitat. En l'estudi de Las Vegas hi ha un intent crucial de classificar tots els edificis en dues grans classes: els ànecs, és a dir, edificis que són embolcalls tridimensionals per a una funció determinada, dels quals hi ha una il·lustració d'un dinar en la forma d'un gran ànec en un llibre de Peter Blake, *God's Own Junkyard*, que ells van ridiculitzar, i "barraques decorades". Venturi manté que la gran majoria de "l'arquitectura dels arquitectes" és "ànecs"; edificis en els quals la forma simbòlica és el principi organitzatiu de l'estructura, el volum i el programa; mentre que la seva vàlida en el passat (les catedrals gòtiques) no es qüestiona. Els Venturi proposen la barraca decorada com el tipus d'edifici modern, en el qual el refugi està dictat per consideracions utilitàries, mentre que els detalls i detallets simbòlics s'hi enganxen a davant: façanes, cartells o anuncis. És ben cert que Venturi ha portat la seva teoria a la pràctica. Les barraques decorades, "lletges i vulgars", són el que ell diu que construeix, encara que també produeix l'ànec ocasional: després de tot no hi ha cap prohibició als ànecs en la seva teoria.

La classificació dual, amb la seva preferència emfàtica per la barraca decorada, planteja, no obstant això, una qüestió molt important, i pot valer la pena observar algun dels seus edificis amb detall per a esmentar-lo. Aquest projecte, bastant vell (1967), és útil ja que expressa l'enfocament a un nivell proper a la paròdia. És el del concurs per al National Football Hall de Fame, prop del Rutgers Stadium de New Jersey. El projecte és una galeria baixa (de tres pisos amb voltes), amb una tribuna atrofiada que mira un camp de joc en la part de darrere; però la característica important és l'immens cartell electrificat (Bill-Ding-Board), de la mida d'un terreny de futbol reglamentari, de més del doble de l'alçada de la sala i de tota la seva amplada. La plaça triangular a davant, l'edifici i el terreny estan aïllats de les carreteres dels voltants per un aparcament aproximadament el doble del total de l'àrea de la plaça, l'edifici i el terreny. Per tant, la barraca està decorada amb escreix, i aïllada dins l'extensió urbana de New Jersey d'una manera que la converteix en part del paisatge suburbà, camuflada per cert com un objecte no crític entre els altres. Heus ací el problema. Aquesta acceptació de la cultura de la barraca i del cartell que ha teoritzat *Learning from Las Vegas* és una acceptació del producte de la tecnologia com a l'encarnació d'alguna força natural immanent en la producció maquinista; està presentat per tant com si estigués fora de l'abast crític i de judici de qualsevol criteri cultural. D'aquella manera l'argument de Venturi és estranyament paral·lel a l'argument de Loos. Les necessitats dicten la barraca; la barraca no hauria de ser transformada en un volum "esculpit" que és molt més car i està me-

nys directament relacionat amb la seva satisfacció directa.

Fins aquí l'argument té molt en comú amb la justificació més sofisticada de Loos dels treballs d'enginyeria contra els efectes tortuosos de la insensibilitat dels arquitectes cap a les necessitats de l'home i la natura. Però l'argument de Venturi afegeix un contrapès bastant pesat que inverteix el resultat. Ja que la varietat és una necessitat humana essencial, i els edificis necessiten dir d'alguna manera el que són, aquesta necessitat extra i el requisit d'etiquetar són satisfets plenament fent el material més variat possible sobre l'edifici: i ja teniu la nova arquitectura, que, a més, té la gran virtut de semblar exactament igual que tots els altres edificis.

Els Venturi estan tan interessats a emfatitzar la unitat dels seus edificis amb tot el que els rodeja que la distinció entre el "quasi molt bé" de Main Street i el que presumim és "bastant bé" de l'obra dels Venturi sovint queda borrosa; malgrat que probablement és discernible per la manera com el lleig i vulgar ha estat complex i contradictori.

Dir això sense malícia: són les paraules d'aprovament preferides dels Venturi, les que he fet servir per qualificar la seva obra. Com que ells han esdevingut el despatx d'arquitectura més conegut (entre els més joves) en el món anglo-saxó, tot el problema de l'ornamentació ha estat identificat avui en dia amb la formulació que ells n'han fet. Però en realitat el problema fa temps que està a l'aire. Fa uns deu anys el Zürich Kunstgewerbemuseum va presentar l'argument a favor i en contra del tema visualment en una exposició. I el problema ha estat reapareixent de maneres bastant diferents. D'una manera manifesta, certs arquitectes tan diferents com James Stirling (planta d'aire acondicionat a la biblioteca de la Facultat d'Història de Cambridge) i Richard Rogers (servei de canonades a l'exterior de l'edifici Plateau Beaubourg a París) han estat usant els serveis d'una manera que suggereix que ells ja s'han plantejat el problema.

D'una manera més crucial ha estat explorat pel grup vienès: St. Florian, Pichler, Abraham, Hollein i d'altres. Per manca d'espai, prendré arbitràriament Hollein com a representatiu del grup. Encara que ell també està interessat pel vulgar, si no pel lleig, no té cap de les propensions populistes dels Venturi. En concret, ha elevat el mètode de la selecció irònica a la categoria d'un exercici que ell ha anomenat "Tot és arquitectura". Entre els seus mitjans, hi ha inclòs un atomitzador per fer "medi ambient instantani" i una caixa de diferents píndoles per transformar el medi ambient "des de dins de tu mateix". Molts dels seus projectes més tangibles impliquen el canvi d'una peça de tecnologia (una clavilla espurnejant, un aeritransportador) en un objecte enigmàtic però arquitectònic a través d'un canvi d'escala i de context. Aquests edificis són tot ornament; precisament el que és

un anatema per als Venturi. En la seva condemna de semblants coses, citen un aforisme de Pugin (d'un llibre que va publicar el 1843) deplorant "...els ornaments que són de fet construïts, en lloc de formar la decoració de la construcció". De fet, Pugin volia que l'aforisme condemnés les "barraques decorades" de la mena que agraden als Venturi, tal com la primera part de l'aforisme deixa totalment clar: "Les característiques arquitectòniques són constantment enganxades als edificis amb els que no tenen cap connexió, simplement per obtenir el que s'anomena efecte...". Enganxar "Mengi aquí" a un cafè o un menjador no és en absolut el que Pugin volia dir amb "la decoració de la construcció". El que sí volia dir és que l'ornament ha d'estar integrat amb la manera com està construït l'edifici, a més de la manera com està fet servir. Tal com ell ho concebé, tota la unitat es convertiria en una mena d'operació social... Aquesta mena d'edifici va ser el que ell va contraposar a les "barraques decorades" que proporcionaven els seus contemporanis. Per a ell llavors, tal com per a mi ara, el problema de la forma arquitectònica no era un problema d'embolcall: ni es podien resoldre els problemes de l'ornamentació "enganxant" cartells adequats a sobre d'embolcalls neutrals.

I no obstant això, a nivell formal, tant els Venturi com Hollein, tenen alguna cosa en comú amb l'artista del qual la ironia i el sentit de l'escala l'han fet dedicar-se a construccions que són —més o menys— complexos urbans i monumentals: Claes Oldenburg. La seva tècnica ha estat sempre la de la ironia: el comestible endurit, el metàl·lic fet flonjo, la casa o fins i tot el manual convertits en immensos monuments. Però sempre, com ell mateix ha dit, està interessat en la inversió de l'espectativa en la seva remodelació del lloc comú tangible (tangible/no-tocable és per a ell una parella de contraris de gran importància).

Aquí és on, potser, el disseny dels Venturi és més a prop de ser crític en l'únic sentit que fa que l'arquitectura valgui la pena: els seus edificis, a diferència de les creacions dels contemporanis que tenen més èxit i són més generalitzadors, són en els millors casos tangibles. També Hollein està interessat en aquesta qualitat de corporeïtat: quasi obsessivament. I potser això és el més important per trobar nous camins en l'arquitectura. I és un camí que els arquitectes no poden prendre sense l'ajuda dels pintors i els escultors. El món de la forma tangible s'ha d'aprendre de nou. Els arquitectes mai no pensen en els edificis com a objectes tangibles, excepte en l'únic punt de contacte directe, la balda de la porta. I malgrat això els edificis no són només embolcalls; són també extensions de nosaltres mateixos, com la roba. Però en ser més estables, més permanents, més importants de fet, estan sotmesos a la importuna demanda que nosaltres, i amb això vull dir tothom, fem als objectes: que haurien de realçar-se, enriquir-se i millorar amb el

nostre ús. Això, és cada vegada més clar, no passarà mentre hi hagi una assumptió social general que l'únic que requerim dels productes són profits raonables. Al contrari, han d'atraure la nostra imaginació. I no ho faran fins que els arquitectes i els dissenyadors realment hagin començat a aprendre les lliçons que els pintors i els escultors han d'ensenyar; i a més, hagin après a treballar juntament amb ells, a usar la seva obra no només com un anàleg, sinó també com un ornament. Però un tal desenvolupament només serà vàlid si es veu com a necessari, no gratuït: no com un problema d'ornament o no ornament, sinó com un problema de significat.

Agraïm a l'editorial La Gaya Ciencia les facilitats donades per aconseguir l'original anglès de l'article de Joseph Ryckwert publicat en castellà al seu "Cuadernos de la Gaya Ciencia", núm. 22.

BIBLIOGRAFIA

Per a l'opinió de Goethe, més tard modificada, vegeu *Von Deutscher Baukunst* (1772) a *Works* (Zürich, 1965, vol XIII, pàg. 16 i ss.) ja modificada en l'article *Baukunst* (1788, ibid, pàg. 57). La millor afirmació de la teoria política a J.N.L. Durand, *Précis des Leçons d'Architecture... à l'Ecole Royale Polytechnique* (París 1819; vol I, pàg. 19 i ss., 52 i ss.). La visió convencional de l'ornament està ben expressada a *Grammar of Ornament* d'Owen Jones (Londres 1856 i moltes edicions posteriors) o a la introducció a *Grammaire des Arts Décoratifs* de Charles Blanc (París, 1867). Per als escriptors més coneguts que van veure un retorn a un lloc determinat de la història com a una condició del progrés vegeu literatura sobre A.W.N. Pugin (segle XV anglès) i Gottfried Semper (segle XVI italià). *Ornament und Verbrechen* és a *Trotzdem* (Innsbruck 1931, pàg. 79 i ss.) i s'ha traduït a diverses llengües; *Architektur* (ibid., pàg. 93 i ss.) s'ha reimprès recentment amb altres articles a *Form and Function*, per Tim i Charlotte Benton amb Denis Sharp (Londres 1975, pàg. 41 i ss., també pàg. 26,40), a *Excursus on Adornment* de Simmel, a *The Sociology of Georg Simmel*, ed. Kurt H. Wolff (New York, 1950, pàg. 338 i ss.). Sobre la història del Théâtre des Champs Elysées vegeu Henri van de Velde, *Theatres 1904-1914*, (Londres 1974) i també en el seu *Geschichte Meines Lebens* (Munic, 1963, pàg. 327 i ss.). Maurice Denis explicà la seva participació de Bourdelle vegeu E. François Julia, *Antoine Bourdelle*, (París, 1930, pàg. 68 i ss.). Per la versió de Perret vegeu M. Dormoy, *Réponse d'Auguste Perret à H. van de Velde à L'Amour de l'Art* (Juliol 1925), i A. & G. Perret de M. Meyer (París 1928). L'opinió posterior de Van de Velde està citada de *Le Style Moderne* (París 1925).

The Levittowners de Herbert Gans està subtítulat *Anatomy of Suburbia: The Birth of Society and Politics in a new American Town* (Londres 1967). Les publicacions essencials de Robert Venturi són *Complexity and Contradiction in Architecture* (New York 1966) i *A Significance for A & P Parking lots or Learning from Las Vegas...* (Cambridge Mass. i Londres 1972) amb Denise Scott-Brown i Steven Izenour. Per a la visió de Pugin vegeu el seu *True Principles of Pointed or Christian Architecture* (Londres 1853). Per a les visions i projectes de Hollein només hi ha disponibles periòdics. Va ser durant uns anys l'editor de la revista austríaca "Bau". El passatge de Tom Wolfe de *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby* (New York 1969). L'exposició de Zúric va ser presentada al Kunstgewerbemuseum (Agost 1965) i al Prinz Carl-Palais a Munic (Gener 1966). El Catàleg, fet per diferents autors, està editat per Mark Buchmann.

(Foto pàgs. 2/3: Adolf Loos, casa per a Josephine Baker, 1928).