

The Artist and the Critic

JOSEPH RYKWERT
interviewed by MARTA THORNE

QUADERNS. Is there an optimum distance, perhaps established by time, that an architectural critic should demand between himself and the object to be analyzed, or on the contrary should he approach it from a more sensitive or emotional point of view? What is the relationship between history and criticism?

RYKWERT. In a sense, the critic must always have a variety of attitudes towards the object, because the object he is looking at may be remote historically or done the other day. There is no optimum time distance, because there is no optimum object. There is a variety of attitudes and, of course, the critic senses no clear boundary between his work and that of a historian. In a sense, the historian, if he is worthwhile, is always a critic, but he is writing about things which may be half century away or much further, four or five thousand years.

If you think of a critic looking at the Campo Santo of Pisa, how do you criticize it? There is nothing to say about the architect. You know little of what he did before or after. You don't know exactly over what time span it was done. Yet, as a historian, you look at it and inquire about why it was built, why it assumes that shape, why it is that scale. You judge its buildings as a complex but unified group, as if they were a single building, designed at one time.

As a critic, you may say why they appeal to you personally, why they still interest you, what their formal effect on you is, how they relate to other buildings which you have «experienced». The overlap between criticism and history is enormous, since it is the critical experience which validates the historian's involvement, his investment of energy and time.

Q. In one of your articles you spoke of the «dark side of the Bauhaus», you stated that you were purposely going to omit an analysis of Paul Klee and you explicitly also said that you were going to present an alternative interpretation. Should a critic be so clear about his bias or attitudes taken as the basis for his argument thereby making sure that the reader understands this?

R. The critic is not a judge. He doesn't refer to a body of laws or a body of decisions. He is an individual who is expressing his view, which may or may not be shared by others. The interest which others show in the view he is expressing is due to all sorts of attendant and totally contingent circumstances—such as where the article is going to be published, in what language, whether the critic writes well nor not—which have indirect relation to quality of judgement. A critical judgement is not like a judicial decision. It is of a different kind which refers only to the critical experience. There's no external set of rules or decisions which can justify the critic's concern; since his activity is inevitably personal, he has to make his own point of view with relation to judgement explicit.

Referring specifically to the article on the Bauhaus, I ex-

cluded Klee partly because he was too big for it, since he is the greatest artists of the Bauhaus and partly because although his teaching was very methodical, it impinged less on the Bauhaus than that of many other people, for instance Kandinsky; because Klee was seen as a fringe figure by the Bauhaus students.

Q. Architectural historians are inevitably conditioned by the present, by their own specific situation and moment in history. Do you see serious drawbacks, therefore, in one's ability to be a historian?

R. History is not chronicle. History is asking questions of material from the past—your own, that of others, even of alien people and places. You ask questions about what interests you and therefore you ask personal questions. They are inevitably asked by a person out of a context. In a sense the problem is highlighted at the moment by the interest in authentic performance in music. You can play a piece of music on the sort of piano that Beethoven used or even on the very piano that Beethoven used or even on the very piano that Beethoven used because one is actually usable for performance. But, what you cannot have are Beethoven's (or even Beethoven-like) ears, because your ears are conditioned by the fact that there are very elaborate concert grands with a very much more complex mechanism and you have heard them, just as you have heard jazz pianos and prepared pianos and all those things are part of the experience. Therefore, you cannot hear the sort of performance that Beethoven's contemporaries heard because you can't reshape your ears to a pre-Beethoven model and forget your experience. That's what I mean by the historian having to state his own point of view.

Q. Do you see parallels and/or differences in the role of the architect and that of the critic?

R. Yes. When an architect is designing a building he is always adding to the stock of buildings and in so far as what he is doing is different from what other people are doing, he is innovating. What he does is therefore criticism of previous buildings so that design is inevitably criticism, whether it wants to be or not. I think design is a critical activity but, in a sense, when you are criticizing in a committed way, you are also being a designer. That is, as a critic you are trying to see why the designer arrived at certain decisions. And, you can only do that by repeating his procedure. The critic remakes the building if he is doing interesting criticism.

Q. You have spoken on other occasions about the importance of the process or the necessity to shift to the activity which produced the object, rather than just the object itself.

R. Every building is an incarnation of certain attitudes as well as of process. If you look at certain buildings you see what let the

designer put certain things in relation with others, how to relate forms, etc. You see what Le Corbusier called «promenade d'architecture» as a series of stations on the preferred way through his building. That way of relating volumes is only comprehensible in terms of process. This does not mean that the building is a direct result of this promenade. Of course, there are all sorts of things which intervene in between, but walking through the building is in fact a process of using it. An the building is not comprehensible except through that process.

If you go into Roman churches you will often see that the church is designed with the altar at the liturgical east end and that there is a dome between the nave and the church. So you think of the church as being designed for a congregation which sits facing the altar, with the domed space as the liturgical «theatre». In fact, you will more often see in Rome a side chapel being used with the people seated at right angles to the main altar. This does not mean that the essential use or distribution of the building is denied, it only means that the building may be used in different ways. The building is broken or altered or there are new uses for it, or the building is useless and you have to occupy it by destroying it a bit. That does not alter my original assertion. I think that the way the building continues to live, continues to be used is also, of course, a consequence of the original design. In that sense, there is a constant overlap between criticism and design which is unavoidable; it is part of the excitement of life and I wouldn't be without it.

Q. Do you see yourself as a critic, architect or both?

R. If the things I've said so far are true, then I must be both all the time.

Q. I'm not so sure that all architects see themselves in both roles, would you?

R. I think so, yes. I think anyone who is engaged in architecture is always a critic. The most interesting critics of painting I've read have always been poets or painters, Baudelaire, Delacroix... Eliot is a great literary critic. Le Corbusier was a marvelous critic and sometimes surprisingly sympathetic towards people who were different from himself.

I like talking about architecture to architects. They are engaged with it. They understand what the problem is about. They know how they arrived at their design solution and they understand people who have analogous problems.

Q. Why do you think there has been a recent surge in the study of architectural history. I'd cite such authors as Frampton and the *Critical History of Modern Architecture*, David Watkin, your own work, just to name a few. Does this represent a trend or rather a genuine need to reevaluate certain aspects of history.

R. For a long time history was neglected in Schools of Architecture. All the Bauhaus influence and most of the Anglo-Saxon schools deliberately neglected architectural history because they thought it was something that students didn't need. In a sense, there was an attitude that architecture was beginning anew and therefore, history was irrelevant. If people did believe that, it's this aspect of the architecture of the last 50 years which is perhaps the least intriguing now, the least interesting, the least involving to young architects.

There is also, I think, an excessive reaction, an attempt to see historical precedent as a sort of catalogue and to use historical precedent as trade catalogues were used in the 19th century. We take a little Babylonian here and a little Italian Renaissance there and put it all together. Of course I'm exaggerating, but that's how certain people nowadays think that design problems can be solved. Which is both bad history and bad design.

I think history is about understanding, critically, what happened in the past. Design is a critical activity which is parallel to this, but neither history or design can be done through a catalogue. Of course there is another side which I am neglecting which is the problem of types.

You can never design a house as if you have never lived in a house before. That was the great mistake of the 20s and 30s: that you could design an object as if it had no precedent at all. We will not try to do that because we know it is impossible. This is why, of course, I talk about design as another form of criticism. I assume that there is a stock of buildings which I can criticize as I design. From that stock we take our ideas of windows, doors, supports (like columns), all those kind of component types of building element which have a long life and which can be manipulated. The very people who attempted to design as if there had been no past did introduce a number of variations on these types and they in turn become part of the type stock.

Q. If it's possible to stretch a bit what you'r saying, it sounds as if you would be opposed to some current day attempts and what is known as «post modern architecture».

R. I've never understood what post modern architecture was and I expect by now it's too late because, I think, it's become too boring to bother.

Q. Let me pose a hypothetical question: if tomorrow you were to write an article about a moment in history that needed reinterpretation and reevaluation, which moment or movement would you choose?

R. Currently, I am working on a book on the orders of architecture. I think that this is something which requires reinterpretation. I'm taking my time over it and will certainly spend the next year on it, although much is already written.

Q. Is it a subject that has been misunderstood, even though it has been so extensively covered?

R. Absolutely. If you're implying that there seems to be no more to be said, I can only relate an anecdote. I told somebody that I was to be giving eight lectures on the orders at Cambridge. He said, «Well, I suppose you will give one introductory lecture and one on each order; that makes six. What are you going to do for the other two?». In the fifth lecture I was still lecturing on the doric order. When I told the students of the conversation, they just laughed.

Q. How does taste come into play in architectural criticism? Is there good taste, bad taste? How does fashion act on architecture?

R. The French Academy of Architecture used to discuss taste, its effect of design, its relation to art in general, and so on. They never decided what it was or why it mattered, and it took them about a hundred years not to decide, so I don't think I'm going to decide for them now.

Obviously, there are certain things about taste about which one can generalize. One of the things that is not acknowledged when parallels are made between fashion and architecture are the different durations in different kinds of taste, although taste and fashion are so often coupled. You will use a dress for a shorter time than you would use a table lamp and a table lamp a shorter time than a house. Therefore, in a sense, when you buy them, you buy them with different criteria. The way in which you make your choices out of a stock of what is being offered to you is different from the sort of choice you make when you are at a drawing board. There is a stock I spoke of, a stock of precedents, a stock which is provided by existing buildings. Your activity is to some extent a critical activity of choosing. If what I've said about the critic is true, that the critic makes a personal judgement, then the way in which he has built up that experience (what he has looked at, how he has looked at it) all go to make his taste. But, there is no code of tastes. There is no way even for one person to say «I think at this point that this painting is completely exhausted or it has given everything I'm ever going to see from it». In fact, he may go back to it twenty years later and find something entirely new. If you can do that, it means that the painting is very good. In your first look at the painting, you cannot possibly tell how it's going to affect you twenty years later; critical judgement is based on the build-up of your experience. But, it is a cummulation for whose inner working there are no possible codified rules. The only way is just to look at everything that is good and get the most out of it.

Q. You also mentioned at one point that you're not a trend follower; how can you be a critic and not be a trend follower?

R. I don't think you should be a prophet, that is I don't think

you can tell the future. Of course I can read the news paper and am interested in what the latest thing is in politics, the new pop music, clothes, fashion (which I find highly entertaining). I like watching fashion in food, because you know people's tastes in food change (as it does in everything else). However when I say I'm not a trend-follower I mean that you cannot turn into a prophet and say what the next thing is going to be in the sense that a *couturier* can say «the hem-line is going down».

In architecture, because of the nature of the engagement, because of the span of time which is the life of a building, or indeed the time it takes to design and build one, this kind of forecast cannot be made. Or a least it can, but it is of no interest, because it cannot either be true or false. The interesting thing is to you relate what you are doing to what you are thinking and to you watch people using your building.

L'artista i el crític

JOSEPH RYKWERT
entrevistat per MARTA THORNE

QUADERNS. ¿Hi ha cap distància òptima, potser establerta pel temps, que un crític s'hagi d'exigir entre ell mateix i l'objecte de l'anàlisi, o, contràriament, hauria d'abordar-lo des d'un punt de vista més sensible o emocional? ¿Quina és la relació entre història i crítica?

RYKWERT. En cert sentit, el crític ha de tenir sempre una varietat d'actituds envers l'objecte, perquè l'objecte que observa pot ser històricament remot o acabat de fer. No hi ha una distància temporal òptima perquè no hi ha cap objecte òptim. Hi ha una varietat d'actituds i, naturalment, el crític no percep una frontera clara entre la seva feina i la de l'historiador. En certa manera, l'historiador, si és digne de consideració, és sempre un crític, si bé escriu sobre coses que poden ser de fa cinquanta anys com de fa quatre o cinc mil anys.

Pensem en un crític observant el Campo Santo de Pisa: ¿com fer-ne una crítica? No hi ha res a dir de l'arquitecte. Sabem ben poca cosa del que va fer abans o després. No sabem exactament quant de temps va esmerçar en la seva construcció. No obstant això, com a historiadors l'observem i ens preguntem per què va ser construït, per què té la forma que té, per què està fet a aquesta escala. En jutgem els edificis com a un grup complex però unificat, com si fossin un sol edifici, projectats tots al mateix temps.

Com a crítics podem dir per què ens atreuen personalment, per què ens interessen encara, quin és l'efecte formal que exerceixen sobre nosaltres, com es relacionen amb altres edificis que haguem «experimentat». L'encavalament de la crítica amb la història és enorme, ja que és l'experiència crítica allò que valida les implicacions de l'historiador, la seva inversió d'energia i de temps.

Q. En un dels seus articles vostè parlava de la «cara fosca de la Bauhaus», declarava que hi ometria expressament una anàlisi de Paul Klee, i també deia explícitament que hi presentaria una interpretació alternativa. ¿Ha de ser tan clar un crític pel que fa a la seva tendència o actitud presa com a base del seu argument, i assegurant-se així que el lector l'entendrà?

R. El crític no és un jutge. No es refereix pas a un cos de lleis o de sentències. És un individu que expressa el seu criteri, el qual pot ser compartit per d'altres o pot no ser-ho. L'interès que els altres mostren per l'opinió que ell expressa és degut a tota mena de circumstàncies concomitants i del tot contingents —com ara el lloc i la llengua en què es publicarà l'article, el fet que el crític escriu bé o no—, les quals estan en relació indirecta amb la qualitat del judici. Un judici crític no és igual que un veredict judicial. És d'una classe diferent que fa referència tan sols a l'experiència crítica. No hi ha cap conjunt exterior de regles o de sentències que pugui justificar la preocupació del crític; com que la seva activitat és inevitablement personal, ha de pronunciar el seu propi punt de vista en relació amb els judicis explícits.

Pel que fa referència específicament a l'article sobre la Bauhaus, en vaig excloure Klee en part perquè era massa gran per aquell article, essent com és el major artista de la Bauhaus, i en part perquè, encara que el seu ensenyament era molt metòdic, va afectar menys a la Bauhaus que el de molta altra gent, per exemple Kandinsky; perquè Klee era vist pels estudiants de la Bauhaus com a una figura marginal.

Q. Els historiadors de l'arquitectura estan condicionats inevitablement pel present, per la seva situació i el seu moment específics a la història. ¿Hi veu, en conseqüència, desavantatges seriosos, a l'habilitat d'un hom per ser historiador?

R. Història no és crònica. Història és fer preguntes sobre material del passat —del passat propi, del d'altres, o fins i tot del de pobles i països estrangers. Fem preguntes sobre allò que ens interessa i, doncs, fem preguntes personals. Són formulades inevitablement per una persona tret d'un context. En certa manera, aquest problema és intensament *il·luminat*, per ara, per l'interès musical en l'execució autèntica: un pot executar una peça de música amb el tipus de piano que Beethoven utilitzava, o fins i tot amb el mateix piano de Beethoven, perquè de fet n'hi ha un que encara és utilitzable en concerts. Però el que un no pot tenir és l'orella de Beethoven (ni tan sols una de semblant), perquè l'orella d'un està condicionada pel fet que hi ha pianos de cua molt elaborats, amb un mecanisme molt més complex, i un els ha escoltat, de la mateixa manera que un ha escoltat pianos de jazz i pianos preparats, i totes aquestes coses formen part de l'experiència. Així, doncs, un no pot sentir el tipus d'execució que van sentir els contemporanis de Beethoven, perquè un no pot reformar l'orella pròpia en un model d'orella anterior a Beethoven i oblidar la pròpia experiència. Això és el que vull dir amb el fet que l'historiador ha de formular el seu propi punt de vista.

Q. ¿Hi veu paral·lelismes i/o diferències, entre el paper de l'arquitecte i el del crític?

R. Sí. Quan un arquitecte projecta un edifici, se suma al conjunt d'edificis existents i, en la mesura que el que fa és diferent del que fa altra gent, innova. El que fa, doncs, és una crítica dels edificis precedents, de manera que projectar és inevitablement fer crítica, tant si es vol com si no. Penso que la projectació és una activitat crítica, però, d'altra banda, en fer crítica declarada també s'està projectant en certa manera. Això és, com a crític, un intenta de veure per què el projectista va arribar a determinades decisions, i això només es pot fer repetint el procediment del projectista. El crític, si fa crítica interessant, refà un edifici.

Q. En d'altres ocasions vostè ha parlat de la importància del procés o la necessitat de dirigir-se cap a l'activitat que va produir l'objecte, més que simplement a l'objecte en ell mateix.

R. Tot edifici és encarnació de certes actituds, tant com d'un procés. En mirar alguns edificis, veiem allò que va conduir el projectista a posar certes coses en relació amb certes altres, a relacionar formes, etc. Veiem allò que Le Corbusier anomenava «promenade d'architecture» com a una sèrie de punts en la manera preferida per tot el seu edifici. La manera de relacionar volums és comprensible solament en termes de procés. Això no vol dir que l'edifici sigui un resultat directe d'aquest passeig. Naturalment, hi ha tota mena de coses enmig que hi intervenen, però passejar per l'edifici és al capdavant un procés d'utilitzar-lo. I l'edifici no és comprensible sinó mitjançant aquest procés.

Si entrem a les esglésies romanes, sovint veurem que l'església està projectada amb l'altar a l'extrem litúrgic est, i que hi ha una cúpula entre la nau i l'església. Així, pensem que l'església va ser projectada per a uns feligresos que s'hi asseuen de cara a l'altar, amb l'espai en forma de cúpula com a «teatre» litúrgic. De fet, a Roma veurem més sovint la utilització d'una capella lateral, amb la gent asseguda en angle recte respecte a l'altar major. Això no vol dir que l'ús o distribució essencial de l'edifici sigui refusat, vol dir simplement que l'edifici pot ser utilitzat de maneres diverses. L'edifici és trencat o alterat o se'n presenten nous usos, o bé l'edifici és inutilitzable i hem d'ocupar-lo tot destruint-lo una mica. Això no altera, però, la meua afirmació original: penso que la manera en què un edifici continua vivint, continua essent utilitzat, també és, naturalment, una conseqüència del projecte original. En aquest sentit, hi ha un encavalcament constant entre crítica i projectació que és inevitable; és una part excitant de la vida, sense la qual jo no podria passar.

Q. ¿Com es veu vostè mateix: com a crític, com a arquitecte o com a totes dues coses?

R. Si les coses que he dit fins ara són veritat, aleshores haig de ser sempre totes dues coses.

Q. No estic gens segura que tots els arquitectes es vegin ells mateixos en tots dos papers. ¿Ho està vostè?

R. Penso que sí. Penso que tot aquell que es dedica a l'arquitectura és sempre un crític. Els crítics de pintura més interessants que he llegit han estat sempre poetes o pintors: Baudelaire, Delacroix... Eliot és un gran crític literari. Le Corbusier era un crític meravellós, i a vegades, sorprenentment, es posava de part d'altrès molt diferents d'ell mateix.

M'agrada parlar d'arquitectura amb arquitectes, perquè hi estan compromesos; comprenen on rau el problema; saben com van arribar a la seva solució projectual i comprenen als qui tenen problemes anàlegs.

Q. ¿Per què creu que hi ha hagut una nova onada d'estudi de la història de l'arquitectura? Citaria autors com Frampton i la

Critical History of Modern Architecture, David Watkin, la seva pròpia obra..., per dir-ne alguns. ¿Representa això una voga o més aviat una necessitat genuïna de reinterpretar certs aspectes de la història?

R. Durant molt de temps la història estava abandonada a les escoles d'arquitectura. Tota la influència de la Bauhaus i la majoria de les escoles anglo-saxones negligien la història de l'arquitectura perquè creien que els estudiants no la necessitaven. En cert sentit, hi havia l'actitud que l'arquitectura estava començant una altra vegada i, doncs, la història era irrellevant. Si aleshores es creia això, segurament és aquest aspecte de l'arquitectura dels darrers cinquanta anys el que ara resulta menys fascinant, menys interessant, i el que menys implica els joves arquitectes.

També hi ha, penso jo, una reacció excessiva, un intent de considerar els precedents històrics com a una mena de catàleg i d'utilitzar-los tal com els catàlegs de comerç eren utilitzats al segle XIX. Prenem una mica de babilonès d'aquí, una mica d'italianès renaixentista d'allà, i ho apleguem tot. Naturalment, estic exagerant, però així és com alguns pensen avui dia que els problemes projectuals poden ser solucionats. La qual cosa representa igualment mala història i mala projectació.

Penso que la història tracta de veure, críticament, què va passar en el passat. La projectació és una activitat crítica paral·lela, però ni aquesta ni aquella poden realitzar-se mitjançant un catàleg. És clar que hi ha un altre aspecte que ara negligixo, i és el dels models.

No podem projectar una casa com si mai no haguéssim viscut en una casa. Aquest va ser el gran error dels anys vint i trenta: que es podia projectar un objecte com si no tingués cap mena de precedent. Nosaltres no intentarem pas de fer-ho, això, perquè sabem que és impossible. És per això, naturalment, que parlo de la projectació com a una altra forma de crítica. Assumeixo que hi ha un conjunt d'edificis que puc criticar mentre projecto. D'aquest conjunt, en prenem les nostres idees de finestres, de portes, de suports (com columnes), tota aquella classe de models components d'elements constructius que han viscut llargament i que poden ser manipulats. Precisament aquells que van provar de projectar com si no hi hagués hagut passat, van introduir una quantitat de variants en aquests models, les quals, al seu torn, van esdevenir part del conjunt de models.

Q. Si és possible d'estendre una mica el que està dient, semblaria que vostè s'oposa a certes temptatives actuals i al que és conegut com a «arquitectura postmoderna».

R. Mai no he entès què era l'arquitectura postmoderna, i em temo que ara ja és massa tard per voler-ho entendre, perquè ha passat a ser tan avorrida que no val la pena de preocupar-se'n.

Q. Deixi'm que li faci una pregunta hipotètica: si demà hagués d'escriure un article sobre un moment de la història que ne-

cessités una reinterpretació i una re-avaluació, ¿quin moment o moviment triaria?

R. Actualment estic treballant en un llibre sobre els ordres arquitectònics. Penso que això és una cosa que demana reinterpretació. Hi estic esmerçant el meu temps i és segur que hi dedicaré tot l'any vinent, per bé que una bona part ja està escrita.

Q. ¿És que és una qüestió que ha estat malentesa, tot i que se l'ha tractat àmpliament?

R. Absolutament. Si el que vostè implica és que aparentment no hi ha res més a dir, tan sols li contaré una anècdota. Jo havia de fer vuit conferències a Cambridge sobre els ordres, i vaig dir-ho a una persona, a la qual cosa ella em va dir: «bé, suposo que farà una conferència introductòria i una sobre cada ordre; això fa sis. ¿Què en farà de les altres dues?». A la cinquena conferència encara estava parlant de l'ordre dòric. Vaig contar als estudiants la conversa que havia tingut amb aquella persona i es van posar a riure.

Q. ¿De quina manera entra en joc el gust a la crítica arquitectònica? ¿Hi ha bon gust i mal gust? ¿Com actua la moda sobre l'arquitectura?

R. L'Acadèmia Francesa d'Arquitectura solia discutir sobre el gust, el seu efecte en la projectació, la seva relació amb l'art en general, etc. I mai van arribar a decidir de què es tractava i per què tenia importància, i s'hi van passar un segle, a no prendre cap decisió; per tant, no seré jo qui la prengui ara per ells.

Òbviament, hi ha certes coses sobre el gust sobre les quals es pot generalitzar. Una de les coses que no són reconegudes quan s'estableixen paral·lelismes entre moda i arquitectura, és la durada diferent de diferents tipus de gust, encara que gust i moda són tot sovint aparellats. El temps que farem servir un vestit és més curt que el que farem servir un llum de taula, i aquest és més curt que el que farem servir una casa. D'aquí que, en cert sentit, quan els comprem, els comprem amb criteris diferents. La manera en què escollim entre el conjunt del que se'ns ofereix és diferent de la mena de tria que fem a la taula de dibuix. Hi ha un conjunt del qual he parlat, un conjunt de precedents, un assortiment proveït pels edificis existents. La nostra activitat és, fins a cert grau, una activitat crítica de tria. Si el que he dit del crític és veritat, que el crític fa un judici personal, llavors la manera en què ha acumulat l'experiència (el que ha observat, com ho ha observat), tot col·labora a conformar el seu gust. Però no hi ha cap codi de gustos. No hi ha manera, ni per a una sola persona, de dir: «en aquest punt em sembla que aquest quadre ja està completament esgotat, o que ja m'ha donat tot allò que hi podré veure». De fet, aquesta persona el pot tornar a veure al cap de vint anys i trobar-hi alguna cosa totalment nova. Si això es pot fer, vol dir que el quadre en qüestió és molt bo. En la primera visió del quadre, segurament no podem

dir de quina manera ens afectarà vint anys més tard. El judici crític es basa en l'acumulació de la nostra experiència. Però és una acumulació per al funcionament intern de la qual no hi ha regles codificades possibles. L'única manera és simplement observar tot allò que sigui bo i treure'n el màxim profit.

Q. En un punt vostè també va esmentar que no es considerava un seguidor de les tendències; ¿com pot ser un crític, vostè, i no ser un seguidor de les tendències?

R. No crec que haguem de ser profetes, és a dir no crec que puguem dir el futur. Naturalment, puc llegir el diari i interessarme per l'última qüestió política, per la nova música pop, pels vestits, per la moda (la qual cosa m'entreté molt). M'agrada observar la moda en el menjar, perquè es coneixen els gustos de la gent pels canvis en el menjar, com en qualsevol altra cosa. De tota manera, quan dic que no sóc un seguidor de les tendències, vull dir que un no es pot tornar profeta i dir què serà el nou que ha de venir, en el sentit que un *couturier* pot dir «la línia de les vores baixarà».

En arquitectura, per la naturalesa del compromís, per l'espai de temps que és la vida d'un edifici o, certament, pel temps que cal esmerçar en projectar-ne un i construir-lo, aquesta mena de prediccions no es poden fer. O, almenys, si es fan no tenen cap interès, perquè no poden ser ni veritables ni falses. El que interessa és de posar en relació el que fem amb el que pensem, i d'observar la gent que utilitza els nostres edificis.

*So here I am, in the middle way, having had twenty years—
Twenty years largely wasted, the years of l'entre deux guerres—
Trying to learn to use words, and every attempt
Is a wholly new start, and a different kind of failure
Because one has only learnt to get the better of words
For the thing one no longer has to say, or the way in which
One is no longer disposed to say it. And so each venture
Is a new beginning, a raid on the inarticulate
With shabby equipment always deteriorating
In the general mess of imprecision of feeling,
Undisciplined squads of emotion. And what there is to conquer
By strength and submission, has already been discovered
Once or twice, or several times, by men whom one cannot hope
To emulate—but there is no competition—
There is only the fight to recover what has been lost
And found and lost again and again: and now, under conditions
That seem unpropitious. But perhaps neither gain nor loss.
For us, there is only the trying. The rest is not our business.*

Aquí em teniu, a mig camí, havent passat vint anys—
Vint anys en gran part malaguanyats, els anys de *l'entre deux guerres*—
Volent aprendre d'usar els mots, i cada temptativa
És un començament del tot nou, i un tipus diferent de fracàs
Perquè un hom només ha après a fer seus els mots
Pel que fa a allò que ja no ha de dir més, o a la manera
En què ja no està disposat a dir-ho. I així cada aventura
És un nou començament, una incursió en l'inarticulat
Amb un equipament esvinçat sempre espatllant-se
En el batibull general de la imprecisió del sentiment,
Avalotats escamots d'emoció. I el que ha de ser conquerit
Per la força i la submissió, ja ha estat descobert
Un o dos cops, o més, per homes que un no pot esperar
D'emular —no hi ha, però, competència—
Tan sols la lluita per recobrar el que ha estat perdut
I trobat i tornat a perdre una i altra vegada: i ara, en condicions
Que no semblen favorables. Però potser ni guany ni pèrdua.
Per a nosaltres, només l'intent. La resta no és cosa nostra.

Fragment de «East Coker»
T.S. Eliot, 1943
Traducció Alex Susanna
Quatre quartets, ed. Laertes. Barcelona 1984