

1. Les interpretacions habituals de la significació de l'obra de J.N.L. Durand a la història de l'arquitectura tendeixen a atribuir-li el paper d'un teòric racionalista inicial, enfront de l'allau d'arquitectura eclèctica que des de finals del segle XVIII es gesta a Europa.¹ El mètode de projectar que Durand havia d'ensenyar a l'École Polytechnique als enginyers francesos es contraposaria precisament a l'ensenyança de l'École des Beaux Arts, i en aquestes dues institucions quedarien distribuïts, *grosso modo*, els orígens de les actituds anomenades racionalista i eclèctica a França, i després, com a conseqüència de la influència pedagògica de l'arquitectura francesa al llarg del segle XIX, a tot Europa.²

Henry-Russell Hitchcock ja va veure fins a quin punt aquest tipus de simplificació era no solament maniquea sinó enganyadora, quan va posar de manifest la influència que les obres de Durand van tenir en tota l'arquitectura europea i, naturalment, també en l'anomenada arquitectura eclèctica.³ Amb això suggeria que la dicotomia entre racionalistes i eclèctics no solament era sovint difícil de verificar a la pràctica, sinó que hi havia, en realitat, una profunda interpretació d'un i altre concepte i que, per tant, en intentar d'explicar els orígens de l'arquitectura en les societats industrials, era totalment ineficaç la dicotomia plantejada i, lògicament, era tendenciosos de voler destacar una tradició racionalista que des de Durand, o des de Laugier, aniria fins als arquitectes del Moviment Modern, enfront d'una altra tradició la lògica pròpia de la qual hauria, en tot cas, d'anar pels desenvolupaments del *Beaux Arts* vuitcentista fins als ressorgiments recents de l'anomenada arquitectura postmoderna.⁴

Contràriament, l'anàlisi que aquí es proposa parteix d'una hipòtesi distinta. De la convicció que eclecticisme i racionalisme no són coses oposades, històricament, sinó que són dos aspectes d'un mateix procés històric que es dona, teòricament i pràcticament, a l'arquitectura europea de començaments del segle XIX, i les formulacions més clares del qual intentarem d'analitzar a l'àrea de la cultura francesa durant el període de traspàs del segle XVIII al XIX. Només des del grau d'abstracció atès per la cultura artística del nostre segle és possible una simplificació com la que aquí es denuncia, ja que si es llegeixen atentament els textos i les propostes teòriques de fa quasi dos-cents anys a França, es pot advertir que el procés d'abstracció del mètode de projectar és solament un component de tot un canvi epistemològic més global que implica la consciència mateixa que l'arquitectura té de la seva pròpia història, i la relació entre la noció clàssica de l'art com a *mimesi*, com a còpia d'una realitat natural o convencional, i la noció moderna —romàntica en els seus inicis— de l'art com a procés de creació, d'invenció radical de noves formes i de nous continguts.⁵

Efectivament, el desenvolupament dels viatges, de la cultura dels antiquaris i de l'arqueologia ofería al llarg del segle XVIII un nou material als ulls dels coneixedors de l'arquitectura del passat que provoca la crisi del model únic de referència que l'arquitectura del Renaixement havia intentat com a hipòtesi ahistòrica. El coneixement històric introdueix el pluralisme i, juntament a un coneixement empíric de la tradició greco-romana que posa en crisi la unitat de la cultura antiga, es produeix, al mateix temps, el coneixement d'altres cultures: l'egípcia, la xinesa, la medieval, l'àrab, les cultures pre-colombines, etc. Totes elles presenten un conjunt d'obres d'arquitectura importants, colossals a vegades, capaces de noves experiències de les quals l'home occidental de la naixent societat industrial no es vol privar i les quals, en tot cas, no renuncia a comprendre i a explicar mitjançant una certa lògica. L'experiència del pluralisme arquitectònic, com a corollari del pluralisme cultural, és d'alguna manera l'origen de la reflexió històrica i del naixement de la teoria de l'art com a disciplina històrica.

L'arquitectura pren consciència del seu propi esdevenir com a fet històric lligat al pluralisme de les cultures i relacionat amb la noció de canvi. El coneixement científic-positiu inicialment taxonòmic tendeix a transformar-se en consciència històrica del procés de l'arquitectura.

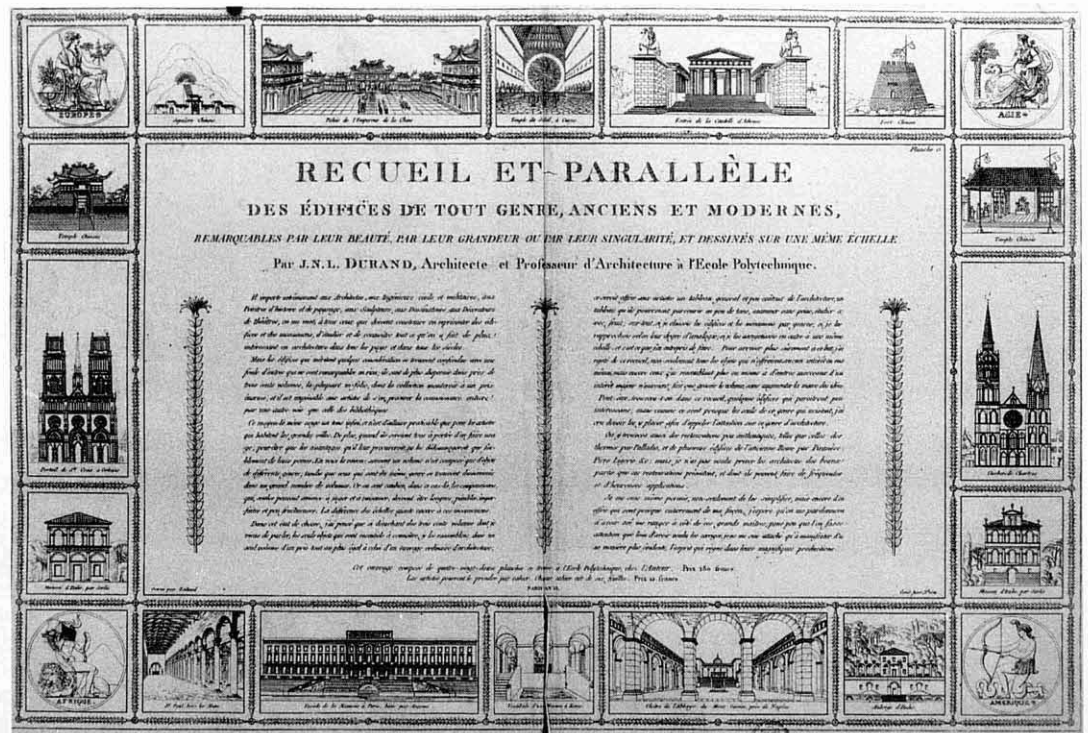
D'altra part, aquesta experiència del pluralisme comporta la crisi del concepte *mimesi*, d'imitació, com a concepte

central de l'estètica classicista per obrir-se a nocions més dinàmiques que incorporen la temporalitat i el canvi com a conceptes centrals en la seva concepció de la realitat de l'arquitectura.

No és l'eclecticisme la primera arquitectura que té a veure amb les arquitectures del passat, sinó potser l'última. Com Tafuri ha assenyalat, des de Brunelleschi s'inaugura una concepció de la forma arquitectònica que s'ha de produir per referència a codis establerts i coneguts com van ser els de l'antiguitat.⁶ Però la raó per la qual no podem anomenar ni historicistes ni eclèctics als arquitectes del Renaixement, és perquè mai no van tenir cap altra noció que la d'imitar un únic model ideal, col·locat hipotèticament en l'antiguitat greco-romana o en Vitruvi, i aquesta referència permanent a uns models la imitació dels quals constituïa el fonament de l'estètica clàssica s'esllavissa només a partir del moment en què és possible d'entendre que hi va haver d'altres cicles històrics i d'altres àrees d'experiència arquitectònica, i que ja no hi ha cap autoritat, ni moral ni estètica, per establir la primacia o la superioritat d'uns sobre d'altres.⁷ A partir d'aquest moment són possibles dues coses: d'una banda, la instauració conjuntural del pluralisme i l'acceptació de la validesa de qualsevol referència, de qualsevol imitació, però, de l'altra, també la necessitat de fonamentar més genèricament, no solament mitjançant un codi establert que defineixi l'ordre i la seguretat de les referències, sinó mitjançant una concepció dinàmica i canviant de la realitat que justifiqui, ja no per la imitació del passat, sinó per l'adequació al present, les noves formes que l'arquitectura pugui prendre. Racionalisme i eclecticisme són, en aquest moment, dos aspectes d'un únic procés. El procés de la consciència moderna, racional i històrica, que necessita fonamentar la comunicació estètica, ja no sobre la base d'una teoria formal de l'ordre de l'home i del cosmos, sinó sobre una teoria psicològica del subjecte i una teoria racional de la producció dels objectes.

2. El 1785, Quatremère de Quincy exposa a l'Acadèmia una *Dissertation sur l'architecture égyptienne considérée dans son origine et par rapport à l'architecture grecque* que no es publicarà en forma de llibre fins a uns anys més tard, el 1803.⁸ El text és enormement significatiu, ja que no es tracta d'una obra d'erudit o d'arqueòleg, sinó d'una obra de teoria de l'arquitectura. Es pot dir que Quatremère hi tracta d'explicar, des d'una teoria general, el significat d'un nou cos, un cos d'alguna manera estrany a la cultura clàssica, però d'enorme actualitat en aquells anys gràcies als avanços de l'arqueologia en el coneixement de l'arquitectura egípcia, d'un *revival* egipci que des de mitjan segle XVIII, i en bona part gràcies als gravats de Piranesi, s'havia difós en tot Europa.

1. J.N.L. Durand. *Recueil et parallèle*. Làmina 1: amb representació de tot tipus d'arquitectures: xineses, gòtiques, pre-colombines, gregues, romanes i amb medallons que representen les quatre parts del món.



1

La dissertació és ben simptomàtica en el seu plantejament teòric, ja que es tracta tant de fonamentar estèticament els principis que van regir la tradició de l'arquitectura egípcia, com de la seva comparació amb el model ideal per antonomàsia, l'arquitectura grega, que continua tenint encara el caràcter de referència primera i indiscutible.

Les conclusions de la *Dissertation* són significatives. D'una part, la valoració de Quatremère és molt negativa en comparació amb les qualitats de l'arquitectura grega. No s'acompleix sinó molt pobrament el principi aristotèlic de la *mimesi*, perquè l'arquitectura egípcia imita només d'una forma molt tosca, no la cabanya primitiva, sinó la cova primitiva. No hi ha un sistema establert de proporcions. No es produeix un joc clar entre varietat i unitat, sinó que les obres egípcies cauen en la monotonia. No és explícita una idea d'ordre, etc. L'única idea que es manifesta insistentment a l'arquitectura egípcia i que constitueix el seu caràcter peculiar és la de la solidesa, la pesadesa, la massivitat de l'edificació. Aparentment el text de Quatremère té una intenció clara: enfront de la moda de l'egipci i la seva difusió en el gust de l'època, la seva *Dissertation* sembla una defensa ortodoxa de la primacia i la perfecció de l'arquitectura grega. Efectivament, aquesta intenció pot ser certa i potser aquesta és la imatge que ha prevalgut de la figura de Quatremère com a defensor incansable del classicisme enfront de la dispersió del gust en el moment que el classicisme entra en crisi. Però hi ha la possibilitat d'entendre, en aquest text i en el que Quatremère començarà a publicar no gaire més tard, a partir de 1788, com a part de l'*Encyclopédie Méthodique*, que els problemes amb què s'enfronta han entrat en una via sens retorn i que, per tant, el reaccionarisme de Quatremère és secundari davant de la seva contribució real als canvis conceptuals que en aquest moment es produeixen.⁹

Efectivament, a la veu «Architecture» de l'*Encyclopédie Méthodique* són significatives l'aparició d'una teoria plural de l'arquitectura i d'un esbós de teoria històrica d'aquesta. D'una banda Quatremère planteja la idea que l'origen ideal de l'arquitectura no s'ha de col·locar solament a la cabanya primitiva tal com ho havia fet fins aleshores la tractadística, sinó que cal reconèixer tres orígens distints, la cova, la cabanya i la tenda, corresponents a tres estats naturals de l'home primitiu que són el del caçador, el de l'agricultor i el del pastor. Admetre aquesta pluralitat significa rompre amb la teoria del model únic i, per tant, acceptar la possibilitat de desenvolupar processos paral·lels o independents d'arquitectures que naixerien respectivament d'aquests tres refugis originals que en ells mateixos ja no són reduïbles a un origen únic, sinó que signifiquen la diversitat nascuda de diferències en la cultura material dels diversos pobles.

En els seus textos posteriors aquest plantejament es desenvoluparà en les distintes interpretacions que les diverses arquitectures es plantegin. Així, l'arquitectura egípcia serà una arquitectura nascuda de la cova primitiva, com l'etrusca, i en canvi l'arquitectura xinesa o l'índia naixeran de la tenda nòmada, mentre que solament l'arquitectura grega tindrà el seu origen en la cabanya de l'agricultor originari. De res no havia de servir que Quatremère pretengués d'assenyalar que malgrat aquesta diversitat d'orígens existeixi «*une espèce de prédilection de la nature*» pel model de la cabanya.

Encara que aquest tipus d'afirmacions en favor de la primacia del model grec continuïn a la teoria de Quatremère, no obstant les llavors d'un canvi conceptual radical han estat sembrades. És el pluralisme dels orígens el que posa en marxa una concepció de la història de l'arquitectura segons cicles autònoms, tancats cada un sobre el seu propi model originari i que es desenvolupen com a compartiments estancs amb la seva pròpia lògica interna. L'elaboració d'una història plural —i en cert sentit global i no solament clàssica com a Winckelmann— es posa en marxa en Quatremère tot admetent-se des d'aquest moment que l'arquitectura s'ha desenvolupat en les distintes cultures segons modes distints, encara que tots ells intentin unificar-se sota uns conceptes estètics únics, no històrics, sinó abstractes.

Efectivament, la noció de *mimesi*, central a la teoria de Quatremère, és ara reformulada en termes significativament nous. En la cultura clàssica la noció d'imitació es propugnava de forma literal. Era als models ideals de l'antiguitat com a

segona natura que calia referir-se, com a norma de la bona producció artística. No obstant, a la seva *Encyclopédie*, a la veu «Imitation», i en altres textos posteriors, la noció de mimesi proposada serà objecte de canvis substancials.¹⁰

En primer lloc, la noció d'imitació per a Quatremère, no cal prendre-la en un sentit literal, sinó solament en un sentit metafòric. No solament es descarta la idea que la *mimesi* sigui una còpia, sinó que no és més que una imitació en un cert sentit. A l'arquitectura es dóna una analogia entre el model originari al qual fa referència i l'obra concreta que l'arquitecte produeix. A diferència dels artistes de les arts del disseny, com la pintura o l'escultura, que tenen models naturals perfectament definits als quals referir-se, ja siguin aquests de la natura empírica o de la natura ideal que es dedueix com a cànon de la natura empírica, en canvi en el cas de l'arquitectura la noció d'imitació només es pot prendre en un sentit més lax, metafòric: el que l'arquitecte imita és el *caràcter* del model ideal.

La importància que el terme *caràcter* obté a la teoria de l'arquitectura a partir d'aquest moment no es pot deixar d'assenyalar.¹¹ Encara que els tractadistes del XVIII ja utilitzen aquest terme, és important d'assenyalar que només ara la noció de caràcter, la pluralitat i la diversitat dels caràcters, serà el que justifiqui la diversitat de les arquitectures.

Tot referint la noció de *mimesi* a la imitació dels caràcters, Quatremère obre una nova via al pluralisme i produeix, a més, un desplaçament definitiu des dels models formals als quals referir el contingut de la imitació arquitectònica vers continguts psicològics subjectius lligats, ja no als models de referència en el procés de producció de l'arquitectura, sinó als continguts que en la percepció del subjecte consumidor es produeixen en la seva experiència de l'arquitectura. Gràcia, harmonia, pesadesa, luxe, orgull, solidesa, gravetat, austeritat, noblesa, elegància, etc., etc., són els termes dels diversos caràcters vers els quals la teoria de la mimesi ha lliscat fatalment. La introducció de les teories fisiognòmiques és, en realitat, la culminació d'aquest plantejament. Efectivament, caràcter per a Quatremère, en la veu que desenvolupa aquest concepte en el seu primer volum de l'*Encyclopédie Méthodique*, està relacionat directament amb la vella noció clàssica de fisiognomia.¹² És evident que al llarg de la teoria clàssica dels ordres arquitectònics, la fisiognomia va tenir un paper destacat en l'explicació dels diversos significats o caràcters dels ordres, i que antropomòrficament el caràcter dels ordres es va explicar en termes fisiognòmics. El que es produeix a Quatremère, no obstant, és que la seva teoria general de la *mimesi* condueix a una concepció oberta de les metàfores que aquesta mimesi comporta i, per tant, a referir aquestes possibles metàfores a les nocions psicològiques del caràcter enteses com a fisiognomies. Ja veurem, més endavant, fins a quin punt aquest desplaçament subjectiu i psicològic és decisiu en la concepció moderna de la significació i, per tant, en la teoria vuitcentista del significat dels estils tal com també Quatremère ho teoritza a la seva *Encyclopédie*, precisament referint-lo a la noció de fisiognomia com a bàsica, no solament en una teoria de la imitació, sinó també en la teoria dels estils.¹³

Finalment, és important de destacar un tercer cos de conceptes aparentment classicistes i immobilitzats al pensament de Quatremère, però que, paradoxalment, en la mesura que aquest pensador no és aliè als canvis culturals del seu temps, ja posen de manifest els desplaçaments teòrics que es produiran des de començaments del segle XIX.

Si examinem el terme *invention* i, juntament amb aquest, els d'*uniformité*, *diversité*, *unité*, *variété*, apareix clarament el fet que a Quatremère hi ha una actitud de reluctància al canvi. La *invention* és la combinació nova d'elements preexistents.¹⁴ La definició és clarament restrictiva i posa l'accent en una permanència semàntica dels continguts o elements i en una llibertat d'invenció sintàctica a partir de regles que ordenen un determinat sistema d'arquitectura. «*Loin que les règles nuisent l'invention, l'invention n'existe point hors des règles.*»

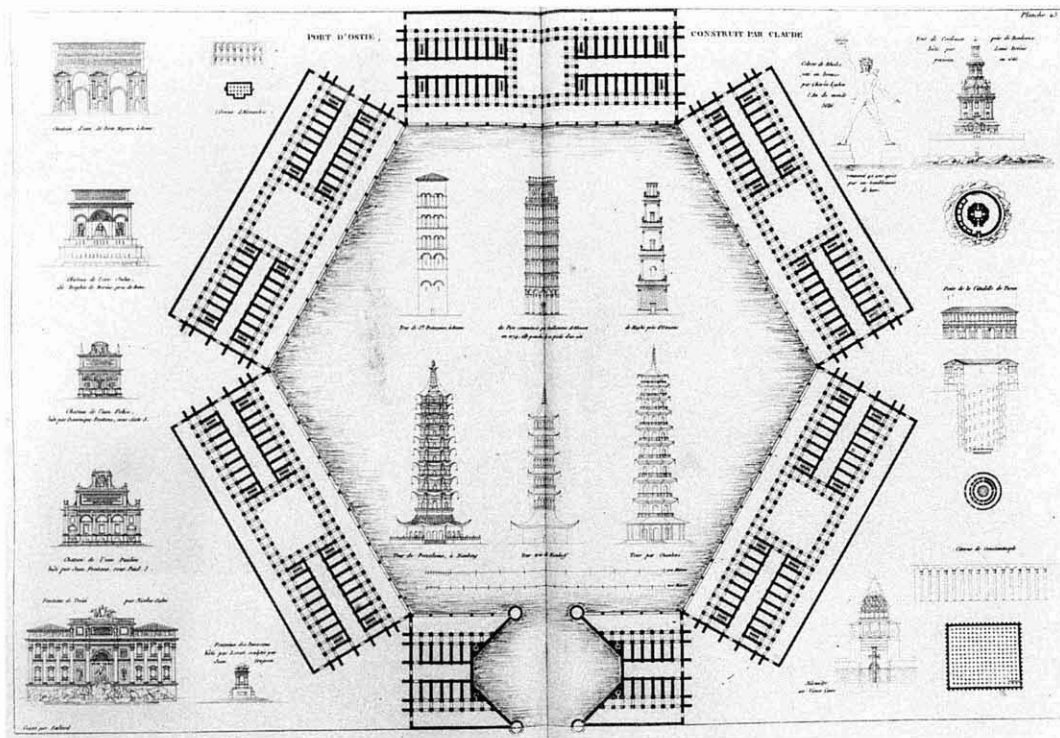
La mateixa desconfiança amb la novetat es presenta en l'ús freqüent del terme *bizarre* per qualificar la invenció incontrolada, sense regles i sense lògica pròpies.

2. J.N.L. Durand. *Recueil et Parallèle*. Làmina 25: amb tot tipus de torres, aqüeductes, pous, cascades, i acompanyant un disseny ideal del port d'Òstia.

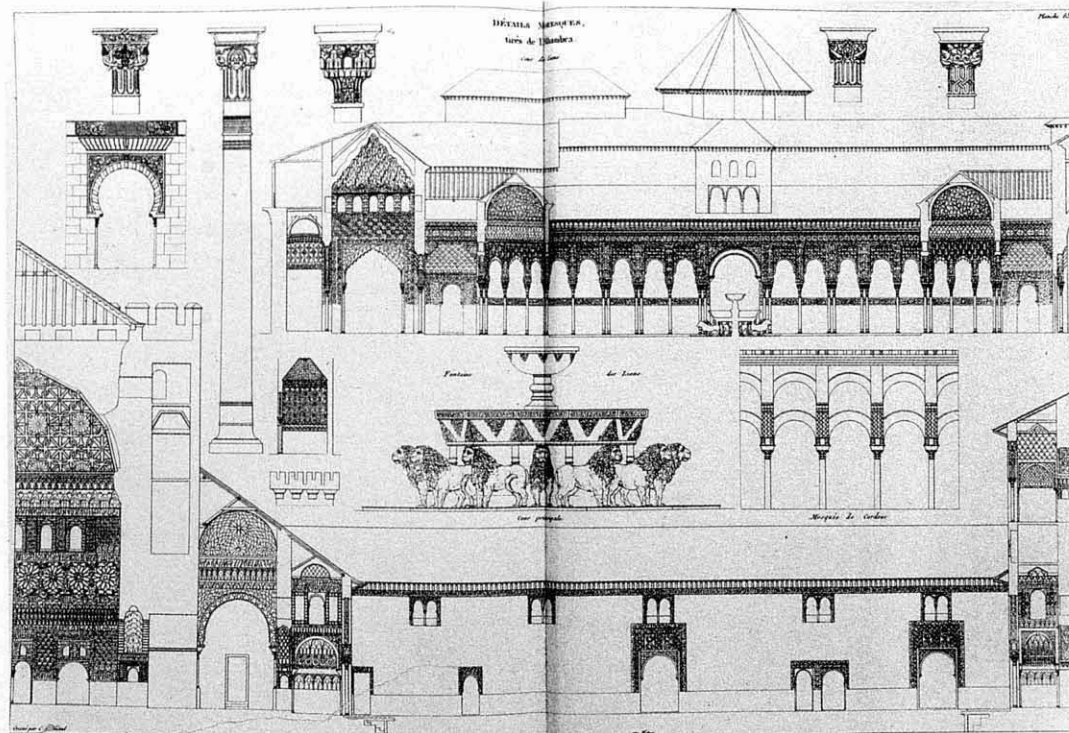
3. J.N.L. Durand. *Recueil et Parallèle*. Làmina 85: detalls d'arquitectura musulmana inspirats, sense massa exactitud, en l'Alhambra de Granada i la Mesquita de Còrdova.

4. J.N.L. Durand. *Recueil et Parallèle*. Làmina 8: esglésies gòtiques i modernes, tot reunint edificis tan dispars com les catedrals de Reims, Milà, Pisa i l'església de S. Sulpice de París.

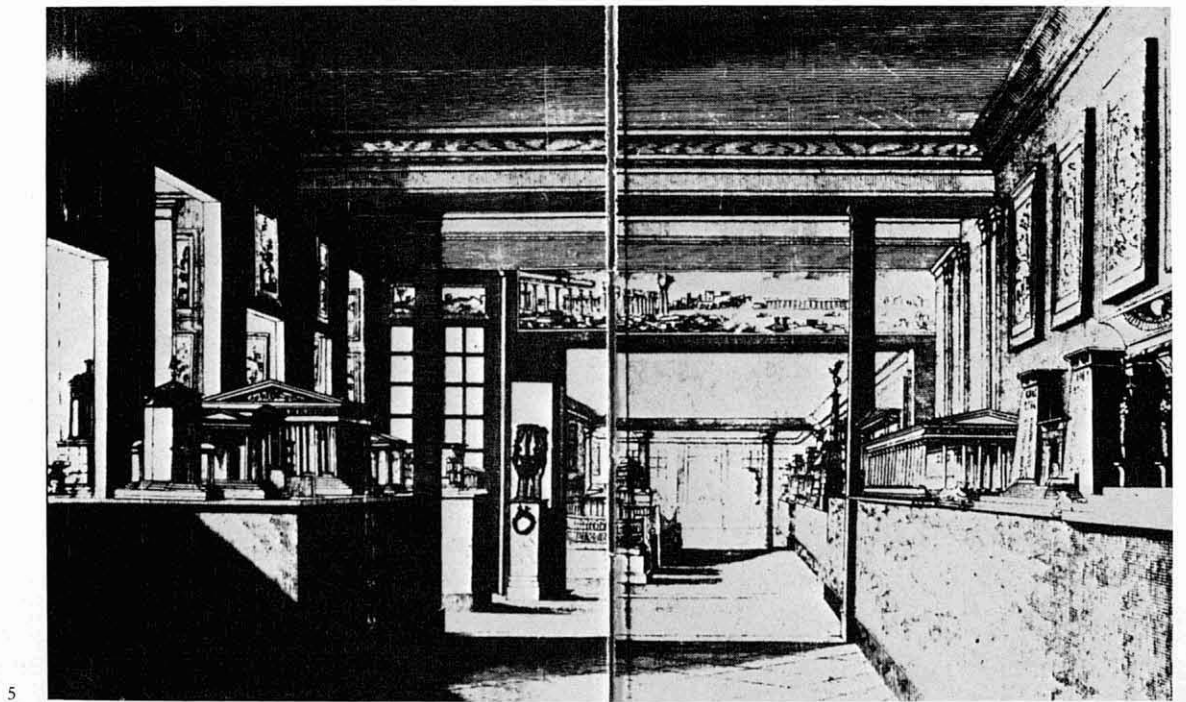
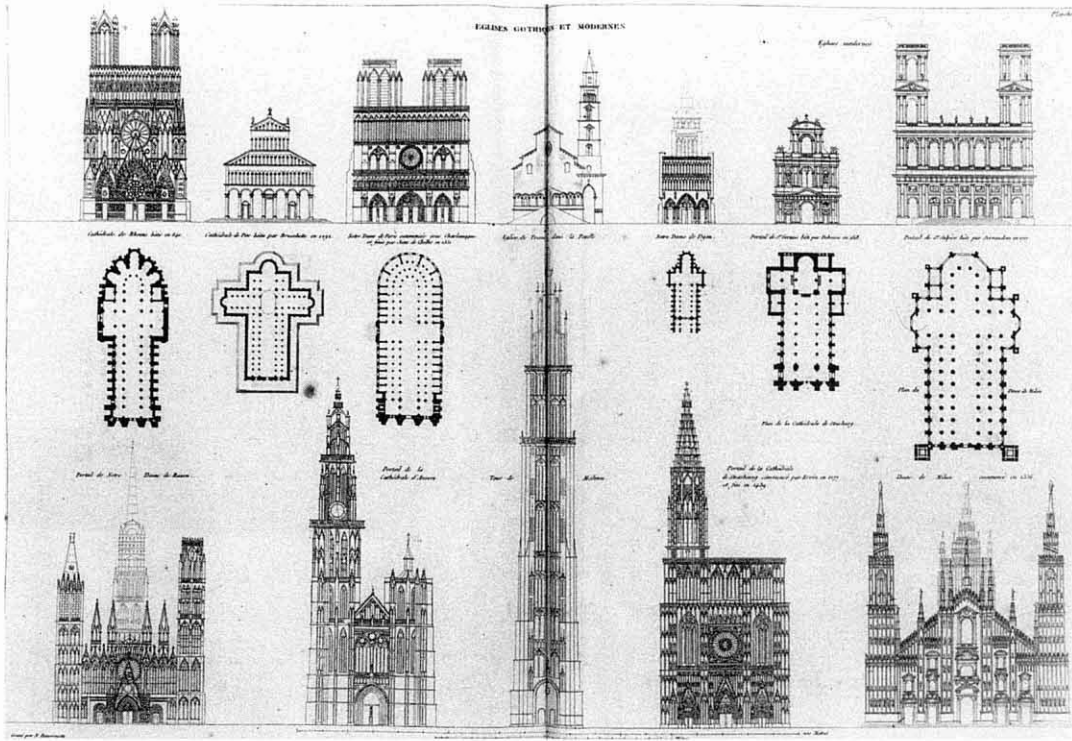
5. J.G. Legrand. Vista de la Galeria d'Arquitectura de L.F. Casas a París a començaments de 1800.

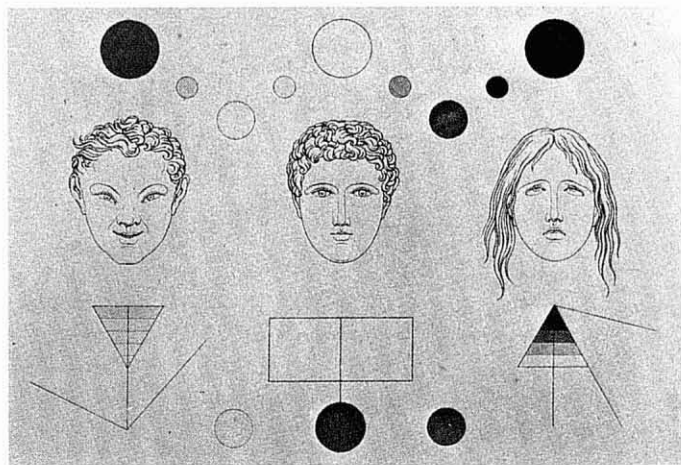


2



3





6. H. de Superville. *Essai sur les signes inconditionnels de l'art*. Leyden 1831. Els principis. Fisiognomia del color i de les línies.

7. Fisonomies. Charles Le Brun. *Système de Physiognomie. Méthode pour apprendre a dessiner les passions*. Paris 1698.



6

7

Però una altra vegada cal advertir que darrera l'aparent conservadorisme de Quatremère la noció de la invenció com a combinació, com a llibertat per l'exercici de noves possibilitats en funció d'unes regles sintàctiques i d'uns elements donats, prefigura una noció típica de la cultura vuitcentista, i en concret de l'estètica de l'eclecticisme. El joc combinatori és acceptat i només caldrà definir a cada sistema estilístic quines són aquestes regles, quines són les lleis internes de cada una d'aquestes unitats històriques que l'experiència del passat ens mostra. D'aquesta manera, la història plural que Quatremère teoritza i el concepte de mimesi com a caràcter fisiognòmic adquireixen una disponibilitat i una obertura a un ús nou que la invenció desencadena com mai s'hagués formulat al passat. En definitiva, és al coneixement positiu de la història de l'arquitectura i a la nova teorització sense exclusions que, malgrat les seves referències i els seus compromisos personals amb les institucions més conservadores de la cultura francesa, Quatremère contribueix d'una manera no solament eficaç, sinó inqüestionable.¹⁵ Sembla com si a l'obra d'aquest autor, més enllà del seu paper de guardià zelós de l'ortodòxia classicista de l'*Académie*, es formulessin, en embrió, conceptes bàsics que als seus contemporanis immediats no els caldrà sinó prendre i posar en funcionament un cop despreocupats dels arguments d'autoritat en favor de l'arquitectura grega. L'arquitectura grega i les seves regles quedaran o bé com a una alternativa més en el concert d'estils que la cultura històrica pugui necessitar, o, en tot cas, segregaran conceptes més genèrics i abstractes —com els d'ordre, simetria o caràcter— que ja no estaran compromesos amb una opció figurativa concreta, sinó que s'hauran transformat en instruments estètics generals del pluralisme instaurat per la conceptualització del coneixement històric dels diversos arquitectes.

3. De Quatremère de Quincy a Jean Nepomucène Louis Durand es consuma el procés de construcció d'un model obert per la producció de l'arquitectura. Ja no és un artefacte que es produeix copiant models del passat, sinó que fonamentalment és un producte que neix de l'anàlisi lògica de les possibilitats tècniques de la construcció i de les necessitats d'un programa que l'edifici ha d'albergar. Un to general d'adequació directa i mecànica entre necessitats tècniques i funcionals i organització formal semblen ser la bandera de xoc amb què Durand programa polèmicament el seu mètode amb el qual abordar qualsevol classe d'edificis. Però vegem amb quins instruments planteja el seu nou mètode pedagògic. En primer lloc, el seu primer llibre, *Recueil et parallèle*, es proposa com a un resum de la informació històrica desitjable per a qualsevol persona que ha de projectar en termes d'oferir en un sol llibre el material que altrament caldria buscar mitjançant alguns centenars d'obres erudites.¹⁶

Però el *Recueil* és una obra sense prejudicis respecte als materials que ensenya. No solament en la seva primera làmina mostra una orla amb edificis de totes les èpoques i de tots els estils, sinó que la classificació temàtica de les obres al llarg del *Recueil* permet de barrejar edificis de procedències diverses sense cap mena de dificultat conceptual. Les preferències, fundades vagament en la naturalesa, que Quatremère trobava per declarar l'arquitectura grega superior a qualsevol altra, han quedat definitivament arraconades.

Durand parteix d'una indiferència total i absoluta vers la història del passat i justifica l'elecció dels edificis pel criteri de la seva importància i magnificència amb independència de l'estil o període històric al qual pertanyen. El procediment de redibuixar tots els edificis a una mateixa escala i amb un mateix tipus de delineació encara reforça l'aparent indiferència històrica amb què l'autor s'enfronta a les col·leccions d'exemples del passat, i en disposa a voluntat i conveniència en funció de programes i temes d'arquitectura propis de la ciutat contemporània.

D'altra part, a l'obra teòrica immediata, *Précis des Leçons*, Durand exposarà clarament la seva falta de convicció envers les teories de la imitació i envers la primacia de l'arquitectura clàssica sobre les altres. Al contrari, prenent com a base les dades positives que l'arqueologia li ofereix, arremetrà violentament contra allò que encara pogués quedar del principi d'autoritat, i plantejarà que els ordres clàssics mai no es van ajustar a cap cànon, com ho demostra la diversitat de mesures que els edificis reals tenen, ni tampoc es van ajustar a cap forma o tipus ben definit, i ho prova també la diversitat d'obres que l'arqueologia pot documentar. Cap teoria general que permeti de fer models, ni encara menys que permeti, com passava encara a Quatremère, de mantenir un sistema intrínsec als sistemes arquitectònics.¹⁷

Ben al contrari, el sistema ha de ser proposat per l'arquitecte en el procés de disseny de l'edifici i, per tant, el procés de producció és, en certa manera, un procés obert i creatiu. El seu mètode, un mètode general, vàlid per a qualsevol cas que es pugui plantejar,¹⁸ i la seva capacitat d'adaptació només estan limitats per les condicions tècniques establertes com a punt de partida i per les condicions anomenades d'economia, que són en realitat principis abstractes de la forma. Si en Durand els dos grans principis de disseny són *Convenance* i *Économie*, cal explicar que el que l'autor entén darrera el primer concepte és en realitat la lògica de la construcció i del programa, mentre que l'*Économie* significa per a Durand l'adaptació en termes operatius dels conceptes de simetria, regularitat i simplicitat com a herència de la tradició clàssica de disseny reinterpretada no com a exigència platònica d'ordre entre el microcosmos de l'edifici i el macrocosmos, sinó com a lleis d'eficàcia i operativitat.

¿Què té a veure, doncs, aquest sistema durandià amb les opcions de l'eclecticisme? Al nostre judici, la relació de l'operativisme durandià amb la disponibilitat de l'eclecticisme és totalment directa i immediata. D'alguna manera, el *Recueil et parallèle* és una obra significativament eclèctica. Es tracta de prendre, segons les conveniències, qualsevol material històric i entendre que aquesta possibilitat no solament no atempta contra cap principi estètic, sinó que constitueix una bona ajuda per aquest nou projecte històric que és la construcció d'una arquitectura per a la ciutat de la burgesia industrial.

Efectivament, la descontextualització del material historiogràfic i el seu ús uniforme i sense valors preestablerts en un manual que reuneix indiferenciadament els productes d'èpoques i cultures distintes, suposa una disponibilitat de la història que només després de la crisi de l'ordre clàssic i amb l'establiment del positivisme històric és possible. De fet, el *Recueil et parallèle* com a catàleg d'arquitectura històrica i el *Précis des Leçons* com a obra metodològica, es presenten com a obres complementàries i no existeix en absolut la noció que una antecedeixi l'altra o viceversa.¹⁹ L'ordre lògic del tractat i la clarificació tipològica del *Recueil* són la mostra del fet que la història ha estat assumida en la seva totalitat no solament com a un repertori de solucions reutilitzables, sinó com a un cabal d'informacions que poden ser llegides simultàniament des de principis únics de forma i significació.

Efectivament, aquest és el revers de l'aparent racionalisme abstracte de Durand: la possibilitat d'una nova forma d'història de l'arquitectura, sense necessitat de remetre-la a models originaris ni a d'altres explicacions que no siguin el seu propi ordre formal i el seu contingut significatiu, el seu caràcter.

A aquest respecte és estrany que fins avui dia la historiografia que s'ha ocupat de Durand no hagi cridat l'atenció sobre una obra la producció de la qual hi està totalment implicada. Es tracta de l'obra historiogràfica de l'arquitectura de Jacques Guillaume Legrand. El seu *Essai sur l'histoire générale de l'architecture* va ser publicat per l'autor com a un avançament d'una monumental història de l'arquitectura que des de feia anys tenia en preparació i havia anunciat.²⁰ L'*Essai* de Legrand no és una obra independent. Al contrari, és una obra que es proposa com a història de l'arquitectura, però que recolzarà en el *Recueil* de Durand com a il·lustració gràfica. Es tracta d'un cas de curiosa simbiosi en què les grans làmines i el gran esforç de recopilació fet per Durand serviran al mateix temps d'il·lustració complementària de les lliçons de composició editades com a *Précis*, i com a un resum d'història de l'arquitectura com el que Legrand escriu, avançament d'una gran història que no arribarà mai a publicar.²¹

Però l'actitud de Legrand respecte a la història és clara. Es tracta de conèixer el passat per tal de disposar-ne en el present. D'una forma potser més concloent que la del mateix Durand, Legrand parla en primer lloc de l'arquitectura com a fenomen de creació: «L'architecture est un art créateur»²², la qual cosa no impedeix que, tot seguit, expliqui que només coneixent les obres del passat i fent-ne ús segons la conveniència de les necessitats presents es produirà una bona arquitectura contemporània. La formulació de Legrand és la formulació de l'eclecticisme més estricte, i ho és des de la història de l'arquitectura. La història no és tan sols un exercici cultural. És un instrument de disseny a disposició de l'arquitecte que ha d'afrontar els nous programes de necessitats. La informació que l'historiador subministra suposa que té en ella mateixa una disponibilitat per ser incorporada als problemes del projecte sense dificultats. Fins i tot la noció de barreja, de combinació de materials diversos, apareix també a Legrand com a una possibilitat acceptable, com Durand no oculta d'haver pres materials de diversa procedència —egípcis, grecs, romans, piranesians o moderns— a fi d'assortir-se de repertoris diversos des dels quals muntar els seus edificis combinatoris.

L'obra de Legrand com a historiador no ens oferiria altra cosa que la confirmació de l'eclecticisme implícit en Durand, si no afegís interessants esclariments en un punt de la major importància.²³ Com que la història no és solament una història de les formes sinó també una història dels significats, els repertoris que l'historiador ens pot mostrar no són solament combinacions formals, sinó també possibilitats fisiognòmiques distintes. Una altra vegada el concepte de fisiognomia fa la seva aparició en el cos teòric de l'arquitectura de l'eclecticisme francès com a corollari del caràcter que les arquitectures històriques tenen. Efectivament, Legrand pren la concepció del caràcter fisiognòmic tal com està formulat en Quatremère de Quincy, i s'aplica a explicar el repertori de les arquitectures històriques com a un repertori de fisonomies. El projectista té al davant no solament sistemes formals diferents, els uns més adequats que els altres segons les necessitats, tal com analitza Durand en comentar el programa i la resolució de distintes tipologies, sinó que té també repertoris d'estils o, per utilitzar la seva pròpia terminologia, els diferents estils històrics comporten fisonomies diverses que signifiquen caràcters distintes a disposició del projectista.

La cultura històrica no mostra solament repertoris formals i, naturalment, com es produirà poc temps després, repertoris tècnico-constructius, sinó que sobretot disposa d'una àmplia mostra de caràcters distintes exemplificats per les arquitectures històriques en relació a la diversitat fisiognòmica que aquestes arquitectures presenten.

El problema de projectar és un problema que remet a la història, però no a una història com a pura autoconsciència, sinó a una història com a subministradora de materials consumibles en el gran mercat de la nova producció d'edificis. La

racionalització no és aliena a aquest ús de la història, ni l'aparent «funcionalisme» dels plantejaments és indiferent al problema de la significació que les formes arquitectòniques poden tenir més enllà de la seva pura capacitat de resposta a les exigències de *convenance* i d'*économie*.

Durand exposa clarament que el caràcter de l'edifici no és un problema de decoració, és a dir, d'us epidèrmic d'unes certes formes en l'acabat de l'edifici. Al contrari, el caràcter de l'edifici està lligat a la seva *disposition*, és a dir, a aquella condició significativa de l'estructura formal, el contingut de la qual obeeix als resultats atesos pel compliment de les necessitats funcionals, però que comporta els valors estètics que l'arquitectura tracta d'atènyer.

Amb la crítica a la decoració, és a dir, al costós i innecessari revestiment de l'edifici d'una certa vestimenta presa de les arquitectures del passat, Durand fa una crítica demolidora a l'historicisme superficial o en cert sentit epidèrmic de les arquitectures revivalistes del segle XVIII, però continua acceptant que de l'organització formal dels cossos i murs que formen l'edifici, en sorgeix un determinat caràcter que constitueix el contingut de bellesa i de gratificació estètica propis de l'arquitectura.²⁴

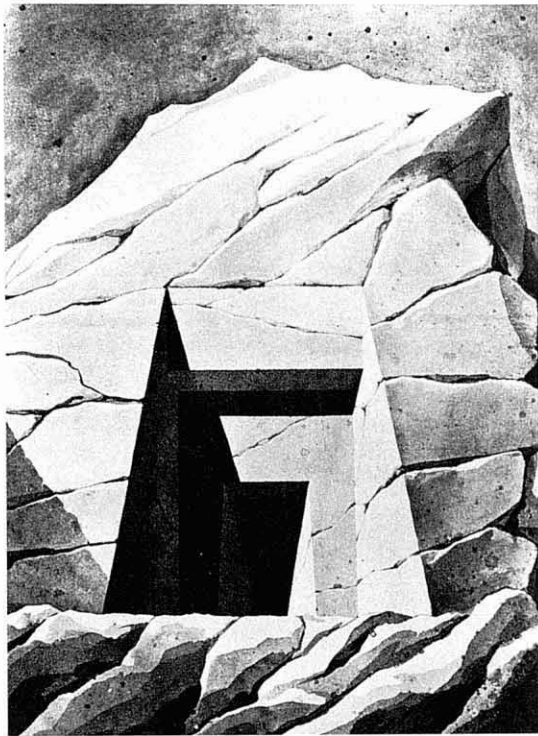
El que interessa subratllar d'aquesta manera és la concepció abstracta de la noció de caràcter o significació estètica, només mediatament relacionada amb les arquitectures del passat. Un historiador i crític, com Legrand, en analitzar les arquitectures del passat, hi descobria caràcters i fisonomies diversos lligats a la seva construcció i a la seva forma. El que Durand reclamarà, en canvi, serà la possibilitat d'un ús d'aquests llenguatges significatius, no per via d'una mimesi, d'una imitació superficial o literal de les formes decoratives de les arquitectures del passat, sinó considerant-les com a estructures formals bàsiques que, en estar inserides en aquelles arquitectures històriques, comporten continguts significatius permanents o inalterables amb independència del contingut anecdòtic que les referències a les arquitectures del passat puguin tenir.

4. El significat de l'obra de David Gottin Humbert de Superville incidirà a començaments del segle XIX definitivament en la formulació d'una teoria general de les formes artístiques, tot reassumint la diversitat de les formes històriques en una formalització abstracta única.

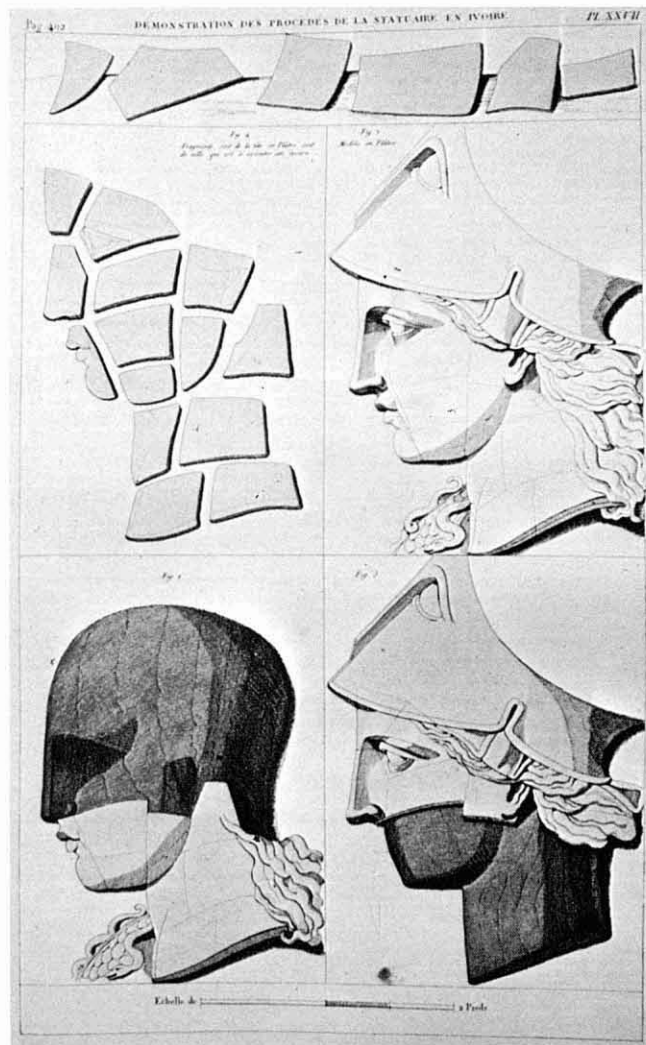
L'obra d'Humbert de Superville madura entre Roma i París als anys del canvi de segle, i participa en la problemàtica general del moment a la recerca d'explicacions plausibles davant el fet evident de la pluralitat d'estils artístics.²⁵ La teoria de Superville, no publicada fins més tard, durant la seva època de residència a Holanda, però directament connectada amb la resta de la cultura europea, significa un graó més en l'elaboració de conceptes capaços de reassumir la multiplicitat de les formes artístiques impossibles d'explicar des de la pura teoria de la imitació del cos humà o de la cabanya primitiva per a l'arquitectura, i insuficientment explicades des de l'àrid funcionalisme de Durand o des de la teoria del caràcter desenvolupada per historiògrafs com Legrand.²⁶

La teoria fisiognòmica clàssica és a l'origen d'aquest plantejament. Sens dubte, la hipòtesi de correspondència entre l'home i l'univers és a la base de les teories fisiognòmiques de Della Porta o de Le Brun, ja en ple cartesianisme.²⁷ Superville, partint d'aquesta tradició, planteja en realitat una gramàtica de les formes significatives preses abstractament. El que a la fisiognomia clàssica era, en realitat, el paral·lelisme entre les formes del rostre humà i dels animals com a font d'homologia entre les qualitats espirituals i les físiques d'uns i altres, es convertirà en Humbert de Superville en una gramàtica bàsica del significat psicològic de les formes geomètriques elementals.

Convergeixen en aquest punt la tradició fisiognòmica amb l'arcaisme que la cultura neoclàssica havia desenvolupat en tots els camps de la cultura formal. El gust per les estructures elementals, per la geometria bàsica en la pintura, en l'escultura o en l'arquitectura, es converteix en Superville en un exercici per descobrir l'arquitectura bàsica subjacent a les obres dels pintors i escultors del període prerrafaelita. Els seus quaderns de dibuixos de l'època romana són tots un exercici reduc-



8



9

8. H. de Superville. Temple excavat en la roca viva. Reial Acadèmia de Ciències. Amsterdam.

9. Quatremère de Quincy. La Minerva del Partenó. Làmines demostratives del muntatge de l'estatuària en marfil segons Quatremère de Quincy.

cionista d'explicació de les obres d'art del passat en termes de la seva geometria bàsica.²⁸ Un cert arcaisme domina les seves pròpies obres com a pintor i dibuixant alhora que aquestes manifesten també ben clarament el gust i l'interès per la geometria fonamental de les obres visuals.

Però d'aquest gust per una certa forma d'essencialització, Humbert de Superville passa a una teoria general de l'expressió de caràcter gramatical. Es tracta de la construcció d'un sistema de signes i d'unes regles sintàctiques capaços d'expressar d'una manera permanent la relació del subjecte amb la percepció dels continguts.

Òbviament, darrera el problema proposat per Humbert de Superville hi ha el problema kantianà de la relació del subjecte amb el món exterior, amb tota la realitat i amb la manera en què aquesta realitat es fa comprensible al subjecte. Enfront

d'una teoria mimètica que anticipa l'existència de la realitat a la del subjecte, el romanticisme implícit al pensament de Kant suposa la idea oposada, la d'una realitat que es construeix solament des de les condicions *a priori* del subjecte i des de les possibilitats de significació que aquestes categories *a priori* puguin concedir o lliurar a l'objecte construït des de la sensibilitat.

És aquí que la teoria fisiognòmica, no des de la seva vessant còsmico-objectiva de la tradició neoplatònica, sinó des de la moderna investigació positivo-fisiològica del Lavatier i de Gall, adquireix una nova funció.²⁹ Poder predicar que en el subjecte humà, com a conseqüència de la seva estructura fisiològica i de les seves condicions com a ésser vivent en un món físic, es donen unes determinades categories significatives de les formes i els colors, suposa la possibilitat de disposar dels termes bàsics de la gramàtica formal buscada per Humbert de Superville. La seva obra, publicada tard i caòticament amb el títol *Essai sur les signes inconditionnels de l'art*, es planteja com una teoria general del significat de les formes a partir de la seva relació amb l'estructura fisio-psicològica del subjecte. Observem que es tracta de signes, és a dir, de la reducció abstracta de la significació a unes estructures portants que actuen infal·liblement en el camp de la producció d'objectes artístics. I observem també que es tracta de signes incondicionals, és a dir, d'aquells caràcters permanents que es poden predicar de la percepció humana com a fenòmens immutables, ja que no neixen de les condicions històriques, sinó de les possibilitats potencials que la pròpia estructura del cos i de l'esperit humà permeten deduir com a quelcom permanent.

El treball de Superville es desenvolupa tot analitzant en línies i colors fonamentals el significat que aquestes realitats abstractes comporten d'una manera absoluta, amb total independència del temps i del lloc. Establertes aquestes formes elementals, l'*Essai* de Superville passa a analitzar els problemes d'explicació del funcionament d'aquests signes elementals en l'arquitectura, la pintura i l'escultura i, finalment, en les formes geològiques de la natura.

Pel cas de l'arquitectura, l'abast del text de Superville significa la consumació del que en Durand i en Legrand apareixia com a necessari desplaçament en el centre de les seves construccions teòriques. Les formes històriques de l'arquitectura en les seves realitzacions més diverses poden ser objecte d'una lectura que les refereixi a un cos teòric comú. El problema del caràcter i de la seva significació fisiognòmica no és quelcom que no pugui ser comprès des d'un cos unitari de doctrina, sinó que, contràriament, els signes incondicionals de l'art permeten de referir tots els estils històrics diferents o les distintes combinacions que l'artista pot realitzar a un sistema que els explica, des de les categories abstractes del simbolisme fisiognòmic dels signes incondicionals de l'art. Així, el caràcter de les arquitectures xinesa o índia, grega o medieval, àrab o persa, es poden associar com a categories psicològiques a una determinada estructura formal dominant. Horitzontalitat, verticalitat, inclinació, blanc, negre, vermell, blau, groc, no apareixen casualment a la història de l'arquitectura. La teoria del significat de les línies i dels colors és el resum del significat dels diversos materials que la història posa davant els ulls del projectista. Una gramàtica general de les formes i dels colors explica el significat dels caràcters històrics i explica també les correspondències i simultaneïtats que es donen entre les diverses arts en cada període. La teoria dels estils com a caràcter i com a unitat psicològica es pot formular simultàniament.

5. El mètode proposat per Durand com a procés de composició partia d'una selecció oberta de qualsevol arquitectura en el seu *Recueil* per a formular-se després com a màquina generativa il·limitada d'artefactes arquitectònics. La selecció indiscriminada de materials històrics era com un primer graó per la formulació d'un mètode general basat ja no en la imitació, sinó en la invenció productiva.

Quedava, no obstant, per resoldre el problema del significat. Per a Durand el significat era o una pura invenció, fruit del costum, o el resultat automàtic de l'adequació entre els requeriments del projecte i la resposta arquitectònica a aquella. La conveniència era la causa del caràcter com a una relació necessària de causa i efecte. I no obstant quedava per resoldre el problema de la diversitat dels caràcters, de la diversitat de significats que l'arquitectura podia ensenyar al llarg de la història.

Els historiadors generals de l'arquitectura, com Jacques Guillaume Legrand, descobrien caràcters distints en la diversitat de les cultures arquitectòniques conegudes al llarg de l'espai i del temps. Però l'origen d'aquests caràcters no era atribuïble mecànicament a les característiques de la conveniència sense una mediació formal. El problema entre arquitectures «funcionalistes» i arquitectures «significatives» o parlants rau sempre en aquest punt: en la mediació entre les condicions que defineixen l'obra i el llenguatge que l'expressa. S'havia de passar de la gramàtica generativa durandiana a la lingüística general d'Humbert de Superville. La fisiognomia s'havia de transformar en el sistema dels símbols incondicionals de l'art. Els símbols incondicionals de l'art introduïen d'aquesta manera la possibilitat d'una lectura transhistòrica dels materials de la història de l'arquitectura. Paradoxalment, l'arquitectura eclèctica, en aprofundir en ella mateixa, en buscar les seves pròpies lleis generals, abandonava la seva historicitat per buscar una formulació abstracta i general.

¿Cal dir que aquests problemes arriben fins als mateixos orígens de l'arquitectura del Moviment Modern? La influència de Superville en teories estètiques tan diverses com poden ser la de l'*Einfühlung*, la de la *Gestaltpsychologie*, o l'abstracta del *Beaux Arts*, es pot recórrer sense gaire dificultat. La teoria de l'art modern no és aliena a aquesta reducció abstracta del significat a un sistema de signes esquematitzats en la línia i el color. D'alguna manera, en el procés que va de la Il·lustració al Romanticisme s'estan decidint algunes de les opcions estètiques bàsiques de la modernitat. L'eclecticisme és, en aquest procés, un pas necessari.

IGNASI DE SOLÀ-MORALES

1. La interpretació més característica de J.N.L. Durand com a *racionalista* apareix a Louis Hauteceur, *Histoire de l'Architecture en France*, Tom V: *Révolution et Empire. 1792-1815*, París, 1953. També es poden trobar termes similars a l'obra de Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Bari, 1960, vol. I, i a l'article d'A. Hernandez, *J.N.L. Durand's Architecture Theory. A Study in the History of Rational Building Design*, a «Perspecta», núm. 12, 1969.

2. Només en publicacions recents es tendeix a superar aquest esquematisme entre enginyers i arquitectes, entre racionalistes i eclèctics, en favor d'una visió més sintètica. D'entre les últimes contribucions destacaríem el catàleg de l'exposició celebrada al M.O.M.A. de New York, *The Architecture of the École des Beaux Arts*, Cambridge, Mass., 1977; el núm. 8 de la revista «Oppositions», dedicat al mateix tema; i l'obra de Donald Drew Egbert, *The Beaux Arts Tradition in French Architecture*, Princeton, 1980.

3. Vegeu Henry-Russell Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Harmondsworth, Middlesex, 1958, al capítol 5: «The Doctrine of J.N.L. Durand and its Application in Northern Europe».

4. Encara que no existeixi una història de l'arquitectura moderna des de l'òptica i els tòpics de l'anomenat *postmodern*, valguin com a exemple la voluntat de connectar Louis Kahn amb el *Beaux Arts* a V. Scully —al seu *Louis Kahn*, New York, 1960— o la recent reivindicació del *revival* *Beaux Arts* a Ch. Jencks, *Post-modern Classicism*, Londres, 1981.

5. Per la contraposició entre classicisme i romanticisme com a pas d'una teoria de la mimesi a una teoria de la creació, vegeu Philippe Junod, *Transparence et Opacité. Essai sur les fondaments théoriques de l'art moderne*, Lausanne, 1976.

6. Vegeu M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Bari, 1968.

7. Per una discussió sobre els orígens del terme eclecticisme i la seva significació en la crisi del model clàssic de cultura, vegeu Rudolf Wittkower, «Imitation, Eclecticism and Genius», a *Aspects of the Eighteenth Century*, Oxford, 1965, i també Denis Mahon, «The Construction of a Legend: The Origins of the Classic and Eclectic Misinterpretation of the Carracci», a *Studies in Seicento Art and Theory*, The Warburg Institute, Londres, 1947.

8. J.C. Quatremère de Quincy, *De l'architecture égyptienne considérée dans son origine et par rapport à l'architecture grecque*, París, 1803.

9. J.C. Quatremère de Quincy, *Encyclopédie Méthodique. Architecture*, 3 vols., París, 1788-1825.

10. J.C. Quatremère de Quincy, *Encyclopédie Méthodique*, op. cit.

11. Vid. Collin Rowe, *Carácter y composición, o algunas vicisitudes del vocabulario arquitectónico del siglo XIX*, publicat a «Oppositions», núm. 2, 1974, i posteriorment a *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, Cambridge, Mass., 1976.
12. Per una anàlisi històrica de les teories fisiognòmiques, vegeu Jurgen Baltrusaitis, *Aberrations: quatre essais sur la légende des formes*, París, 1957. També el text d'E.H. Gombrich, «On Physiognomic Perception», publicat a *Meditations on a Hobby Horse*, Londres, 1963.
13. «Style, par conséquent, à l'égard des arts du dessin, de leurs ouvrages, des facultés diverses et diversement modifiées de chaque artiste, exprime de même une manière d'être caractéristique, qui les fait reconnaître et distinguer avec plus ou moins d'évidence, et de la façon dont la nature imprime à chaque nation, à chaque individu, une physionomie particulière.» J.C. Quatremère de Quincy, *Encyclopédie Méthodique*, vol. III, veu «Style», pàg. 44.
14. «Invention est encore le synonyme de création dans la langue des arts, et les deux mots se rapprochent aussi nécessairement par une notion commune qui est à les définir. Aussi l'on est convaincu que le mot création n'est qu'une métaphore, que l'homme ne crée rien dans le sens absolu de le terme et qu'il n'est autre chose que trouver de combinaisons nouvelles d'éléments preexistants. Or, trouver ces combinaisons, c'est inventer.» *Encyclopédie Méthodique*, cit., veu «Invention», vol. II, pàg. 569.
15. Per un estudi del paper de Quatremère en el conjunt de les institucions franceses de la seva època, vid. René Scheider, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts*, París, 1910.
16. «Une chose qui importe extrêmement aux architectes et aux ingénieurs civils, c'est d'étudier et de connaître tout ce qu'on a fait de plus intéressant en architecture, dans tous les pays et dans tous les siècles.» Del text de J.N.L. Durand que explica el contingut de *Recueil et parallèle*, inclòs com a publicitat al *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique*, París, 1809, pàg. 30.
17. Vid. J.N.L. Durand, *Précis*, op. cit., especialment el vol. I.
18. «L'architecture n'est pas l'art de faire un certain nombre de projets, c'est l'art de faire tous les projets d'édifices possibles, soit publics soit particuliers et encore de les faire dans toutes les circonstances que les peuvent modifier.» J.N.L. Durand, *Partie graphique de cours d'architecture faits à l'École Royale Polytechnique*, París, 1821, pàg. 24.
19. A les pàgines del *Précis des leçons* i a les posteriors de la *Partie graphique* no solament es fa referència constant a les imatges del *Recueil et parallèle*, sinó que fins i tot s'inclou un prospecte de publicitat d'aquest amb indicació del seu contingut i resum de la seva introducció.
20. J.G. Legrand, *Essai sur l'histoire générale de l'architecture pour servir de texte explicatif au Recueil et Parallèle d'édifices de tout genre, anciens et modernes, remarquables par leur beauté, leur grandeur et leur singularité et dessinés à la même échelle par J.N.L. Durand*, París, 1809. Legrand ja havia publicat anteriorment un *Parallèle de l'architecture ancienne et moderne*, París, 1806, i una obra interessantíssima titulada *Collection des chefs d'oeuvre de l'architecture des différents peuples exécutés en modèles et analysés par J.G. Legrand*, París, 1806, que es proposa també com a un resum d'història general de l'arquitectura.
21. A l'edició de l'*Essai* de 1806 es publiquen la carta de Legrand a Durand en què li proposa la col·laboració mitjançant aquest llibre i la carta d'acceptació de Durand a la idea d'aquesta obra en cert sentit conjunta.
Posteriorment, a Itàlia, el 1833, es publica una edició bilingüe, ampliada, del *Recueil*, sota el títol *Raccolta e paralelo delle fabbriche classiche di tutti i tempi, d'ogni popolo e di ciascun stile di J.N.L. Durand con l'aggiunto di altri 300 più fabbriche e dell'architettura di J.G. Legrand*, Venècia, 1833, la qual inclou tant les làmines de Durand com una versió bilingüe del text de Legrand i una ampliació «a cura di protenoi della I.R. Accademie» que afegia materials italians de cultures exòtiques clarament en el sentit proposat pel text de Legrand.
22. Vid. J.G. Legrand, *Essai*, op. cit., pàg. 7.
23. Sobre Jacques Guillaume Legrand, vid. la carta biogràfica publicada al començament de l'obra. També Elie Brandt, *Les architectes par leurs oeuvres*, París, 3 vols., 1893, vol. II, pàgs. 184-185.
24. «La disposition est la seule chose a laquelle doit s'attacher l'architecte quand même il n'aurait d'autre but que celui de plaire, vu que le caractère, l'effet, la variété, en un mot, toutes les beautés que l'on remarque ou que l'on cherche à introduire dans la décoration architectonique resultent naturellement d'une disposition qui embrasse la convenance et l'économie.» J.N.L. Durand, *Précis*, op. cit., pàg. 23.
25. Per un estudi de l'obra teòrica de D.G. Humbert de Superville, vid. Barbara Maria Stafford, *Symbol and Myth. Humbert de Superville's Essay on Absolute Signs of Art*, Cranbury, N.J., 1979.
26. L'obra teòrica fonamental de D.G. Humbert de Superville és l'*Essai sur les signes inconditionnels de l'art*, publicada a Leyden entre 1827 i 1839, per bé que amb nombroses modificacions per estar editada en fascicles successius. L'establiment d'una edició crítica d'aquest text tan complex és una cosa de què avui encara no es disposa.
27. Vid. Giovanni Battista della Porta, *De humana physiognomia*, Vico Equinese, 1586, i Charles le Brun, *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, París, 1698.
28. Per l'època romana de D.G. Humbert de Superville, vegeu la introducció al *Catalogo degli Uffizi*, Florència, 1964, a càrrec de Giovanni Previtali.
29. Vid. P. Camper, *Dissertation sur les variétés naturelles qui caractérisent la physiognomie des hommes et des divers climats*, 1791-1792. *Oeuvres de P. Camper*, París, 1803. Johann Caspar Lavatier, *Physiognomische Fragmente in ihrem Verhältnis zur bildenden Kunst*, Berlín, 1915.