



Carlos Martí Arís  
*Magister Honoris Causa*

l·liçons 3

Carlos Martí Arís  
*Magister Honoris Causa*

I  
**ACTE D'INVESTIDURA  
PRIMERA PART**

Jordi Ros	11
Daniele Vitale	16
Antonio Barrionuevo	21
César Portela	25
Elisa Valero	27
Emili Donato	29
Víctor Brosa	34
Salvador Tarragó	39
Marta Cervelló	43
Enric Fossas	46

II  
**COL·LECCIÓ D'IMATGES**

Fotografies de l'acte d'investidura	50
Exposició <i>Traces. Carlos Martí Arís</i>	57
Fotografies de la taula rodona	105

III  
**TAULA RODONA**  
**SEGONA PART**

Aportacions escrites:

- Fabio Licitra 115  
Jorge Torres Cueco 130  
Bruno Reichlin 134  
Orsina Simona Pierini 137  
Gillermo Zuaznabar 142  
Maria Madalena Pinto da Silva 145  
Antonio Monestiroli 149

Intervencions orals:

- Moisés Gallego 151  
Juan Carlos Arnuncio 152  
Jaume Sanmartí 153  
Salvador Tarragó 154 i 160  
Luis Martínez Santa-María 156  
Luis Alegre 156  
Eduard Gascón 157  
Daniele Vitale 158  
Enric Granell 159  
Pere Joan Ravetllat 163  
Xavier Monteys 164  
Valeria Pezza 168  
Antonio Barrionuevo 169  
Gerardo García-Ventosa 170  
Félix Solaguren-Beascoa 171

**NOTA BIOGRÀFICA 173**

Carlos Martí Arís  
*Magister Honoris Causa*

L'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura  
de Barcelona de la Universitat Politècnica de Catalunya  
atorga al doctor arquitecte Carlos Martí Arís  
la distinció de *Magister Honoris Causa* per l'excel·lència  
i el compromís en la seva trajectòria acadèmica.

L'acte d'investidura té lloc a la Sala d'Actes  
de l'ETSAB el 18 de novembre de 2014.

I  
**ACTE D'INVESTIDURA**  
**PRIMERA PART**

La primera part de l'acte d'investidura  
*Carlos Martí Magister Honoris Causa* té lloc a la Sala d'Actes  
de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona.  
Compta amb les següents intervencions:

Jordi Ros  
Daniele Vitale  
Antonio Barrionuevo  
César Portela  
Elisa Valero  
Emili Donato  
Víctor Brosa  
Salvador Tarragó  
Marta Cervelló  
Enric Fossas



Primera part de l'acte d'investidura  
Presentació de Jordi Ros, director de l'ETSAB

## JORDI ROS

Director

Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona

Rector de la UPC, Vicerrectores, Directores de Escuelas de Arquitectura, Autoridades académicas, varias de ellas procedentes de geografías alejadas, Representantes de instituciones culturales y civiles de nuestra ciudad, Profesorado, estudiantes, amigos.

Hoy es un día importante para la Escuela de Arquitectura de Barcelona, que otorga a Carlos Martí Arís la distinción de *Magister Honoris Causa*, en reconocimiento a su compromiso con esta institución, por su rigor y generosidad intelectuales en el ejercicio de su magisterio, desde el que ha formado durante cerca de cuatro décadas tantas promociones de estudiantes, entre ellos un notable número del actual profesorado de esta Escuela.

Con esta distinción a Carlos, la Escuela también se compromete a sí misma, se dota de carácter como institución, a través de los valores intelectuales, también éticos, que encarnan las personas en las que ésta se reconoce.

Efectivamente, éste es un acto relevante de escuela, sin duda de gran complicidad con su profesorado, pero cuyos destinatarios últimos siguen siendo sus estudiantes. Y cómo, siendo así, puede suceder que algunos de estos estudiantes que hoy nos acompañan no sepan bien quién es esa persona a la que se le otorga tan alto galardón. En síntesis podríamos responderles que porque Carlos Martí Arís, más que una persona conocida, es una persona reconocida. Notablemente reconocida no solo en su escuela, también en tantas Escuelas de Arquitectura del resto del estado, así como en otras Facultades europeas, en particular de Italia, o en las del conjunto de países de la América Latina.

La ilustre lista de ponentes a los que precedo me exime de tener que explicar a estos estudiantes los múltiples motivos de reconocimiento que Carlos Martí Arís atesora entre sus pares. El prólogo de su espléndido libro *Silencios elocuentes*,

que a los que no lo hayáis leído os recomiendo encarecidamente, se introduce con una cita de Bergamín, que dice «Si los silencios no hablaran, nadie podría decir lo que callan las palabras.» Sin duda alguna el emotivo silencio de Carlos en esta luminosa mañana de noviembre se expresará nítidamente, coralmente, a través de las palabras elocuentes de sus amigos.

La lista de personas que desde diversas latitudes se han sumado entusiásticamente a este acto de distinción ha desbordado las previsiones iniciales, y da cuenta de la estima que se profesa a Carlos y de la eventual necesidad de este reconocimiento. Nos honra contar entre los asistentes en estas primeras filas de esta Sala de Actos, además de a los ponentes (Daniele Vitale, Víctor Brosa, Emili Donato, Marta Cervelló, Salvador Tarragó), a académicos tan reconocidos como Antonio Monestiroli, Bruno Reichlin, Madalena Ferreira, Juan Carlos Arnuncio, Javier García Solera, Luis Martínez Santa-María, Pepe Sosa, Jorge Torres Cueco, y tantos otros y otras que sin duda habrían sido esplendidos y merecidos ponentes de este acto. Afortunadamente podremos también contar con todos ellos durante la mesa redonda, de extenso diámetro, que tendrá lugar esta tarde, y a la que estáis invitados, como ya se ha dicho, después de la presentación del libro *Variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en Arquitectura*, que fue la reelaboración de su tesis doctoral, dirigida por Giorgio Grassi, que ha sido reeditada gracias al acuerdo de la ETSAB, con nuestros amigos de la Fundación de la Caja de Arquitectos, a los que agradecemos desde aquí públicamente.

Es probable que de los diversos registros meritorios que hoy sean citados se omita uno que a mi modo de ver ha sido fundamental en el devenir de esta escuela. El que hace referencia a la redacción de Carlos Martí Arís sobre los criterios generales de la asignatura de Proyectos en la ETSAB, que posteriormente fue recogida con notable literalidad como base para la elaboración de nuestro actual Plan de Estudios. Se trataba de una propuesta docente que, en su espíritu, suscribiría posteriormente los postulados trazados magistralmente en la introducción

de su obra *La cimbra y el arco*, de la que extraigo uno de sus párrafos más celebrados:

A medida que se ahonda en el conocimiento de esos u otros objetos ejemplares, va cobrando fuerza la idea de que tras toda gran obra de arquitectura existe un esfuerzo reflexivo, un pensamiento teórico activo que alimenta y vivifica las formas arquitectónicas y que es el fruto de la observación atenta y de la búsqueda paciente y rigurosa. Pero ese saber se deposita y condensa, ante todo, en las propias obras y proyectos de arquitectura. Si algo he aprendido después de muchos años de dedicación a estos temas es que todo intento de construcción teórica en nuestro ámbito debe, de entrada, asumir su papel auxiliar, su condición secundaria, supeditada a las obras, que son las verdaderas depositarias del conocimiento tanto en arquitectura como en cualquier otra actividad artística. Ese carácter auxiliar que le atribuyo a la teoría en el campo del arte, no disminuye en nada su importancia, ni niega su valor decisivo. Es como la cimbra que hace posible la construcción del arco: una vez cumplida su misión desaparece y, por tanto, no forma parte de la percepción que tenemos de la obra acabada, pero sabemos que ha sido un paso obligado e imprescindible, un elemento necesario para erigir lo que ahora vemos y admiramos.

Permitidme por último unas palabras dirigidas a Carlos en un registro más personal, vinculadas a un conjunto de recuerdos secuenciados en el tiempo:

El record com a esporàdic estudiant oient, amb altres companys de cinquè de matins, d'aquell curs de projectes de tarda on donaves classe.

El record també d'aquella època estudiantil algunes asimètriques converses, on fortuïtament havíem coincidit durant el trajecte del 7.

Records també d'aquelles incipients i reveladores lectures dels teus escrits, que m'atraparen suficientment per que quan l'aleshores cap de Departament de Projectes en proposes encarregar-m'én de la redacció de la revista *DPA*, fa ja 17 anys, no dubtes a demanar-te per tirar-la plegats endavant.

Des d'ençà la vintena de monografies publicades per la revista *DPA*, s'han anat agrupant en tres grans apartats: els dedicats a l'obra d'un arquitecte, els que es centraven en l'exploració d'un tema i els dels llocs com a forma de demarcació monogràfica. Dels primer apartat, el de les monografies dedicades a arquitectes, els membres de la redacció de la revista vàrem acabar definint un perfil, al que anomenaren familiarment arquitecte *DPA*, un arquitecte que havia de ser valorat més per la qualitat del conjunt de la seva trajectòria en l'exercici del seu ofici, que no pas per l'estridència puntual d'alguna d'elles. No calia que fos particularment conegut, però si per a nosaltres necessàriament divulgat. Ser, en definitiva, una expressió palpable de que darrera de la primera filera de les celebritats més mediàtiques encara resta un munt de vida arquitectònica, cultural de la que aprendre. I vist així, des de l'angulació interessada d'aquest escrit, no hi ha dubte que tu ets un perfecte exponent d'arquitecte *DPA*, em sorprèn no haver-ho associat fins ara.

Més enllà d'això, a ben segur que tots i cadascun els redactors i becaris de l'equip de la revista *DPA*, bona part presents avui aquí, recordaran amb tant o més plaer les vetllades compartides que no pas els esforçats números de revista publicats, per molt que n'estiguem particularment satisfets.

I recordo sobre tot, com suposo que també haurà estat així per la vintena llarga de doctorands que han tingut el privilegi de tenir-te per tutor, les entranyables converses al llarg dels aproximadament deu anys durant els que em vas dirigir la tesi doctoral, fins que em deuries veure el llautó i em vares dir que ja n'hi havia prou i que la presentés. No seria probablement avui dirigint-te aquestes paraules si no t'hagués fet cas.

Por último quiero agradecer a todo el conjunto de personas de la escuela que han hecho posible los actos monográficos y exposiciones en torno a la figura Carlos que se desarrollaran durante toda la jornada, en particular a la gente de la Subdirección de Cultura, visible hoy en este estrado a través de Ariadna Perich y Roger Such.

Y como no, transmitir nuestro sentido agradecimiento a Enric Fossas, Rector de nuestra universidad, y a su equipo de Gobierno, por la sensibilidad y disponibilidad mostradas desde el primer momento en torno a la materialización de este acto, que ha hecho suyo.

Y acabo. Estimado Carlos, sigues siendo para tantos de nosotros una especie de catedrático sin cartera, o mejor dicho sin cátedra, representas la mejor expresión de que en lo que atiende a los valores esenciales de la universidad, la autoridad académica prevalece sobre el poder, por muchos sexenios que éste atesore. Y en este sentido el merecidísimo reconocimiento que hoy te rinde la Universidad honra a su vez a tu Escuela. Gracias también por ello.

## DANIELE VITALE

Professore Ordinario  
Politecnico di Milano

### L'idea e il dubbio

Parlando di Carlos Martí, parliamo di una storia collettiva cui molti di noi appartengono. La prima cosa che ci unisce è l'amicizia, che è un incontro dalle molte facce. C'è quella personale e dell'affetto, ma con Carlos c'è sempre stata in più un'amicizia di pensiero, basata sul confronto, sulla condivisione, talora sulla diversità delle idee. Il tempo è il miglior testimone dell'amicizia e ne costituisce la coscienza, e la nostra si è rinnovata nei decenni.

Negli anni sessanta, un gruppo di architetti catalani e di altre parti di Spagna hanno scelto in Italia dei maestri che erano anche nostri, e tra loro Aldo Rossi e Giorgio Grassi. È una parola pericolosa, questa di maestro, che fatica ad amare, perché dilata il ruolo delle figure individuali e trascura la corallità della cultura. Rossi e Grassi sono stati riferimenti diversi, e il tempo ha accresciuto la loro divergenza, sino a separarne i percorsi. Grassi è stato il maestro della *costruzione logica* dell'architettura, ma potremmo dire dell'*astrazione logica*. Per amor di logica, le forme del progetto rimanevano lontane dal campo delle forme reali. Le figure, che si volevano necessarie e stabilite, si convertivano in un mondo virtuale e rigoroso.

L'architettura era alla ricerca di «bellezze essenziali», dove l'idea si traducesse e si risolvesse per intero nella forma.

Rossi è stato il maestro dell'*architettura della città*, trasformatasi poco a poco nel *labirinto della città*. Il labirinto stava dietro l'ordine chiaro e apparente della topografia, della tipologia, dei monumenti, delle regole. Lo studio della realtà urbana prendeva i modi della descrizione e del catalogo, ma dietro la scena si scopriva l'incompiuto, dietro il finito l'interruzione, dietro la logica l'impuro. La città, come il progetto, si costruiva dentro la rete fitta dei rimandi e delle analogie. I progetti di Rossi

passano dalla loro scabra e giovanile nudità a un mondo più complesso, costruito per moltiplicazione e sovrapposizione di figure. Gli oggetti si dispongono su un piano e diventano teatro.

Carlos fa ciò che si deve fare: prende i maestri come accompagnatori che indicano il cammino, ma costruisce nel tempo un proprio discorso. Rimane preso dal fascino di Grassi e dal suo procedere stringente. È un periodo in cui l'architettura spagnola e di Barcellona guardano all'Italia e alla sua cultura. Anche il gruppo trova i suoi riferimenti in Italia, ma lo fa in modo fortemente selettivo, perché aspira a un progetto. Rimane sospeso tra i due insegnamenti di Rossi e Grassi, e spesso il dissidio lo nasconde. Costruisce il proprio cerchio. È formato da un numero ristretto di persone di provenienze diverse, ma è coeso al suo interno. È Salvador Tarragó, di qualche anno più anziano, che lo forma e lo sostiene, e senza di lui il gruppo non sarebbe esistito. Salvador ha rappresentato la forza della convinzione, la moralità del lavoro, la fermezza dell'idea. Carlos ha avuto un ruolo diverso e complementare, perché ha rappresentato l'argomentazione, l'inquietudine, l'incrinatura del dubbio.

I libri tradotti, i Seminari internazionali (i Siac), gli studi sulle città, lo stupore per la ricchezza della storia, i maestri del moderno, la scuola: sono stati questi i centri del lavoro e insieme le fortezze. Ma è soprattutto attraverso la rivista «2C» che il gruppo ha costruito la propria identità e il proprio volto pubblico. Non a caso le due C significano Costruzione della Città (Construcción de la Ciudad), e non a caso il titolo ne richiama un altro lontano e vicino, «A.C.» (Documentos de Actividad Contemporánea), la rivista dei razionalisti del Gatepac negli anni trenta. Sono entrambe a tesi e di tendenza, riviste di passione e di promessa, di impegno e di messaggio. C'è sproporzione tra le due vicende, ma l'architettura moderna, con la sua epopea e il suo dramma, viene vissuta come riferimento etico, e alla dimensione etica viene riportato anche il rigore delle forme.

Carlos è un personaggio dai diversi volti, perché è architetto, professore, scrittore. I volti rimangono distinti, ma ciascun personaggio dialoga con l'altro. È *un architetto*

perché l'architettura è al centro del suo lavoro. A quel centro non sempre arriva in modo diretto, ma percorrendo cammini laterali, e tra essi quello dell'arte, del disegno, della letteratura, del cinema. Il progetto è una ricerca, un esercizio, una speranza, e però non occupa per intero l'orizzonte. L'architettura è più grande, perché è il mondo che ci circonda e consente la vita. Carlos studia le città, gli autori, le opere, e l'idea che costruisce di sé è quella dell'architetto-sapiente, o del filosofo-architetto. Non è però la realtà che guida il progetto, ma l'occhio che la guarda. L'occhio di Carlos cerca e vede, dentro il reale, un sistema essenziale e depurato di forme. È stato Emilio Donato, così diverso da lui, ad avergli rivelato il fascino del lavoro di architetto e la durezza dei suoi scontri. Da quegli scontri si è per indole separato e il progetto è rimasto, per lui, con i tratti di un'alta e riservata dignità.

Ma oltre questo, Carlos è un professore. Mestiere dell'architetto e mestiere del professore non coincidono, perché l'insegnamento non può coincidere con l'architettura nella sua realtà concreta. Architetto e professore sono figure che si guardano e si inseguono, l'uno cercando protezione nell'altro, ma in modi diversi nel tempo. La generazione precedente la nostra è stata, per buona parte, quella della professione e della sua cultura. La scuola era un prolungamento del lavoro di architetto, e si insegnava ciò che da esso si era appreso. La nostra generazione, quella mia e di Carlos, ha invece speso nella scuola gran parte delle sue energie. È accaduto l'opposto di quel che accadeva prima, e cioè che il mestiere sia diventato per noi un prolungamento della scuola. È dipeso non solo dalla scarsità delle occasioni di lavoro, ma da un sistema di illusioni, perché immaginavamo che la conoscenza riscattasse le volgarità e i compromessi del reale.

Guardo indietro e mi sembra sia stato uno spreco di energie e di vita. Chissà che non lo sia stato per intero. Almeno, se la scuola non è la trasmissione del sapere, ma la costruzione del sapere. È un suo mandato, porlo in una dimensione corale, dove il coro è la comunità universitaria,

ma anche parti di società. È una speranza, quella di gettare semi e di liberare intelligenze e forze represses. Carlos è stato un buon professore, un professore appassionato, perché nella scuola ha portato una visione e un senso di scoperta.

Infine, Carlos è uno scrittore. Non ha parlato molto, ma ha scritto. Ha tessuto in maniera silenziosa la sua tela, con fili fatti di ragionamenti e di parole. È un silenzio, come dice il suo titolo, eloquente, dove il detto e il non detto vivono dentro una stessa trama. Non esistono pensieri che si mettono in lingua, ma cercando le parole si trovano i pensieri. Ogni autore si nasconde tra le righe dei suoi libri. Quelli di Carlos cercano di mettere ordine nel mondo, anche in quello dell'architettura, e per questo pone una distanza tra sé e la confusione delle cose. È una scrittura nitida, la sua, ma che non coincide con l'idea di «parlar chiaro», dove le parole rimangono rotonde perché pretendono di dire e di spiegare. Le parole serbano una natura simbolica e un carattere allusivo, perché cercano di penetrare nell'ambiguità che regna tra le cose. Lo dicono anche quei titoli belli, che diventano ossimori: i silenzi eloquenti, le variazioni dell'identità. I giochi delle parole riflettono i giochi del sapere e gli intrichi del reale.

Poiché ammiro Carlos per la sua umanità e la limpidezza dell'argomentare, voglio esprimere nei suoi confronti un dissenso, e se non un dissenso un dubbio. La lode da sola non rappresenta un omaggio, ma è un omaggio il confronto. Nella centina e l'arco e in altri suoi scritti, sostiene che la teoria è una costruzione ausiliare al servizio dell'opera. La centina regge l'arco durante la costruzione, quando è ancora incompleto. Anche la teoria, pensa Carlos, è un'impalcatura, serve a sostenere in via provvisoria l'opera quando ancora la si viene immaginando e facendo. Poi è bene che l'impalcatura venga smontata ed esca di scena; è bene che i ragionamenti perdano voce e lascino l'opera al proprio silenzio. La teoria è una guida, che ha l'opera come riferimento e come punto di arrivo. È una convinzione che nasce da un sentimento di pericolo, perché la teoria si può irrigidire e convertire in prigione.

Ma quella di cui Carlos parla è una teoria del progetto, legata a un mondo particolare di forme. Il pensiero di architettura spazia in un cielo più grande, e la sua dignità e la sua generalità sta anche nel rimanere sospeso. Vive in una propria aria ed è dotato di un proprio respiro. È come il disegno: il disegno, anche quello di architettura, non è un cammino verso l'opera, ma un'arte nobile che esplora le figure e le forme valendosi di propri strumenti. Non prepara, non predispone, ma cammina a lato. Anche il disegno che descrive l'edificio è importante, ma non è tutto il disegno. L'architettura non sta solo nel suo aspetto fabbrile e nei poteri della mano, né si esaurisce in una finalità che la guida.

Come l'architettura costruita vive più degli uomini, così il pensiero, così la parola scritta e parlata. Anche il pensiero è un'eredità, e nei testi e nei trattati riposano alternative in cui ancor oggi ci agitiamo. Affonda in un sostrato di credenze e di miti, aspira a farsi razionale, poi diviene codice e sistema di norme. Non è la centina che regge e poi deve sparire. Porta in sé la propria bellezza, al pari dell'opera.

Ma guardando le architetture, ascoltando le parole, alla fine sfugge l'esperienza degli uomini. Di una cosa soprattutto dobbiamo ringraziare Carlos: del suo coraggio, del coraggio che ha dimostrato e che ancora oggi dimostra. «Non portai mappe. Non so leggerle —perché sigillare l'acqua che scorre? Dopo tutto, l'unica regola del viaggio è: non tornare come sei partito. Torna diverso.»<sup>1</sup>

1. Anne Carson, *Antropologia dell'acqua. Riflessioni sulla natura liquida del linguaggio*, a cura e con traduz. di Antonella Anedda, Elisa Biagini, Emmanuela Tandello, Donzelli, Milano, 2010, p. 10.

## ANTONIO BARRIONUEVO

Professor Titular  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla

Sean mis primeras palabras para agradecer a la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, a su director Jordi Ros y muy especialmente a Carlos Martí Arís su invitación a participar en este acto y nuevo encuentro con tantas personas conocidas y amigas que hemos acudido a esta merecida distinción académica.

Carlos Martí siempre ha estado al frente.

### Al frente de la enseñanza

En la escuela, en sus textos y más allá en los debates. Apoyando el aprendizaje a través de obras y proyectos ejemplares. Expresó: «La enseñanza de la arquitectura es una actividad compleja ya que todos los conocimientos que los estudiantes van a recibir deben integrarse para formar un juicio crítico propio. Y la gran dificultad es que el conocimiento en general lo identificamos como un conocimiento científico y sin embargo el conocimiento de la arquitectura procede del campo del arte.»

Observamos la plena coherencia del camino que ha recorrido como si visionáramos una película sobre su vida; desvelando cómo se conduce el proyecto arquitectónico como forma de conocimiento que surge de la acción y se desarrolla con el propio hacer. Un proceso dialéctico entre teoría y práctica, entre pensamiento y acción que se mantiene siempre abierto. Una teoría que toma como punto de partida el estudio concreto de las obras.

### En el frente Editorial

*2C Construcción de la Ciudad* surge en torno al comienzo de Salvador Tarragó como profesor de la Escuela en 1969. Trasladé mi expediente académico desde Sevilla a Barcelona, donde había realizado mis dos primeros años de carrera. Trabajé en el estudio de Yago Bonet unos meses y luego,

durante dos años en el de Salvador Tarragó. En el curso 69-70 la Escuela estaba cerrada, hasta que un director comisariado desde Madrid, Javier Carbajal, la abrió al final en el mes de mayo. En ese año Salvador me encargó ponerme en contacto con mis compañeros de curso para realizar unos seminarios: el Constructivismo ruso, Le Corbusier y el GATCPAC centrado en la figura de Torres Clavé; Antonio Armesto, Juan Francisco Chico, Toni Ferrer, Alejandro Marín Buck y Juan Carlos Theilacker, un grupo de estudiantes que junto a otros formaron 2C en 1972, año que regresé a Sevilla. Compañeros y amigos para siempre.

La vida de la revista constituye una colección de monografías que alternan las obras de arquitectos muy seleccionados dentro de la línea de pensamiento promovida, con estudios analíticos sobre la arquitectura de la ciudad. Dando cabida a una relación activa y abierta de grupos de trabajo de jóvenes arquitectos que estudiamos el hecho urbano de la arquitectura de las ciudades como fundamento y nuevo paradigma del proceso del proyecto de arquitectura. El último número, *La línea dura. El ala radical del racionalismo*, cierra un ciclo; el comenzado en aquellos seminarios de los años 70 en los que estudiamos obras y manifiestos de aquellos periodos del Movimiento Moderno.

*DPA Documents de Projectes d'Arquitectura* es una revista académica de reflexión crítica con recursos modestos pero con ambición intelectual. También son números monográficos sobre tres áreas temáticas: obras de arquitectos relevantes; exploración de cuestiones significativas actuales en el campo de la arquitectura; y el estudio de lugares: desde la residencia, el barrio y la ciudad, al territorio.

En cierta medida estas dos líneas editoriales pueden considerarse análogas y marcan el avance en un mismo camino sobre la enseñanza del proceso del proyecto arquitectónico.

### En el frente de la producción arquitectónica

Una obra de Carlos y Antonio Armesto, con la colaboración de Juan Francisco Chico y Juan Carlos Theilacker: la escuela

de EGB de diez unidades en el Prat de Llobregat, 1982. Esta obra es la puesta en práctica del empleo de la «edificación en línea» que tanto valoraron como paradigma de la arquitectura moderna.

Un proyecto común de Carlos Martí y Antonio Armesto y mi estudio: el concurso para la Estación de Francia en ocasión de la remodelación de su entorno para la Barcelona del 92. La remodelación del ámbito de la Estación de Cercanías, el edificio de Cabecera, el patio de andenes y el final del ámbito ferroviario al Parque de Carlos I, estableciendo los nuevos límites entre ferrocarril y ciudad.

### En el frente del pensamiento y construcción del mundo contemporáneo, con sus libros y sus artículos

Junto con los profesores Luis Alegre, Antonio Armesto, Víctor Brosa, Eduardo Gascón, José Ramón Pastor, Jordi Roig, Jaume Sanmartí y siempre en nuestro recuerdo Raimon Torres, en el estudio «Las formas de la residencia en la ciudad moderna» se analizaron los ejemplos residenciales de la Europa de entreguerras como fragmentos de la ciudad moderna que nunca existió como conjunto pero sí como idea materializada en estos, entre otros, ejemplos. Y recordó que «la ciudad moderna es una realidad cuyos elementos existen pero que precisa de un proyecto para ser completada».

Con frecuencia acude a la raíz etimológica de los conceptos para encontrar lo esencial de ellos:

Cultura proviene de cultivo, de *colire*, de cuidado. La cultura no es más que el modo en que el ser humano busca una conciliación con la naturaleza a través de diversos artificios y estrategias [y entre ellos] la arquitectura puede seguir siendo un medio que nos permita hablar con el mundo pero, para lograrlo, debemos tener en cuenta que ese diálogo habrá de incorporar dos componentes: uno activo, en el que nuestro papel será hacerle al mundo las preguntas pertinentes; y otro, pasivo, basado en la escucha atenta y en el silencio, que le permita al mundo manifestarse.

**Corolario**

Aunque Carlos Martí sólo hubiera escrito una sola de sus frases, ya sería razón más que suficiente para estar aquí, hoy y ahora, todos congregados a celebrar este merecido y emotivo acto de reconocimiento a su labor intelectual que la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona y la Universitat Politècnica de Catalunya, le otorga.

Y digo una sola frase escrita, pero también figurada a través de sus proyectos y obras, ya que todas ellas poseen la misma raíz: construir con amor y fidelidad un dulce, sosegado y firme camino luminoso hacia la belleza para hacer florecer un mundo mejor; ¡un universo mejor! Como dijo el poeta: «Que el viento de tu noble ejemplo nos guíe siempre».

**CÉSAR PORTELA**

Catedràtic  
Escuela Superior de Arquitectura de a Coruña

Voy a tratar de ser muy breve en mi intervención, como prometí a los organizadores de este acto. Voy a tratar de no repetir cosas de sobra conocidas por todos los aquí presentes, como puede ser su calidad humana, su alto nivel intelectual y profesional, la sencillez, la claridad y la profundidad de su pensamiento o de sus escritos. Pero sí quería hacer hincapié en dos aspectos de su singular personalidad. El primero, su fino y sutil sentido del humor, que le permite ser capaz de ver el lado simpático, gracioso, irónico, satírico, esperpéntico y humorístico de la vida, reírse de casi todo y, lo que es más difícil, también de sí mismo, como hacen los humoristas que, además, son buenas personas.

Decía mi padre, otro gran humorista, que existen dos facetas de la condición humana que son irreconciliables: el sentido del humor y el sentido del poder. Y que nunca había conocido a nadie investido de poder, capaz de tener verdadero sentido del humor y viceversa. Carlos podría ser la mejor prueba de esta certera afirmación y de su firme posicionamiento en el campo del humor.

El otro aspecto de su personalidad que quería señalar está relacionado con la amistad, su sorprendente capacidad para crear y estrechar lazos de amistad, para hacer amigos.

Yo creo que, igual que a los arquitectos habría que juzgarlos por los proyectos y las obras que hacen, pero también por las que no hacen, por las que no quisieron hacer, por las que se negaron a hacer, a las personas habría que juzgarlas por los amigos que tienen y por los que no tienen o, mejor dicho, por sus amigos y por sus enemigos.

Siempre pensé que es muy importante, necesario, imprescindible el tener amigos pero también enemigos. Yo presumo de los amigos que hice a lo largo de la vida pero también, y mucho, de los enemigos. Y siempre desconfié de los que no tenían, o decían que no tenían enemigos.

Bueno, siempre hasta que conocí a Carlos Martí. A Carlos no le conozco ningún enemigo y a pesar de ello tengo absoluta confianza en él y me enorgullezco y presumo de ser su amigo.

Alguien dijo alguna vez que las tres cosas más hermosas del mundo eran ver un barco navegando con la vela hinchada por el viento, un caballo galopando por un bosque y una bandada de delfines jugando, al amanecer, sobre la lámina del mar.

Los gallegos solemos añadir otra: contemplar en el último minuto del día la caída del sol golpeando y encendiendo la línea del horizonte, desde la punta del Cabo Finisterre.

Yo añadiría, aún otra más: estar hoy aquí, acompañando a Carlos en este merecidísimo acto, rodeado de sus amigos que ya considero míos también.

Gracias a todos y a ti, Carlos, especialmente.

## ELISA VALERO

Catedrática  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada

### Oxímoron de Carlos Martí

El nombramiento de *Magister Honoris Causa* a Carlos Martí Arís es una constatación de algo que venimos viviendo desde mucho tiempo atrás. Carlos Martí Arís es Maestro. Al igual que hay lugares fundantes en las ciudades, aquellos que determinan su especificidad y las configuran de forma única, entre las personas también hay relaciones fundantes. Son aquellas a las que les debemos el crecimiento, o nuevos nacimientos, momentos traumáticos que nos *dan a luz* a nuevos horizontes. Carlos ha alumbrado a muchos de nosotros. De tal manera es esto que no encuentro mejor modo de hablar de él que reflejarlo como en un espejo. Ya que no puedo distinguir sus ideas de las mías, mis armas las tomo prestadas de él.

Aunque con uno solo bastaría «amanuense del espíritu», intentaré perfilar la figura de este autor de *Silencios elocuentes*, *Variaciones de la identidad*, *Cabos sueltos*, con tres oxímoron, su figura favorita para mostrar la complejidad de la realidad, la raíz profunda de las verdades cotidianas tejiendo relaciones paradójicas que contraponen verdades profundas unas con otras.

### Omnívoro preciso

El mundo interior de Carlos Martí se alimenta de todos los campos de la cultura. En él tienen cabida y establecen fructíferas relaciones arquitectura, cine, pintura, escultura, música, literatura, e incluso del deporte. La profundidad con la que es capaz de captar la belleza en sus distintas formas, entenderla e interpretarla es extraordinaria. Sus escritos tienen la precisión del rayo láser, capas de atravesar las cuestiones más complejas y mostrarlas con palabras sencillas. Su pulso no tiembla ante Beethoven, Oteiza, Rozco, Ozu o Mies y la calidad de sus frutos evidencian su importancia en el panorama de la cultura contemporánea.

### Racionalista trascendente

*La línea dura (un antídoto contra la infección sentimental) del racionalismo* expresa bien los intereses de Carlos, sin sitio para frivolidad ni el capricho, sin dejarse seducir por cantos de sirena. A su vez, con el pensamiento claro y una inteligencia preclara es capaz de ver lo intangible y aceptar lo inefable. Serenamente nos muestra que el conocimiento no se reduce a la frondosa rama del saber científico ni la realidad a lo mensurable y cómo el materialismo es superado por el sentido trascendente de la obra de arte.

Un cultivador de sentido común, de la claridad y la coherencia, que encuentra solaz en la búsqueda del sentido profundo de la realidad.

### Gigante amigo

Carlos Martí Arís es uno de los grandes intelectuales del panorama contemporáneo. Su talla intelectual es de gigante. Las ediciones de sus libros en Europa y América, las influencia de su pensamiento en las escuelas de arquitectura, y el amplio reconocimiento internacional pueden mostrarlo a los ojos de muchos como inalcanzable.

Sin embargo, la vida es un viaje con mapas invisibles en el que vamos descubriendo la compleja topografía de las relaciones personales.

Afortunadamente las relaciones de amistad no tienen que ser simétricas, no se requiere la igualdad de las partes. Las relaciones simétricas se dan más en los grupos, conjuntos homogéneos. Carlos a su alrededor ha tejido una gran red de amigos con relaciones libres, no necesarias, asimétricas y abiertas.

Los gigantes pueden acercar las distancias e incluso levantar a los pequeños.

Carlos es maestro en el arte de la amistad, que como el resto de las artes es siempre un regalo. El regalo más auténtico que la vida nos puede dar.

### EMILI DONATO

Professor Titular  
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona

Es necesario hablar de Carlos Martí, pues a pesar de la sombra que arroja su insultante modestia, es decir su ser el mismo *cimbra* de tanta acción, enseñanza y pensamiento, crece con fuerza entre nosotros la conciencia del valor intelectual y moral de su aportación en los campos de la teoría de las artes y de la arquitectura en particular; valores cuyo reconocimiento práctico por parte de quienes sepan entenderlos y aprovecharlos, se convierten en aquel suyo «construir con palabras», que quizás le redima de la poca obra propia, la cual, de existir podríamos considerar tanto él como nosotros, como una distracción respecto de lo esencial.

Podríamos preguntarnos para empezar, cuáles han sido las reglas y campos de acción prácticos e intelectuales que le han motivado a lo largo de su vida, antes o más allá de aquel espíritu y moral de servicio, disciplina y rigor, de origen jesuita que hay que admirar. Pero más cerca, una respuesta de Aldo Rossi a una pregunta que le hacen en el primer número de la revista 2C en 1974, nos lo aclara: «Quien trabaja hoy en la Universidad debe trabajar con plena dedicación y debe entender que su trabajo es como un oficio específico, que tiene específicos deberes y derechos. Por otra parte esta es una cuestión de moralidad pública que debe darse por descontado». Carlos obtiene el título en 1973 y solo tres años después ingresa como profesor en la Escuela de Arquitectura de Barcelona. Parece que lo tuvo claro y el despliegue de toda su producción práctica y teórica proviene, creo yo, de las exigencias de dedicación y estímulo intelectual y moral que Carlos atribuye idealmente a ésta milenaria institución, tal como expone Rossi.

Y al margen de las plurales notas que le dedicamos, la Escuela de Arquitectura con éste acto debería contribuir a poner en su sitio la ejemplaridad de las aportaciones de Carlos Martí y de su densa y amplia biografía universitaria,

con el objeto de que pudieran germinar y permanecer vivas en la conciencia y en el desarrollo profesional de cualquier serio aprendiz de arquitecto hoy, mañana y siempre. Porque en cierto modo ya no hablamos de Carlos sino de valores. No creo exagerar, conozco la implicación y la auto exigencia de Carlos en todo cuanto interviene y lo digo desde mi *fascino del lavoro de architetto teórico e la durezza dei suoi scontri*, según expresión de su gran amigo Daniele Vitale.

Puesto que además se me hace el reservado honor de asociarme a Carlos Martí, a partir de nuestra amistad, de su origen y alguna otra afinidad electiva, valgan hoy algunos hitos y señas de tal circunstancia.

Hacia 1962 un joven pintor de Tortosa, ex alumno conmigo de los primeros 50 en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, me llama y me encomienda un estudiante de arquitectura también tortosino, quizás por afines inclinaciones políticas hacia el PSUC. Era Salvador Tarragó al que acepté y colaboró unos dos años en mi mísero estudio profesional de entonces, hasta comenzar su servicio militar. A partir de mis iniciales contactos epistolares con Aldo Rossi de los primeros 60, Tarragó con quien seguía viéndome, él tenía pasaporte y pudo y supo desarrollar dichos contactos, visitándole en Milán y descubrir la recíproca afinidad de intereses acerca de la estructura arquitectónica de la ciudad. Con el desarrollo de tales contactos con Rossi y a partir de un seminario dirigido por Tarragó sobre el constructivismo ruso, se articuló un primer grupo de alumnos de dicho seminario y entre ellos Carlos Martí, Antonio Armesto y otros. Este grupo bajo el liderazgo de Tarragó y el apoyo intelectual de Rossi que publicaba en 1965 *La arquitectura de la ciudad*, se convirtió en la punta de lanza de la *Tendenza*, primero en Catalunya y pronto ramificó hacia Andalucía, Galicia y País Vasco.

Como es sabido este grupo editó el primer número de la revista 2C en 1975, a la cual Carlos Martí dedicó una atención preferente, asumiendo paulatinamente su dirección efectiva. Está claro que la personalidad de Carlos Martí como escritor y editor se forjó y desarrolló en gran parte con

la disciplina editorial e intelectual que le permitió y le exigió la revista 2C, a lo largo de la década de 1975-85, es decir la década de oro de las revistas de arquitectura en Barcelona y en España. A veces pienso que, consciente o no, Carlos asumió un rol análogo al que ejerció Josep Torres Clave en la revista AC del GATEPAC en los años de la República, lo que nos permite concluir y me aventuro a asegurar, que la más notable y determinante aportación del grupo 2C a la cultura de revisión disciplinar y al debate de ideas sobre arquitectura, en aquellos años, fue la aparición y desarrollo de aquella revista.

En 1974 recibí un encargo del Ayuntamiento de Gavà para el estudio del futuro desarrollo de éste municipio en el marco del PGM, entonces aún no aprobado. Le pedí a Tarragó que me recomendara algún joven arquitecto, posible interesado por el tema, para ampliar mi equipo. La recomendación recayó en Carlos Martí. Aunque el estudio se entrega a primeros de 1975 éste fue mi primer breve encuentro directo con él y de donde arranca no solo nuestra amistad, sino también una serie de proyectos del equipo Martí-Armesto en Gavà, entre los que cabe destacar el cierre de un recinto-parque mediante una alta columnata, de gran elegancia e ingeniosa disposición de los fustes del ritmo de pares de columnas, de inconfundible parentesco con el clasicismo arquitectónico. Entonces Carlos aún no había ingresado en la Escuela de Arquitectura de la Universidad.

Poco después, a primeros de diciembre de 1975, coincide la recuperación de mi pasaporte con el anuncio de un concurso internacional en Argelia para el doble proyecto urbano y arquitectónico de *7 villages socialistes agricoles* en la región de Constantine y promovidos por el Ministerio de la Reforma Agraria de aquel país. Quizás pueda ser casual la coincidencia de estos dos hechos, pasaporte y concurso, a los que se sumó un tercero, con la muerte del anciano inquilino del Palacio del Pardo de Madrid y de la Dictadura. Pero faltaban más signos, casi cabalísticos, para adivinar el futuro. Llamé de nuevo a Carlos Martí para que me recomendara algún arquitecto para ampliar el equipo de respuesta al concurso.

Tardó una semana en darme el nombre y su respuesta fue «yo mismo». Pienso que Carlos, que ya empezaba a tener claros y definidos los objetivos de su futuro inmediato, lo pensó con cuidado y asumió los riesgos y potencialidades de aquel concurso, que se ganó y en Navidades de 1975 embarcábamos en Marsella hacia Argel, para instalarnos cerca de Constantina en Hammam Meskoutine, un viejo balneario francés construido sobre las ruinas de unas antiguas termas romanas. Mayores estímulos simbólicos no se podían pedir. Desde el principio Carlos mostró una capacidad yo diría innata, para controlar los distintos aspectos incluso logísticos del proyecto; tuvimos que diseñar y encargar la confección de las mesas de trabajo y el montaje de todo el material de un inexistente estudio, entre otras pequeñeces, para un equipo de casi 20 personas. Cualquiera otro, en su lugar y asumida responsabilidad, habría tomado ya desde el inicio el primer avión de vuelta a Barcelona, como hizo algún otro invitado al reto, con el contrapunto de un joven Alfonso Soldevila que invitado a sustituir deserciones se aventuró de inmediato, cargando esposa y dos hijos pequeños, consciente de riesgos y promesas del invite.

Carlos soportó todo el peso de mantener el equipo durante mis ausencias, pues yo pasaba una semana al mes en Barcelona y el resto en Meskoutine. Durante siete meses, Carlos y yo permanecíamos solos en el estudio los largos fines de semana, mientras el equipo huía a reconocer la región. En aquellas intensas sesiones de debate a solas discutíamos de los proyectos, pero en especial de todo cuanto tenía una relación práctica y teórica, o próxima y lejana, con los poblados de colonización y el problema de su inserción en una cultura rural, que en nuestro caso, el mismo régimen argelino diagnosticaba desde modelos que nos parecían inapropiados. En cierto modo coincidíamos sin manifestarlo con aquella regla de que todo gran proyecto debiera intentar y contener algún tipo de tesis... Debatíamos desde traer a estudiosos suecos o italianos para discutir el proceso de elaboración del proyecto, hasta los detalles de la negociación con el gobernador de la región, pasando por

el reconocimiento y revalorización del pasado urbanizador romano de Timgad, Djemila o Tipasa, y la crítica de los poblados de colonización contemporáneos desde Israel y Egipto, hasta los del propio programa argelino, a los que terminamos modificando, o las experiencias de Sert en Latinoamérica de Chimbote y las de Le Corbusier en los barrios para la población indígena en Chandigarh, entre tantos otros temas que pudieran orientarnos. Fue así como, de la trama de acuerdos y desacuerdos se forjó entre los dos, en aquel intenso «seminario», más allá de una sólida amistad, el positivo valor de un sincero reconocimiento mutuo entre caracteres distintos, pero a partir de análogos principios básicos de motivación y exigencia profesional, que el demostró a fondo en aquel *viaje al origen*.

Casi con seguridad la dureza de aquella experiencia *práctica* y la pérdida de control sobre la construcción que adivinábamos, casi le quemó, quizás en su caso más que en el mío, que ya sabía yo de los fracasos frente a lo real, por nuestra tozuda tendencia a soñar con un tal proyecto, como pudimos comprobar años después cuando los dos, junto con Jaume Rosell que también vivió aquello, viajamos a Argelia para fotografiar unos poblados que el jurado de los premios Aga Khan tuvo seleccionados, sin conocer las obras. El horror de lo que vimos no nos sorprendió. Fue pues el viaje a Ítaca y no su fin lo que mereció la pena. Cualquiera que fuera la conclusión y Carlos la tomó.

Por tanto construir con palabras puede acabar siendo más recomendable que lo inverso, es decir teorizar sobre la experiencia de lo construido y desentrañar o desocultar bajo la obra de arte los principios y las reglas que la inspiraron.

## VÍCTOR BROSA

Professor Titular  
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona

Me han pedido para esta sesión unas palabras sobre la actividad académica de Carlos.

Debo confesar que me es difícil hacerlo en toda su amplitud, no puedo hablar, como sí pueden hacerlo otros de los aquí presentes, de sus esperadas conferencias en universidades del resto de España o en otros países, o respecto a su importante actividad editorial o en el campo del tercer ciclo y doctorado. Sólo puedo hacerlo con cercanía sobre los muchos años en que trabajamos juntos, en amistad y buena sintonía, en los cursos de grado.

Hay dos cosas que para mí definen a Carlos. En primer lugar su capacidad y claridad de reflexión, comprensión y pensamiento; recuerdo como en esta sala de actos, tras una farragosa conferencia enmarañada de la que difícilmente logré entender nada, una pregunta suya logró desentrañarme en pocas frases lo que el pobre conferenciante no me había podido o querido explicar en una hora. Una segunda cuestión: su equidad y justeza. Una leyenda —respecto a la que nunca le he preguntado pero que cumple aquello de que *si non e vero é ben trobato*— nos lo presenta en el patio de su colegio como alguien capaz de ser admitido por sus condiscípulos, en los partidillos de fútbol, como jugador y árbitro al mismo tiempo.

Carlos accede como profesor a nuestra Escuela —tal como entonces sucedía— a través de la relación íntima entre Emilio Donato —que le admira y con quien ha estado trabajando en Argelia— y Raimon Torres, personaje espléndido de quien guardo el mejor recuerdo y para quien sólo nos queda el máximo cariño.

Por mi parte, en el curso 1979, tras tres años como profesor de Elementos de Composición, estoy como PNN en Proyectos IV con Oriol Bohigas, y éste, no recuerdo si como director de la Escuela o del Departamento,

promueve una serie de jornadas en las que cada curso presenta su programa. En el caso de Proyectos V, no es Raimon Torres, el responsable de la asignatura, sino Carlos quien explica el curso, Raimon Torres, en su naturalidad y franqueza, ha visto que Carlos, su reciente profesor, es el más capaz de estructurar y mostrar el contenido del curso.

Frente a las vaguedades típicas de aquellos años en las asignaturas de proyectos, donde era difícil encontrar objetivos más allá de algunas banalidades y donde los programas de curso eran poco más que la simple enumeración de unos ejercicios, el discurso de Carlos tenía un sustrato y unos objetivos explicados con total claridad. Me dejó asombrado.

Por ello, aquel verano, cuando, estando como profesor de la Escuela en los cursos del ILAUD en Urbino, recibí una carta invitándome a entrar en el grupo de Proyectos V lo acepté sin dudar. De vuelta a Barcelona, con el curso ya iniciado, me integré en el grupo. Mi primer contacto con ellos ocurrió al abrir la puerta de un aula y encontrarme con Antonio Armesto dialogando con los estudiantes con su discurso en un castellano perfectamente estructurado. Acostumbrado a una Escuela donde los catalanohablantes y muchos castellanoablantes tendemos al balbuceo, quedé atónito por la precisión de un habla que no parecía fruto del momento sino —para cualquier otra persona— de horas de duro trabajo sobre un papel. Era un gran equipo.

Sin duda el discurso en aquel quinto curso estaba iluminado por *La arquitectura de la ciudad*, sin que ello implicara que alguien que —como yo— entendiera el valor de su propuesta teórica pero que no estuviera imbricado en la *maniera* de la expresión *rossiana* se encontrara a disgusto. El curso trabajaba zonas urbanas, sea una parte de la ciudad, sea una población cualquiera, con los temas del edificio público, el espacio libre y la residencia como ingredientes del territorio, tratando cada uno de ellos y su conjunto. En estos últimos cinco años en que tras la marcha de Carlos he sido responsable de un grupo de quinto curso, he reeditado con nostalgia, placer y provecho, junto a Jordi Roig y José Ramón Pastor, aquella rica propuesta de entonces.

Desde mi acceso a la Escuela como profesor me interesé en la preparación de los programas de curso, siempre he creído que esta es la mejor manera para impartirlos con entrega y corrección. Supongo que este interés es el que me permitió compartir con Carlos, al cabo de pocos años, la preparación de tantos cursos.

Hay algo en lo que Carlos y yo nos diferenciamos. A mí me gusta cocinar y Carlos, en su casa, nunca ha intentado hacer unos espaguetis o una tortilla a la francesa. Poder contar con su claridad mental y que él pudiera contar con alguien que disfrutara cocinando y gestionando los programas supongo fue una buena forma de cooperación que, en paralelo, supongo facilitó su dedicación a los temas de doctorado, investigación y escritura que tanto le han interesado y que tantos frutos relevantes ha dado.

En 1992, la Escuela, para solucionar algunos problemas existentes en la docencia de primero, nos pide que pasemos a impartir este curso, un curso donde hay que dar mucho más que recibir y al que no se podían trasladar directamente el esquema base de los programas que se habían seguido en quinto.

Un tema que Carlos siempre ha considerado fundamental sí se transportó. La necesidad del análisis como herramienta que permitirá proyectar con conocimiento, lejos de aquel típico enfrentamiento con el papel en blanco, esperando la llegada de las musas que en la Escuela a menudo acaba —Carlos dixit— en la copia furtiva y desesperada.

El curso se centró en el tema de la casa —y quisiera recalcar que no en el de la vivienda— desarrollando cuatro aspectos que consideramos básicos. Estos fueron el uso y las formas de agregación de las estancias, la relación entre la casa y la naturaleza en su doble dimensión de la protección frente a ella y la de la comunión con ella, la comprensión básica de la construcción y la estructura tanto en sus aspectos materiales como en su dimensión intelectual y la introducción a los temas del espacio y la expresión arquitectónica.

Se trabajaron a fondo los programas de curso, ayudados por dos herramientas que fueron fundamentales para el buen desarrollo de la enseñanza, un manual que preparé desarrollando los temas del curso y unas compilaciones de casas a las que se pedía que, al mismo tiempo que relevantes, fueran sencillas y claras para su comprensión por los estudiantes que justo acaban de acceder a la Escuela.

Un hecho que marca la diferencia entre este curso de primero y otros anteriores o posteriores a él es la importancia dada al estudio y el análisis. El curso siempre se iniciaba con el análisis de las casas incluidas en la compilación presentada y terminaba en una maqueta de las mismas. Un día siempre hermoso era aquel en que todas las casas maquetadas llenaban las aulas para discutir sobre ellas. El proceso seguía con ejercicios simples sobre los temas del curso para acabar con un pequeño proyecto de síntesis.

Otro cambio importante entre primero y quinto curso aparece en la manera en que deben desarrollar su discurso los profesores del grupo. Mientras que en el último curso puntos de vista diversos sobre un tema pueden enriquecerlo, en primero pueden fácilmente desorientar al estudiante novel. En este sentido creo que conseguir un grupo amplio de profesores, necesario para atender unos trescientos estudiantes, capaces de mantener una línea cohesionada con la reflexión de Carlos, fue un logro importante, usualmente difícil de conseguir en un lugar poblado de arquitectos tendentes al nihilismo, como puede ser ésta o cualquier Escuela.

También los viajes fueron fuente de cohesión; entre los que hicimos, querría recordar especialmente los de Sicilia y la Jonia —que bella lección sobre Sinan nos dio Carlos en veinticuatro horas de estancia en Estambul— o aquel de Berlín, un viaje conjunto con el grupo del 2C, las dos instituciones, como decía Yago Bonet, en ocasión del premio que le concedió el IBA.

Acabo los minutos concedidos para mi intervención, perdonad si en todas estas palabras yo he estado demasiado presente, pero son el reflejo de la amistad, el trabajo y la

colaboración con Carlos durante largos años y por ello aparecen como una historia del acontecer en nuestro largo encuentro. Para terminar, de todo corazón y seguro que junto a los compañeros de estos años, sólo quisiera decir:

Muchas gracias Carlos por todo lo que nos has dado a los que hemos estado contigo.

## SALVADOR TARRAGÓ

Professor Titular

Escola Tècnica Superior d'Enginyers de Camins, Canals i Ports de Barcelona

En 1956 se celebró en Barcelona la primera exposición sobre la obra de Antoni Gaudí. Fue producida por la asociación Amics de Gaudí, entre los cuales se encontraba Francesc Català-Roca. Por primera vez se presentaron algunas de sus obras más abstractas. Fue la primera lectura del Gaudí más racionalista. La exposición se celebró en el Saló del Tinell y se utilizaron los arcos diafragmáticos de ese magnífico espacio para colocar los paneles expositivos, lo cual permitió una ordenación muy hermosa. Más adelante, yo fui secretario de los Amics de Gaudí y pude realizar muchas otras exposiciones en el Tinell —sobre el mismo Gaudí, Cerdà u otros arquitectos— pero debo decir que esa exposición de 1956 ha sido la mejor que nunca se ha realizado. La exposición contaba con fotografías en blanco y negro de Català-Roca y las conocidas maquetas de yeso del taller de Gaudí.

Me enteré que se celebraba esta exposición gracias a la Revista de les Arts y bajé desde Tortosa para verla, casi por casualidad. Para mí fue un descubrimiento. Descubrí el mundo de Gaudí en un estado virgen, un mundo de una elegancia absoluta y quedé tan prendado por la potencia de su obra, por su riqueza plástica y por su lenguaje que todavía hoy sigo hechizado. Me he pasado la mayor parte de mi vida estudiando su obra y hoy en día sigo exactamente igual de sorprendido por ella.

Estuve durante 12 años de profesor en la Escuela de Arquitectura de Barcelona y, durante ese tiempo, utilicé a los alumnos como conejillos de indias para reproducir e interpretar los planos de Gaudí, para producir una documentación de los edificios que todavía no existía. Soy uno de los profesores que más ha estudiado su obra. Más adelante estuve 38 años como ingeniero en la Escuela de Caminos y dejé un archivo de todas las obras públicas

hechas en Catalunya: ríos, ferrocarriles, carreteras, etc. No había tema que no actualizásemos. Por ejemplo, en el caso de las carreteras, hicimos un archivo de más de 800 carreteras.

He tenido la fortuna de poder dedicarme a la enseñanza. Era el único arquitecto entre ingenieros así que siempre tuve la libertad de poder enseñar sobre aquellos temas que consideraba más importantes. Personalmente creo que solamente se puede estudiar aquello que uno puede visitar y conocer, aquello que uno puede pisar y tocar de cerca, que le pertenece como historia. Por hermosa que sea una arquitectura, no creo que se pueda estudiar si no se puede conocer de cerca. Si no se puede saber si es verdad o mentira. Si no, todo se vuelve demasiado abstracto y solo queda como una imagen o como medio de comunicación pero nunca te lo podrás apropiar. Por eso siempre me involucré en aquellos temas que fueran de la historia de la arquitectura catalana y que realmente me interesaran. ¿Y qué temas importantes había en ese momento?

En principio, sólo Gaudí.

Gaudí es un arquitecto que tiene una complejidad muy elevada. Tiene una categoría y una dimensión tan amplia y universal que me atrevo a decir que no existe ningún arquitecto español que se le pueda comparar. Así de radical y simple.

En mis estudios sobre su obra, llegué al extremo de indagar sobre su mundo interior. La realidad es que cuando estudias a fondo un personaje no puedes separar la biografía de su obra. Es imposible porque una completa a la otra y es lo que te permite entender verdaderamente su mundo interior. Y en Gaudí, cualquier elemento de su obra, desde su complejidad técnica hasta su conciencia de los materiales o desde la riqueza de sus formas hasta su sabiduría obsesiva y perfeccionista del método artesano, encuentras un personaje que da miedo, que da pavor. Tanto pavor que en esta escuela de arquitectura prácticamente se la tenido ignorado. Ha habido casos excepcionales como en el curso de 1938 donde aparecía esa perspectiva axonométrica de la casa Bellesguard

pero no he encontrado ningún otro testimonio de relieve. No digo que no exista ni que no haya estudios teóricos sobre él pero su obra ha sido demasiado anecdotizada.

Para la ocasión de situar a Carles Martí en el panorama de la producción arquitectónica de Barcelona miré hacia atrás en la historia de la arquitectura catalana y analicé que elementos podrían parangonarse y hacerse común con el título de *Magister Honoris Causa* que hoy se le concede a Carlos. Me salieron una serie de nombres.

El primero es Josep Francesc Ràfols, el primer historiador de Gaudí y el último historiador de la arquitectura que tuvo esta escuela. Es importante señalar que los que vinieron después fueron críticos de la arquitectura pero no historiadores. La diferencia entre un crítico y un historiador es importante ya que radica en que el historiador observa la historia desde los parámetros de la época en la que se concibió la obra mientras que el crítico las analiza desde una condición intemporal de los personajes y sus obras. Esto, en parte, es lo que ha provocado que muchos alumnos de esta escuela tengan una desorientación muy grande.

El segundo personaje que me salió fue Josep Torres-Clavé, un personaje que fue director de la Revista AC e hilvanó la historia del GATPAC. También fue el primero arquitecto que convirtió el Colegio de Arquitectos en un sindicato, creando todo un programa a su alrededor.

El tercero fue José María Subirachs. Mi profesor de la asignatura de historia cuando estudiaba y el que determinó mi vocación hacia la historia y la crítica de arquitectura.

Y finalmente está Carlos Martí, en el que confluyen todos estos valores de humanidad y profesionalidad que hemos comentado. Carlos tiene esta capacidad de ser una persona normal y generosa. De entender la profesión como un servicio social y no como una peana para su propia figura. Carlos no tiene este orgullo de los arquitectos que tan mal hace en nuestra profesión ¿Pero por qué es tan peligroso este orgullo? Pues porque en la escuela nos exigen a qué, ya de recién titulados, publiquemos nuestras obras en las revistas de arquitectura o, por el contrario, seremos mal

arquitectos. Esta auto exigencia, inoculada muchas veces por unos profesores que pocas veces deberíamos tomar como modelos, produce frustración. La frustración de comprobar que uno es tan vulgar como un maestro de obras. Pues, a mi juicio, deberíamos ser como los maestros de obras que no se preocupan por la estética de la obra sino que tienen la generosidad de acercarse a ella desde la propia construcción y actuar así con inteligencia, sintiendo las dificultades reales de ejercer la profesión con humildad. En este sentido, Carlos Martí aún a todas estas cualidades.

He citado a cuatro ejemplos de grandes nombres que representan la historia de la arquitectura catalana. El último de ellos —el quinto— es Carlos Martí. Estoy muy orgulloso de haber sido uno de sus colaboradores y de haber formado parte de ello.

Transcripció de la intervenció per Roger Such

## MARTA CERVELLÓ

Patrona de la Fundació Arquia

Estimados todos, admirado Carlos

Participo en este acto en nombre de la Fundación Arquia, con la misión de manifestar, una vez más si cabe, el sincero agradecimiento a Carlos Martí Arís, por la tarea que ha desarrollado a lo largo de casi veinte años.

Le debemos su colaboración activa en la tarea editorial de la Fundación Arquia, dónde hemos recibido sus sabios consejos y su generosa atención.

La vinculación continuada de Carlos Martí con Arquia se remonta a 1995. En ese momento, la Fundación iniciaba su andadura en el mundo editorial, ya se habían publicado algunos textos, pero faltaba *organizar* y definir una estrategia de futuro sobre la que establecer una trayectoria editorial. Urdida en distintos encuentros, sobre todo con Antonio Ferrer, su colega y amigo de otras andaduras editoriales, Carlos Martí plantea un proyecto, tal cómo lo sabe hacer un arquitecto, sobre la posibilidad de editar tesis doctorales que hubieran sido leídas en las escuelas de arquitectura: prepara una presentación clara, argumentada, precisa y estructurada en fases en que se justifica cómo muchos textos de gran interés sin posible inmediata salida comercial, sólo pueden ser editados por una entidad sin ánimo de lucro, la cual pueda dedicarles el esfuerzo necesario para dotarlas de forma editorial. (El problema de los textos de tesis radica en su extensión, en las temáticas a veces muy especializadas, en los requerimientos gráficos, pero en cambio la calidad de los estudios es innegable: merecía la pena analizar la posibilidad de esta misión y llevarla a cabo.)

El informe también se extiende en los criterios editoriales que, al modo de ver de Carlos Martí, una colección de este tipo debía tener: formato, tiraje, precio de venta asequible —y subvencionado— para facilitar su imprescindible difusión.

Sin embargo, el aspecto que a mi modo de ver hace que la propuesta sea radicalmente novedosa e importante, y que Carlos Martí detalla elegantemente en forma de *sugerencia*, se refiere al sistema planteado para la selección de las tesis a publicar: la fórmula del concurso, con una cadencia bianual, abierto, con un tribunal que eligiera uno o varios textos a publicar permitía dar transparencia e inteligibilidad a la colección que se planteaba, así como, —no menos importante— permitía ir construyendo el prestigio individual y del conjunto de la colección.

Tras diez ediciones de concurso y 38 títulos publicados, algunos de los cuales han merecido premio FAD, la idea de Carlos Martí y Antonio Ferrer puede parecer ahora evidente. Pero el valor adquirido por la colección Arquia/tesis no es el casual desarrollo de la idea, por muy simple y potente que fuera.

Desde 1997, el meticuloso seguimiento por parte de Carlos Martí Arís de las distintas convocatorias con propuestas de jurados, análisis de textos y metodología de trabajo —estricta y organizada— ha dado lugar a un resultado de calidad única y reconocible prestigio, por su coherencia global y por la tenaz constancia de la colección, del que la Fundación está satisfecha, y sobre todo agradecida a su impulsor y promotor.

No sólo se circunscribe a la colección Arquia/tesis la vinculación de Carlos Martí a la Fundación Arquia. Merece señalar el premio FAD conseguido junto a Manuel García Roig en 2009 por su libro de la colección Arquia/temas *La arquitectura en el cine*, que viene a completar el prestigio de la línea editorial de la Fundación.

Y todavía otra iniciativa de Carlos Martí a resaltar, la colección La cimbra, propuesta en 2004 y destinada a la recopilación de textos de arquitectos. Sin llegar a dirigir él personalmente esta colección, la ha sabiamente tutorizado, apadrinado desde una discreta pero influyente y generosa posición. Con diez títulos publicados hasta la fecha cuenta entre ellos su libro *La cimbra y el arco*.

Quiero pensar que Carlos Martí se ha sentido confortablemente acogido en la Fundación. Por confort

no pretendo manifestar facilidad alguna: compromiso, rigor y pulcra voluntad de precisión han caracterizado su forma de hacer, pero también curiosidad y capacidad de interpretar el panorama presente. Cómo describe Óscar Linares en la introducción al texto «Laboratorio de Luz» de Carlos Martí Arís a la obra de Elisa Valero, en el número 37 de la publicación online *Diagonal*, «Carlos Martí no escribe sobre arquitectura, sino que escribe arquitectura», y yo añado que también edita arquitectura.

Nos place pues ahora también participar en este homenaje mediante la reedición de la tesis de Carlos Martí Arís, *Las Variaciones de la Identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*, dirigida por Giorgio Grassi y defendida en 1988. No voy a entrar ahora en la calidad del texto, ni en consideraciones sobre la universalidad del tipo y su conveniencia: tan sólo indicar, como lectora, el placer de entender cómo el arquitecto Carlos Martí realiza una búsqueda esencial, original, casi primigenia, que pauta el texto y le da hilo de continuidad, no necesariamente instrumental, hacia una evidente reflexión acerca del presente.

La Fundación Arquia, que me honro en representar, agradece la oportunidad de participar en este acto de magna categoría académica para una vez más manifestar el reconocimiento de la entidad hacia Carlos Martí, por la trayectoria que nos ha ayudado a construir a lo largo de veinte años de colaboración continuada, cuyo compromiso y generosa aportación intelectual ha marcado una dirección y una actitud que espero sabremos mantener.

## ENRIC FOSSAS

Rector  
Universitat Politècnica de Catalunya

46

La Universitat Politècnica de Catalunya (UPC), a iniciativa de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB), ha distingit al professor Carles Martí Arís com a *Magister Honoris Causa*. És un reconeixement singular i específic que la Universitat reserva per a les persones que han exercit un autèntic mestratge des de les seves aules. Aquells que han estat capaços de ser un model per a altres tot guiant les seves inquietuds.

Més enllà d'una carrera prolífica i influent en l'arquitectura amb incursions destacades en el món editorial, però mai lluny del fet arquitectònic, Carles ha deixat empremta durant la seva trajectòria docent a l'ETSAB, una de les escoles d'arquitectura més importants del món.

Els que coneixen de ben a prop al professor Martí expliquen que la seva influència en l'àmbit de l'arquitectura és evident, que ha sabut mostrar l'essència. Una essència que ha estat el pilar de l'extensa obra editorial que l'arquitecte ha publicat al llarg dels anys, i que li ha ajudat a enriquir la tasca docent i investigadora a la nostra Universitat.

Benvolgut Carles, aquest *Magister Honoris Causa* que vam celebrar el novembre passat reafirma la vostra vàlua i és un gran honor per a la Universitat i per a l'Escola, que us va rebre com a estudiant d'arquitectura, i que us ha vist ser arquitecte, professor del Departament de Projectes Arquitectònics i mestre de mestres... Moltes gràcies.

Magister Honoris Causa



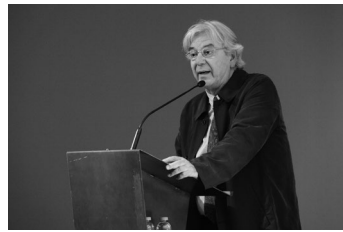
Lliurament de la distinció *Magister Honoris Causa* a Carlos Martí Arís per part del rector de la UPC, Enric Fossas i del director de l'ETSAB, Jordi Ros.

II  
COL·LECCIÓ D'IMATGES

Fotografies de l'acte d'investidura  
Exposició *Traces. Carlos Martí Arís*  
Fotografies de la taula rodona



Primera part de l'acte d'investidura a la Sala d'Actes de l'ETSAB.  
Fotografies de Jordi Pareto Julià



Intervencions

- 1 Jordi Ros
- 2 Daniele Vitale
- 3 César Portela
- 4 Antonio Barrionuevo
- 5 Elisa Valero
- 6 Emili Donato



- 7 Víctor Brosa
- 8 Salvador Tarragó
- 9 Marta Cervelló
- 10 Enric Fossas





## TRACES. CARLOS MARTÍ ARÍS

L'exposició *Traces. Carlos Martí Arís* recull bocins de la vida personal i de la trajectòria investigadora i docent de Carles Martí. Sense ànim d'establir cap retrospectiva ordenada de la seva figura, la selecció mostra alguna de les seves pulsions més personals: l'escriptura, la lectura, l'estudi, el viatge o el cinema.

L'exposició s'organitza a través de fotografies personals, postals de viatge, fragments dels seus escrits, classes teòriques, apunts personals, projectes docents, diapositives, tesis que ha dirigit o una selecció dels seus llibres més incidents i deixa constància del batec que ha significat el seu pas per l'escola.

El material d'aquesta exposició ha estat possible gràcies a les diferents aportacions d'amics, professors i col·legues personals de Carles Martí, així com a la col·laboració de la Biblioteca de l'ETSAB.

L'exposició *Traces. Carlos Martí Arís* té lloc a la Peixera i a la Sala de Graus de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona del mes de novembre del 2014 fins al mes de gener de 2015.

Comissariat i disseny: Ariadna Perich (adjunt direcció ETSAB)

Col·laboradors: Roger Such (adjunt direcció ETSAB)

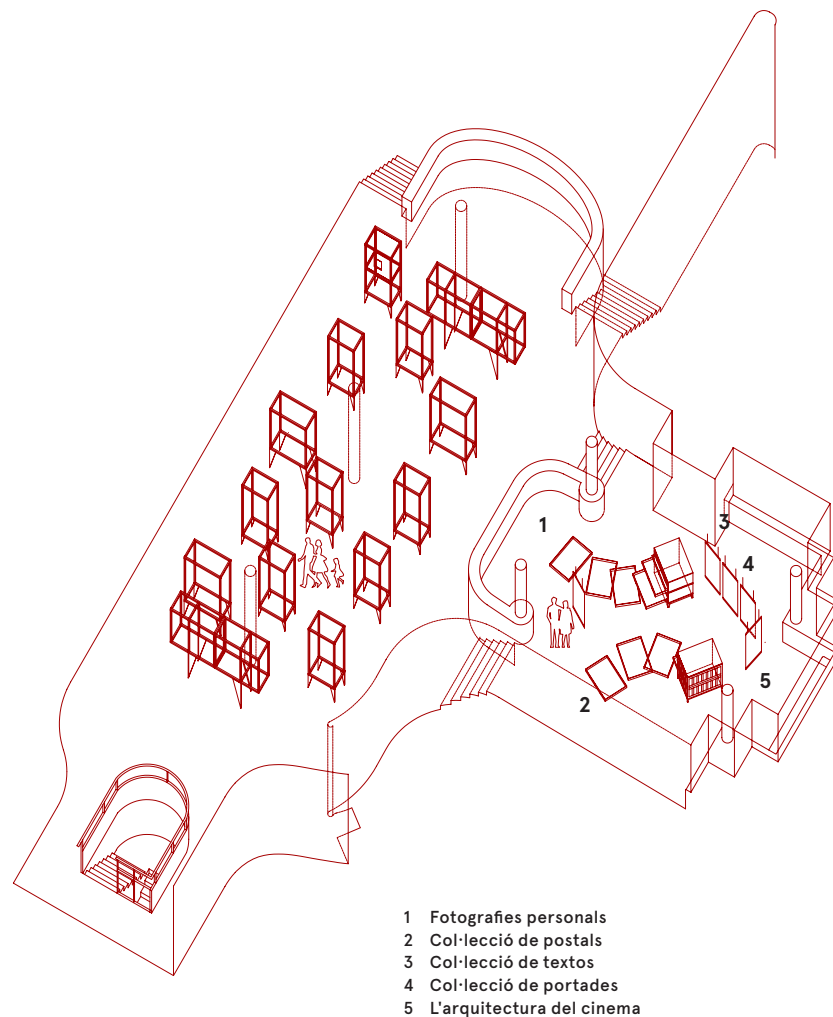
Júlia Doz i Alba Alsina (estudiants ETSAB)

Disseny gràfic: Júlia Doz i Ariadna Perich

Ubicació: La Peixera ETSAB i Sala de Graus ETSAB

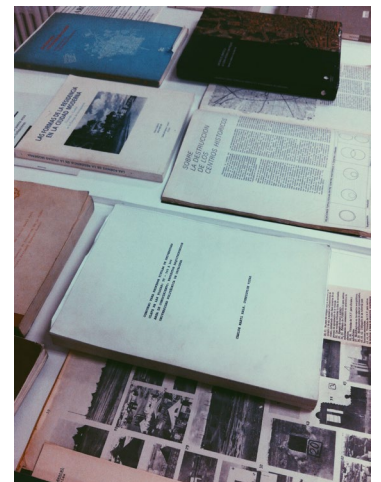
Duració: Novembre 2014 – Gener 2015

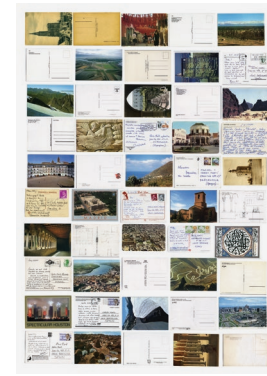
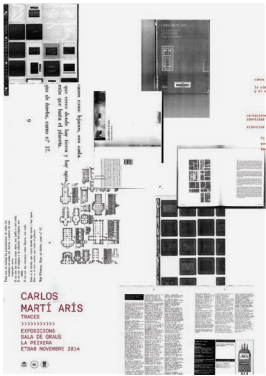
Fotografia: Ariadna Perich





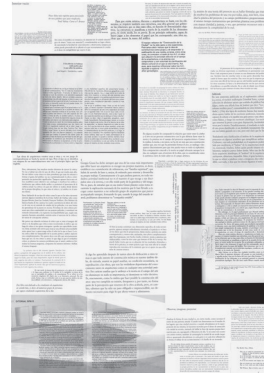
Exposició *Traces*. Carlos Martí Arís  
Fotografies d'Ariadna Perich

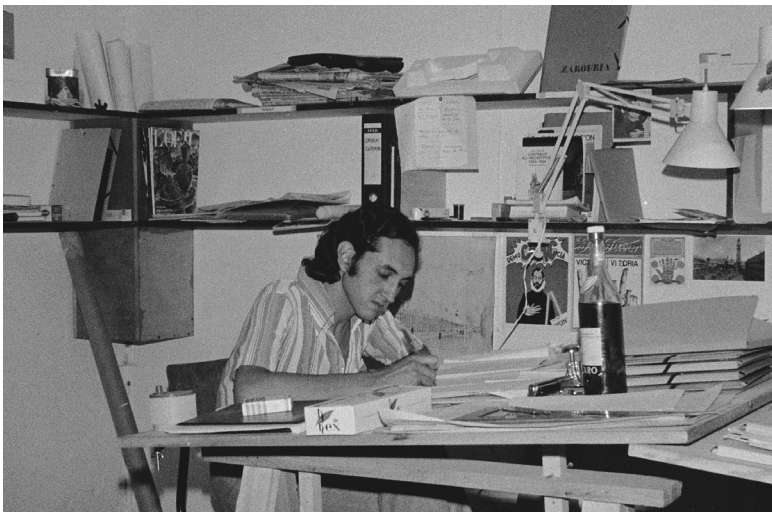




L'exposició està organitzada en dotze plafons verticals que il·lustren les diferents facetes de la figura de Carlos Martí.

- 1 Fotografies personals
- 2 Col·lecció de postals
- 3 Col·lecció de textos
- 4 Col·lecció de portades
- 5 L'arquitectura del cinema

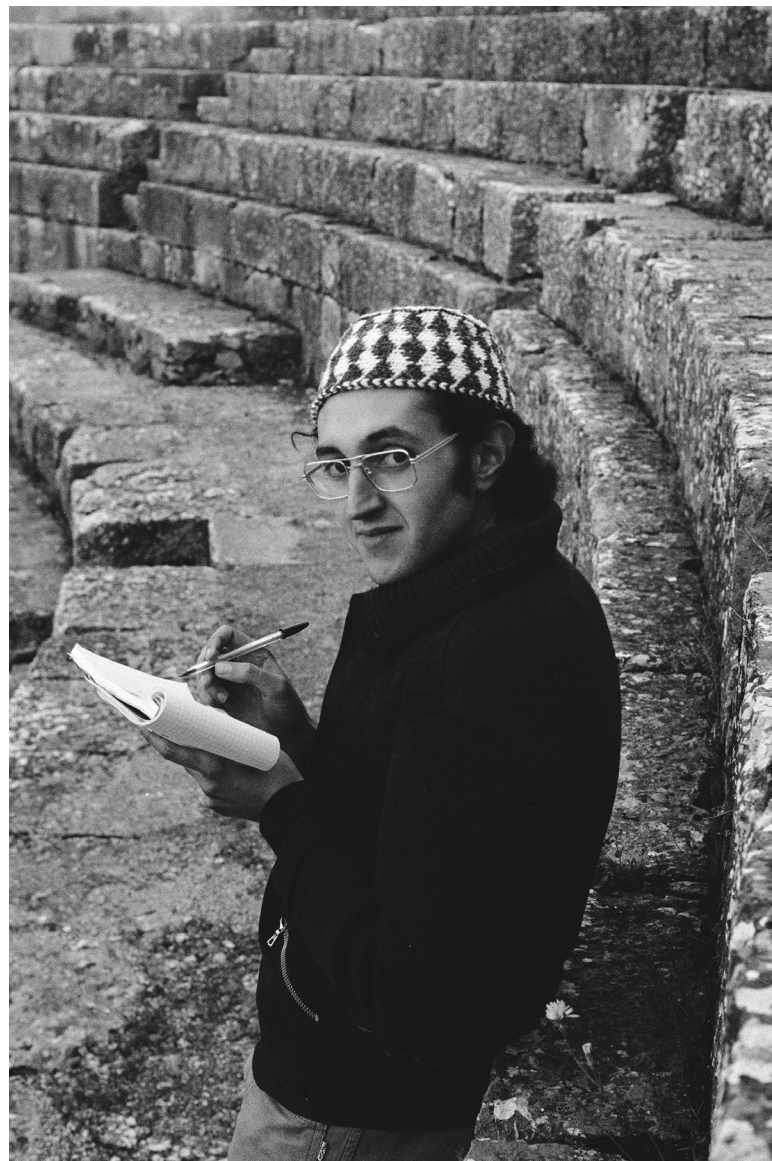




Taller a Hammam Meskoutine. Argèlia. Hivern 1976  
Fotografia d'Emili Donato



Carlos Martí i Santiago Roqueta. Vic, 1975  
Fotografia d'Emili Donato



Ruïnes romanes a Djemila. Argèlia. Hivern 1976  
Fotografia de Teresa Valdeoriola



La Barceloneta. Estiu 1985  
 Carlos Martí Arís, Daniele Vitale, Maribel Mateo, Isabella Cuccato,  
 Antonio Armesto, Emili Donato i Teresa Valldeoriola  
 Fotografia d'Emili Donato



Turquia. Estiu 1992  
 Antonio Armesto, José Ramon Pastor, Jaume Sanmartí, Luis Alegre, Raimon Torres,  
 Carlos Martí, Eduard Gascón i Víctor Brosa  
 Fotografia de Víctor Brosa



La Barceloneta. Estiu 1987  
 José Ramon Pastor, Antonio Armesto, Carlos Martí, Quim Padró i Antonio Barrionuevo  
 Fotografia de José Ramón Pastor



Trobada a Forès, La Conca de Barberà. Estiu 1982  
 Teresa Valldeoriola, Antoni Rosselló, Pep Rosselló i Carlos Martí  
 Fotografia d'Emili Donato



Argèlia. Estiu 1981. Carlos Martí i Emili Donato  
Fotografia d'Emili Donato



Carlos Martí i Jaume Rossell  
Fotografia de Victor Brosa



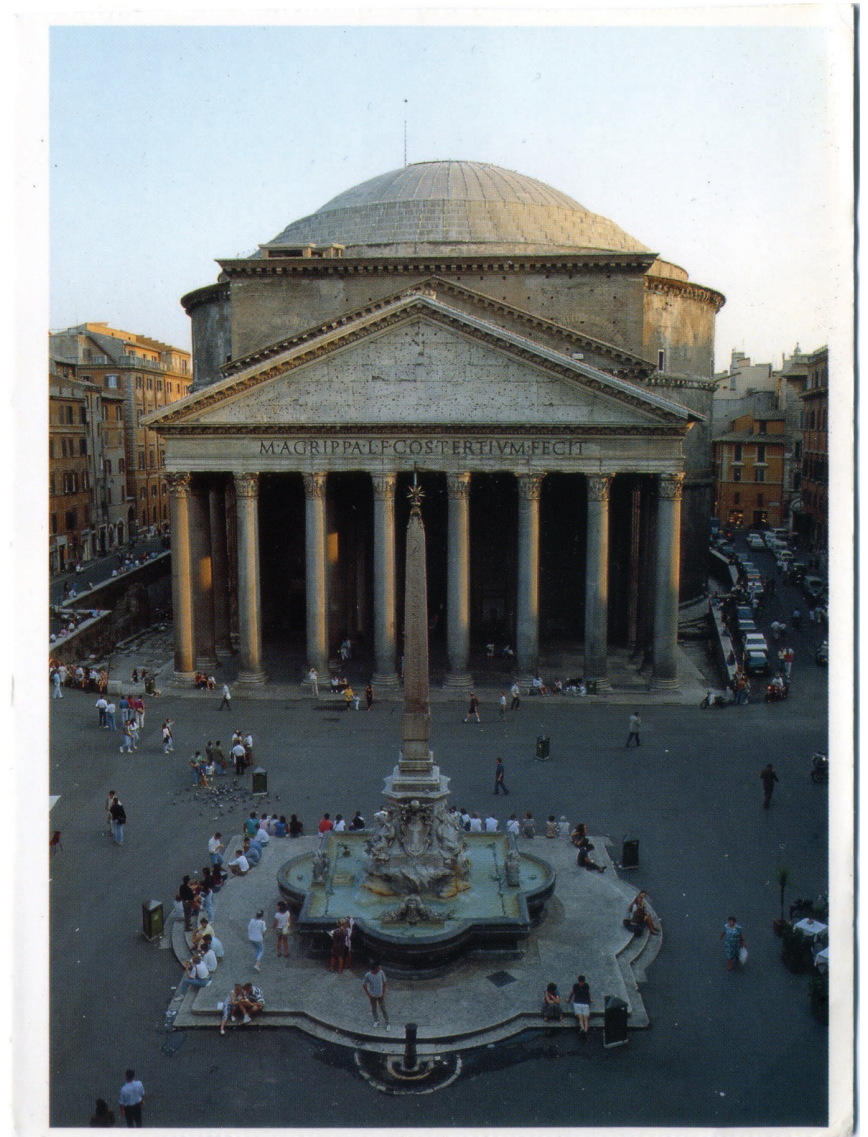
Catedral de Girona. Novembre 2006  
Jordi Ros, Livio Vacchini i Carlos Martí  
Fotografia de Silvia Gmür



Redacció DPA. ETSAB 2001  
Santi Ulió, Xavier Ferrer, Jordi Ros, Joan Llecha i Carlos Martí  
Fotografia: Revista DPA



Comiat de la revista DPA. ETSAB Febrer 2015  
Roger Such, Elena Fernández, Miguel Mayorga, Carlos Martí,  
Emili Donato, Xavier Ferrer, Maria Pia Fontana, Jordi Ros i Eduard Bru  
Fotografia: Revista DPA



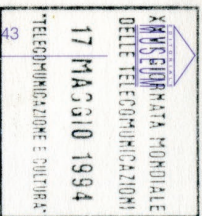


Roma, il Pantheon.  
Roma, Pantheon.

Estimades :

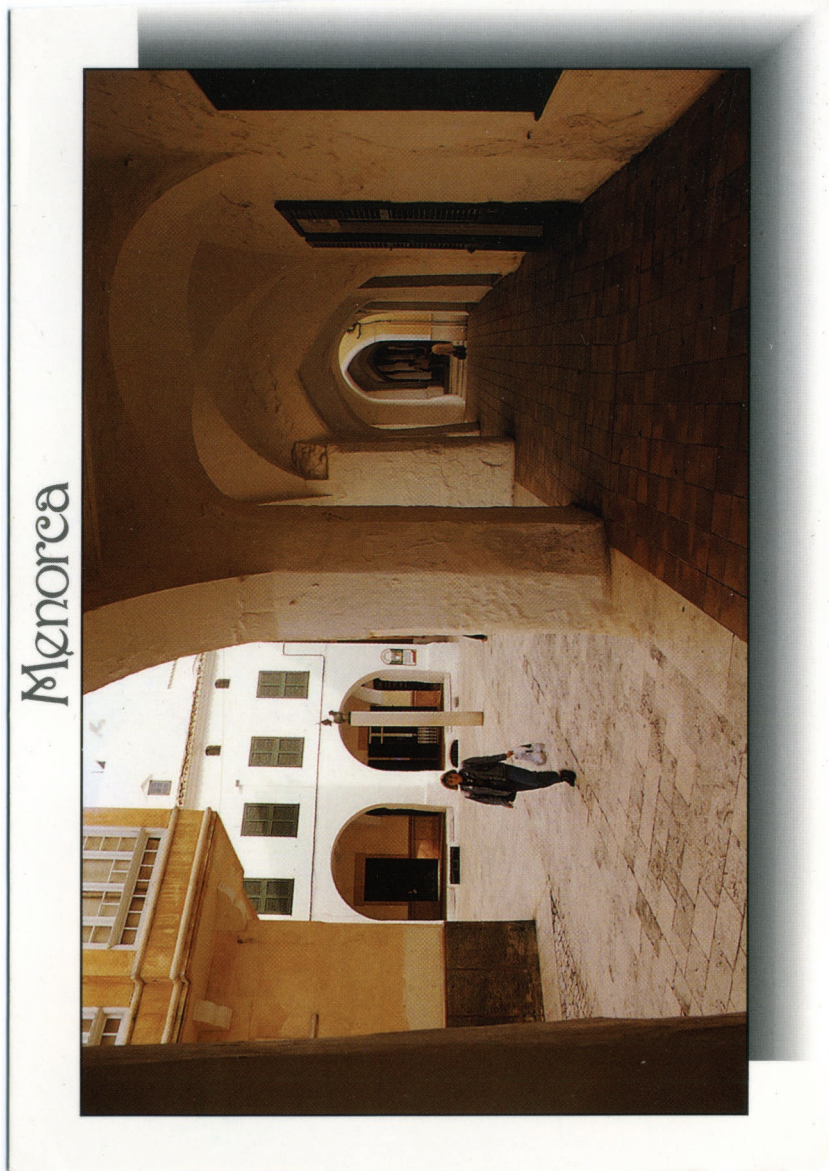
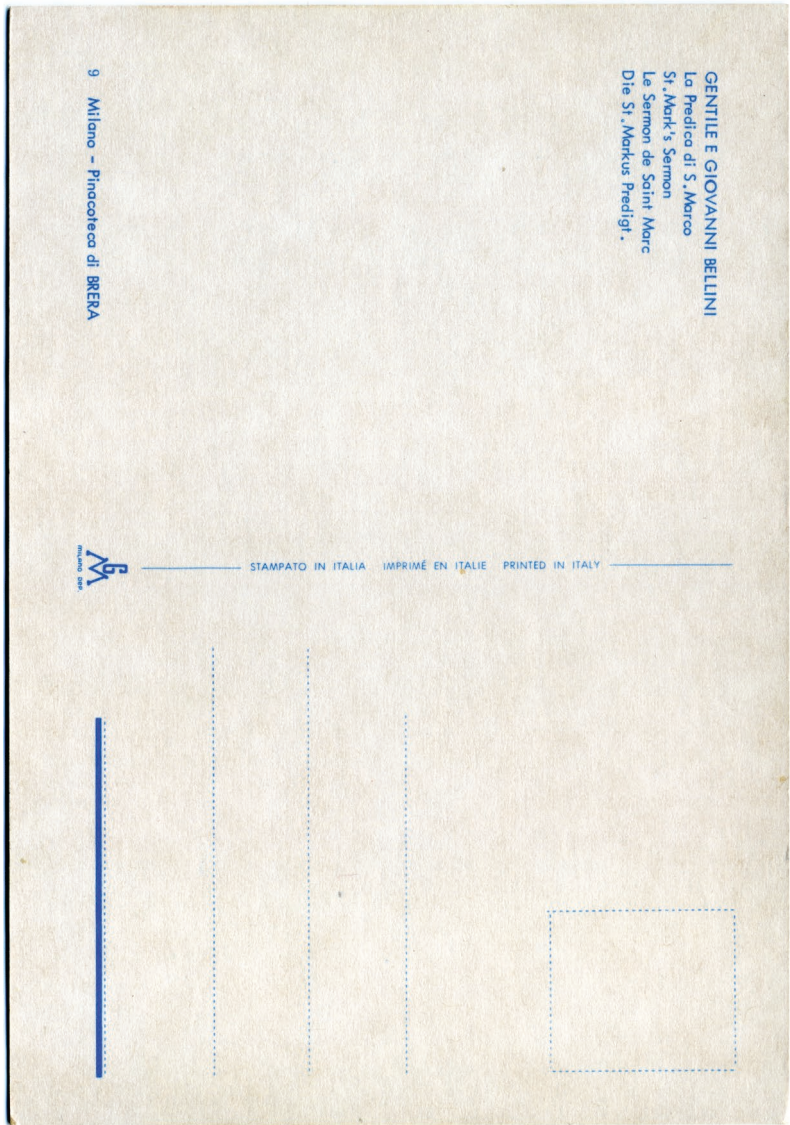
Estic al centre del mar :  
sota l'aul del Pantheon  
de Roma ; però ja tinc  
fam de tornar a casa  
per ferri una abraçada.

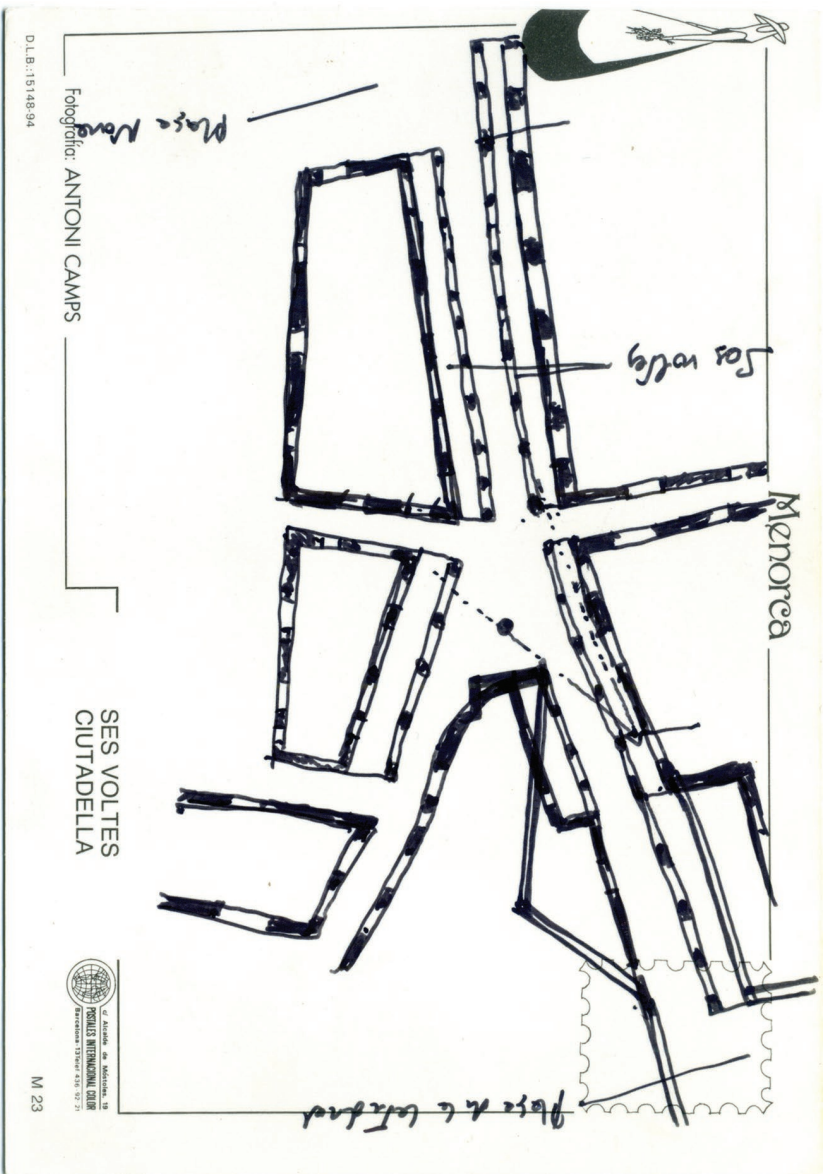
Carles  
23.5.94



Maribel Mateu +  
Clara i Helena  
Gran Via, 489, 5<sup>o</sup>, 1<sup>a</sup>  
08015 BARCELONA  
SPAGNA

RM024 © 1993 Editoriale Museum, Roma, 06/30895843





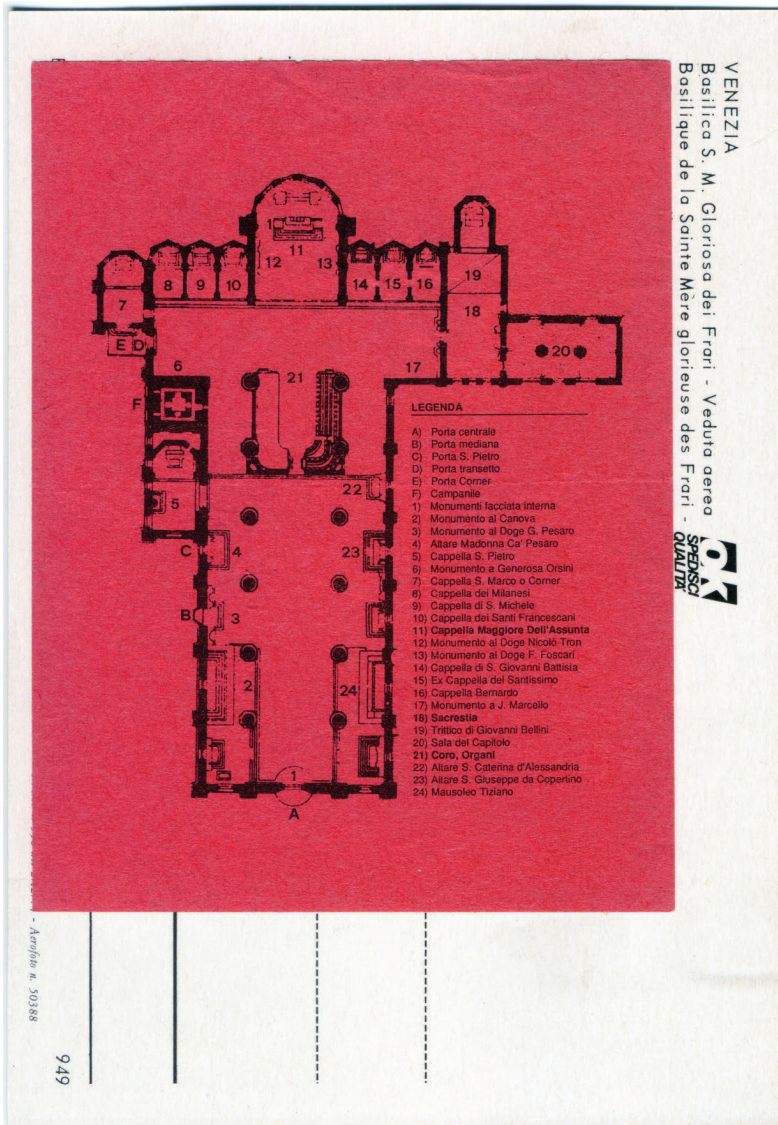
D.L.B.:15148-94

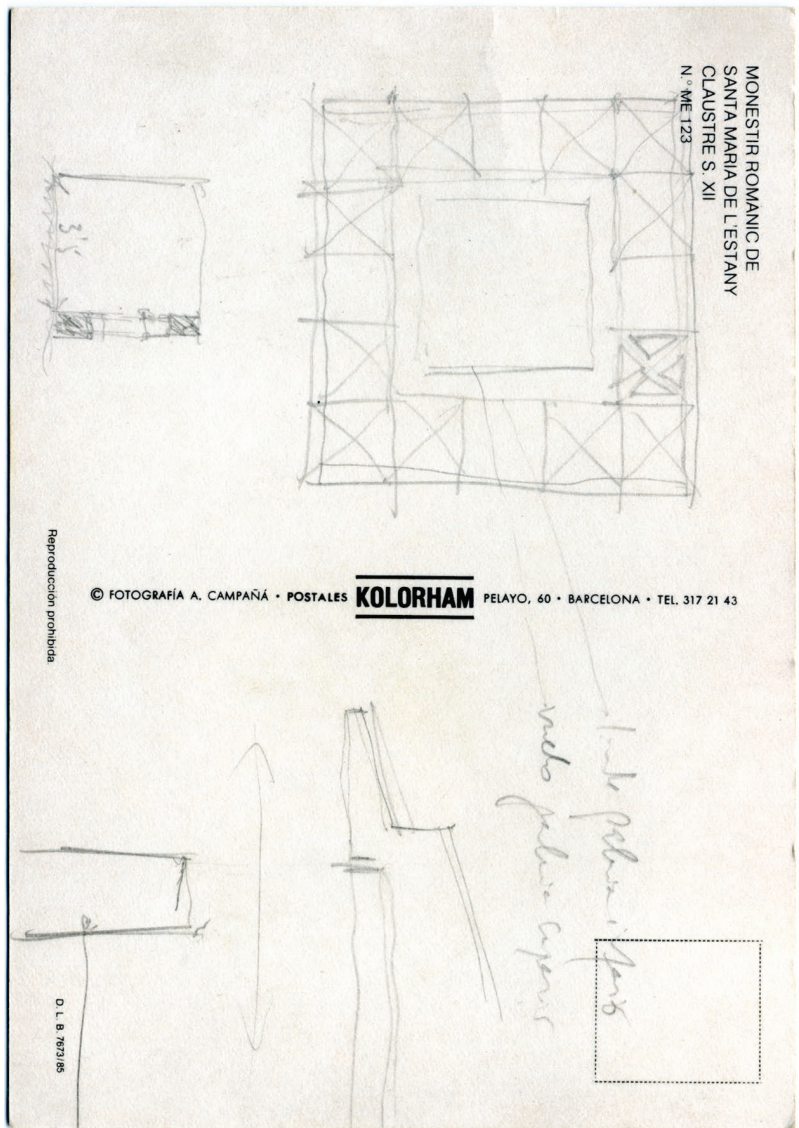
Fotografia: ANTONI CAMPS

SES VOLTES  
CIUTADELLA



M 23







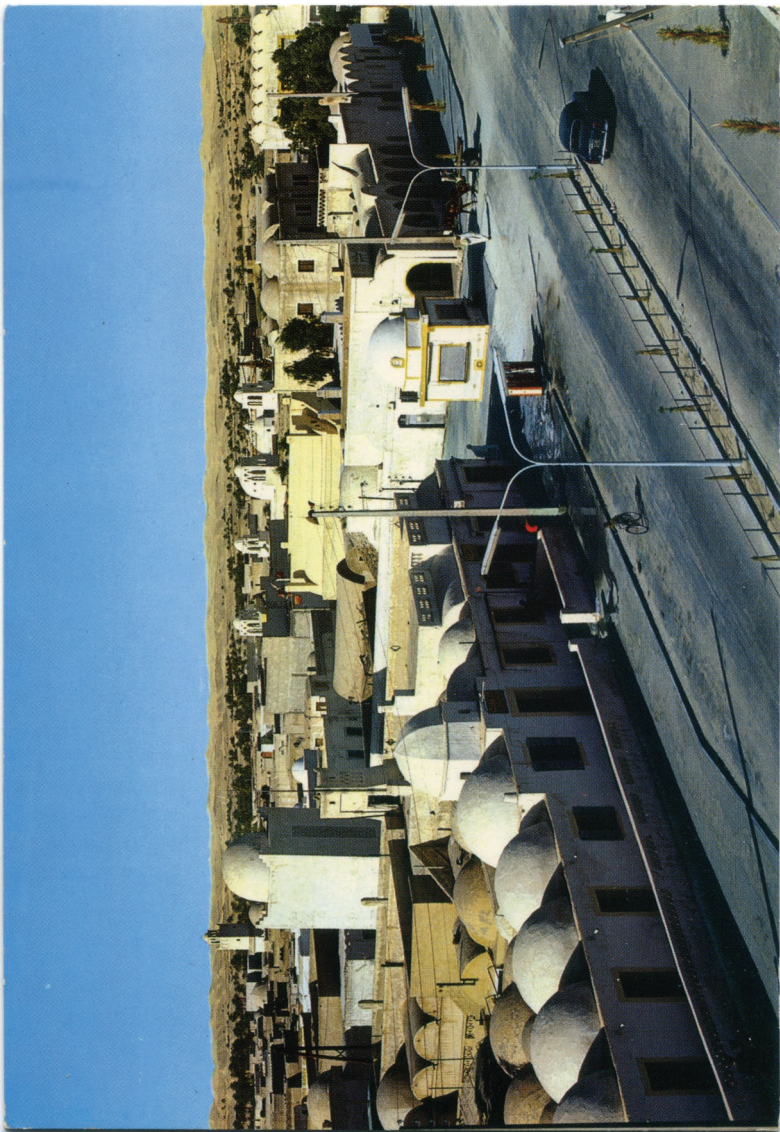
ROMA  
 Piazza del Popolo - Chiesa S. Maria dei Miracoli  
 e S. Maria in Monte Santo  
 Place du Pauple - Eglises S. Maria dei Miracoli  
 e S. Maria in Monte Santo  
 People Square - Churches S. Maria dei Miracoli  
 e S. Maria in Monte Santo  
 Volkspplatz - Kirchen S. Maria dei Miracoli e S. Maria  
 in Monte Santo

**VERDESI**

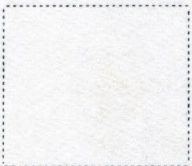
Ediz VERDESI S.P.A. - Tel. 3602605 - ROMA

9

RIPRODUZIONE VIETATA



90100 PALERMO  
Chiesa di S. Giovanni degli Eremiti  
Eglise de St. Jean des Ermites  
St. John of Hermits' Church  
Kirche von Hl. Johann der Einsiedler



Ediz. F.lli Mistretta-Via Col. Missori 18 Palermo-Tel. 474895



PAL 69/123



الجزائر - الوادي: منظر عام  
Algérie  
El Oued - La Ville au mille Coupole  
Vue Générale  
Algeria  
El Oued - The City of a Thousand Domes  
General View

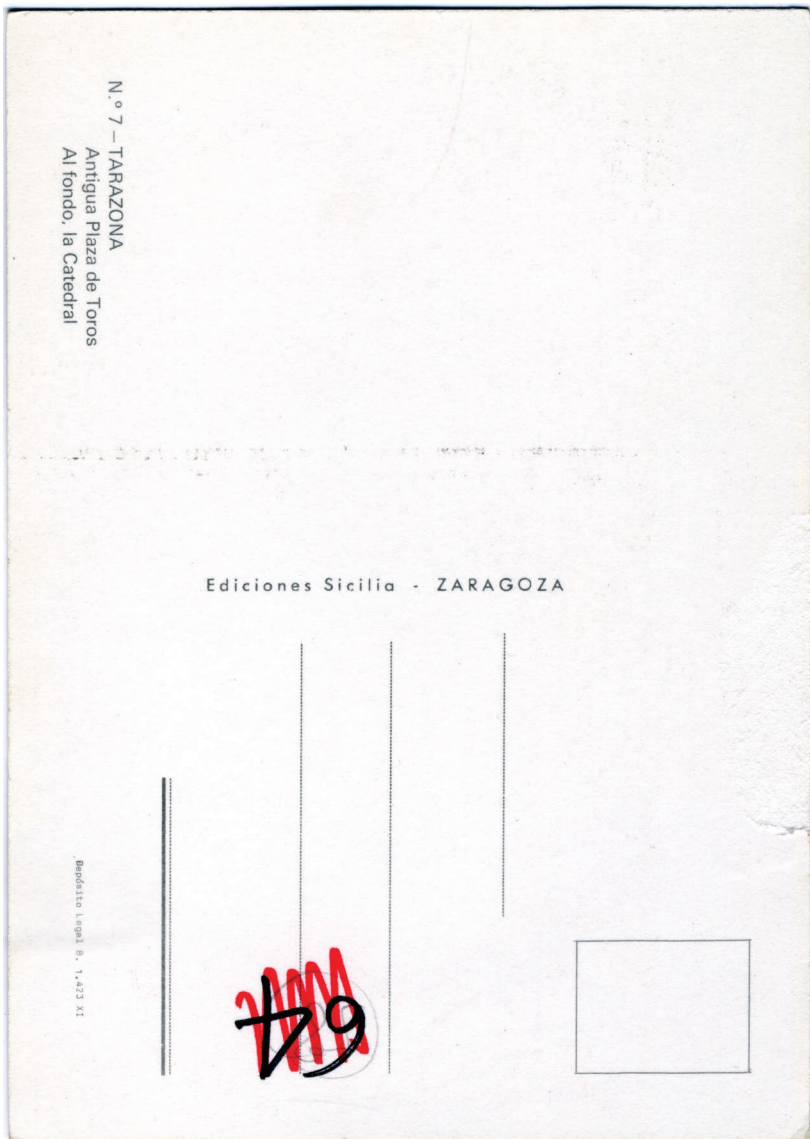


الشركة الوطنية للنشر والتوزيع  
٣، شارع زيروت يوسف الجزائر  
Société Nationale d'Édition et de Diffusion  
3, Boulevard Zirout Youcef - ALGER - Algérie

M 249

© SNED 1974

00



Identificar el clasicismo a los órdenes canónicos: he aquí un error sólidamente sedimentado que ha llegado a deformar, para generaciones enteras, la interpretación histórica de lo clásico y a nublar la visión de críticos reputados como valiosos. Todo clasicismo tiene como inclinación la búsqueda del arquetipo. Arquetipo significa definición esencial, solución congruente al máximo en relación a unos datos concretos, superación del carácter fragmentario e individualizado del arte. También significa, por tanto, descubrimiento de la realidad de cada situación histórica, identificación con unas tendencias generales.

¡Más espíritu para prescindir  
de la obra que para emplearla.  
Julio Valéry: *Carta a F. Brunot*

Así como el científico no renuncia a la *intuición* (en el sentido etimológico de *intueri*, "mirar con atención"), considerándola un logro obtenido ejercitando la facultad de concentración y observación, tampoco el artista puede prescindir de la *reflexión* a la que necesariamente le conduce el deseo de inteligibilidad que mueve el arte.

*Si los silencios no hablaran  
nadie podría decir  
lo que callan las palabras.*

José Bergamín, *Duendecitos y coplas*.

El silencio es una figura habitual en el ámbito artístico. Pero no todas las invocaciones tienen el mismo significado. A menudo, el silencio no es un signo de rendición o de abandono expresado como un desafío. Sólo en contadas ocasiones, cuando el lenguaje, allá del lenguaje, el silencio pasa a ser un signo germinal del arte. Es entonces el silencio el que guarda el misterio oculto del cual pueden brotar, limpiamente, las formas del sentido.

En el último siglo XX se aproximaba a su fin, la importancia de un puñado de obras y de un mundo hundido en él sus raíces, han cultivado el silencio y han sido capaces de inter-

venir a una modalidad específica del conocimiento humano. Más allá de las importantes diferencias geográficas y culturales que les separan, hay un rasgo común en la obra de estos cinco maestros: su rechazo del arte entendido como una histórica agresión a los sentidos que promueve la pseudo-cultura mediática y su afirmación del arte como contemplación, como introspección destinada a desvelar el misterio del mundo.

Este no es un problema nuevo. Hace ya más de cuatro siglos, el literato napolitano Gianbattista Marino acertó a definir la concepción del arte como espectáculo de masas con la siguiente frase: "Chi no sa far stupir vada a la striglia", lo cual, libremente traducido, viene a decir "quien no

5

sistir en la identificación del arte con lo *subjetivo* y de la ciencia con lo *objetivo*. Esta doble correspondencia no se sostiene, pues tanto la ciencia como el arte requieren, simultáneamente, elementos objetivos y facultades subjetivas para poner en marcha el engranaje a través del cual se generan los procesos de conocimiento. Ni el arte puede ser reducido a mero empirismo ni la ciencia puede entenderse como estricta aplicación de la racionalidad instrumental.

Para que exista música, discurso o arquitectura no basta con los elementos; se requiere también una estructura, una idea general que gobierne las relaciones que se dan entre ellos, en función de determinados objetivos. La estructura se manifiesta a través de la reunión de los elementos pero, en cierto modo, les es previa. Es un principio ordenador, capaz de hacer jugar a los elementos el papel que les corresponde: una idea nuclear que mueve la mano del artífice.

El equipo redactor de "Construcción de la Ciudad" no ha sido ajeno a esta experiencia. Podríamos decir incluso que la idea de constituirnos como grupo y de emprender la publicación de una revista, arranca, entre otras cosas, de constatar a través de los A.C. el valor que adquiere la actividad editorial en el campo de la arquitectura, si se plantea con compromiso y con voluntad de clarificación del debate cultural en el que se está inserto. Así pues, para nosotros reflexionar sobre los A.C. equivale a explorar una de las ramas de nuestro árbol genealógico.

Volvemos, a través de estas consideraciones, a la noción de tipo la cual entraña el reconocimiento de que la arquitectura tiene sus propias leyes y se rige según una lógica interna basada en principios de construcción formal. No quiere ello que la forma que constituye el tipo sea una forma abstracta, aséptica y ajena a los problemas prácticos o libre de contagio con la realidad. Por el contrario, la tipología estudia las formas recurrentes de la arquitectura considerando esas formas como manifestación de los modos de vida, la relación del hombre con su medio; es decir, analiza la forma arquitectónica en su autonomía, pero tratando de comprender los vínculos que establece con la sociedad y con la cultura, ampliamente entendidas.

El círculo se va cerrando. Les propongo la cuarta y última cita. Hace ya unos cuantos años, durante una breve estancia del arquitecto milanés Antonio Monestiroli en Barcelona, le acompañé durante su visita ritual al Pabellón. Poco después de que hubiéramos ascendido al podio, Antonio me confió en voz baja la siguiente sospecha: «*Così doveva essere la casa degli antichi*»<sup>1</sup>. Me pareció un comentario enigmático, pero que contenía algunas claves básicas para interpretar la arquitectura miesiana. ¿De qué *antiguos* hablaba Antonio Monestiroli? Creo que estaba pensando en la aristocracia del mundo greco-latino, en los patricios romanos jubilados en Pompeya o en los potentados de las ciudades helenísticas.

Así debió de ser la casa de los antiguos. El Pabellón sería, entonces, en efecto, la recreación de una casa. Pero no tanto de

La misión de un arquitecto es de resolver los problemas de la práctica de la arquitectura al mismo tiempo con mayor claridad y ordenadamente la

Mies van der Rohe. Visi

El título de este texto alude a la obra de Mies, sino a todo un filón de la arquitectura muchos de los que, comúnmente, pienso, sobre todo, en el arquitecto presionista. Lo que distingue a la transparencia: no sólo la transparencia sobre todo la transparencia es una mirada, en vez de detenerse y nos permita así la conte

Junio de 2007

Todos estos trabajos afrontan en el último término el tema de la definición de la arquitectura como

ella, la realidad caótica y huidiza de intento de desentrañar algunas claves de ricio van destinadas estas páginas.

a partir de cinco breves estudios sobre contemporáneos que han hecho del arte sustancial de su obra: Jorge Luis es van der Rohe, Yasuhiro Ozu, Mark za. La reunión de estos cinco nombres una elección personal y no pretende trar la presencia de ciertos polos de e fuerza que atraviesan el arte del siglo videncia que disciplinas tan diversas ratura, la arquitectura, el cine, la pintu enecen a un tronco común y responden

sea capaz de asombrar que se dedique a limpiar caballos". *Stupire*, es decir, dejar al espectador estupefacto, asombrado, boquiabierto. Este parece seguir siendo, en la actualidad, el objetivo de muchos. De ahí el dominio de los "efectos especiales", su absoluta hegemonía en todos los terrenos. De lo que se trata es de causar asombro, aunque ello requiera cada vez un mayor grado de estridencia, aunque la sobreabundancia de estímulos produzca, a la larga, el efecto de un narcótico. Pero *asombrar* significa literalmente arrojar sombra, dejar que las cosas permanezcan en la oscuridad, es decir, lo opuesto a *iluminar*, alumbrar, hacer caer la luz sobre algo arrancándolo de su ocultación y revelándolo a la conciencia, lo cual, por cierto, ha sido desde siempre el objetivo de toda verdadera tarea artística.

otras y en ese juego de ro el tipo no se identifica l principio lógico que las

stintos de ejercer la crítica. el que me resulta más afín. *ística* que trate de orientar o tualizando la obra o inter poco apunto hacia una crí ar y clasificar los estilos y steriori el panorama de la ro se realiza desde dentro tico y al artifice en el mis-

a que en los años cincuenta *hiers du Cinéma*, tales como Truffaut y Eric Rohmer (la nvirtieron la labor del críti s películas y en una forma rabajo de estos críticos pres películas y constituye un atibilidad que, según una : el ejercicio de la crítica y

que se sitúe al margen del omenar al artifice que no rder sus capacidades creati-

1 Giorgio Grassi ha dicho siempre que una de las cosas más importantes que debe hacer un arquitecto es escoger sus propios maestros, es decir, establecer esa constelación de referencias, esa "familia espiritual", que habrá de servirle de base o, mejor, de estímulo para orientar y desarrollar su propio trabajo. Contrariamente a lo que pudiera parecer, en toda verdadera actividad intelectual no es el maestro el que escoge a sus discípulos sino a la inversa, y en ello reside parte de la grandeza y del riesgo. No es, pues, de extrañar que en sus textos Grassi plantee como tema recurrente la explicación razonada de los motivos que le han llevado a escoger como maestros a ese reducido grupo de arquitectos que parece acompañarle siempre, formando lo que, usando la jerga del mundo teatral, podríamos denominar su "compañía estable".

Parafraseando a La Bruyère, Grassi nos recuerda que "todo ha sido dicho, pero que todo debe aún conocerse y comprenderse más profundamente" (7). Sus proyectos afirman que no es posible reinventar cada vez la arquitectura, ya que en el arte el progreso no es más que insistencia y aproximación constante a los mismos eternos límites. Ciertamente la arquitectura solo puede ser el resultado de un trabajo minucioso y de un esfuerzo obstinado.

Pero este esfuerzo, en vez de exhibirse con ostentación sobre el producto, debe filtrarse en él, tendiendo a suprimir todo artificio. El árduo trabajo debe tener la humildad de borrar sus propias huellas. Solo así la obra puede acabar siendo tan exacta, tan evidente, que parezca haber existido desde siempre.

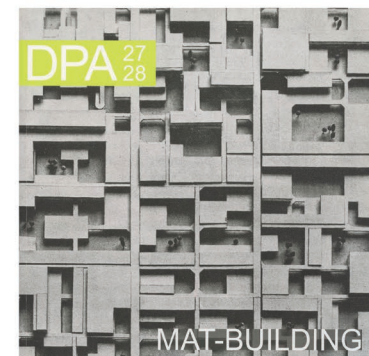
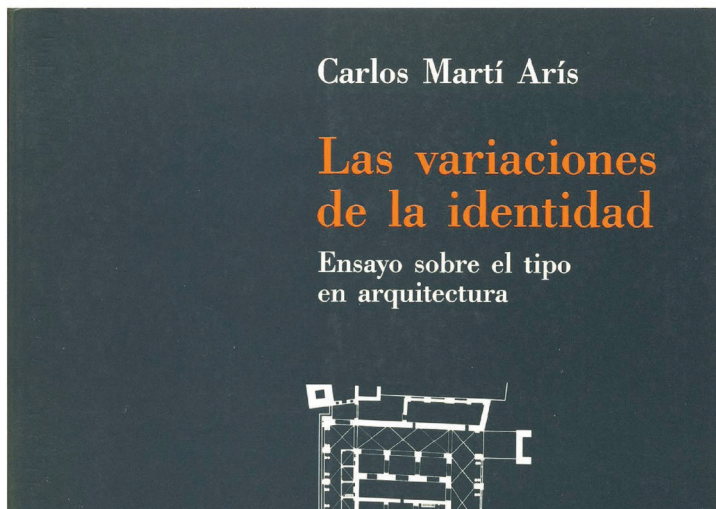
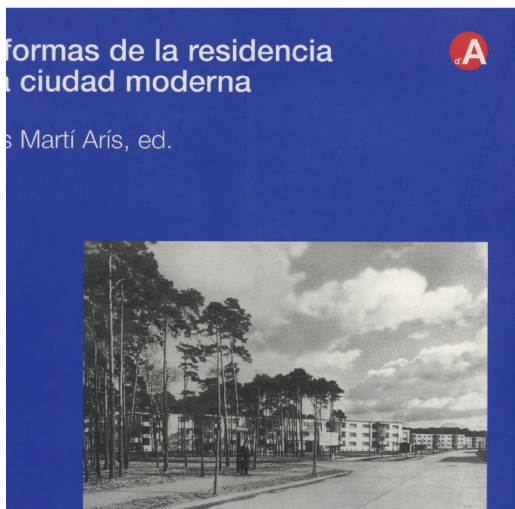
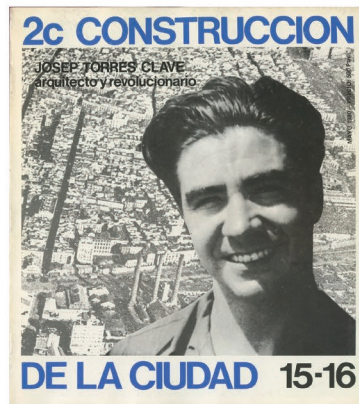
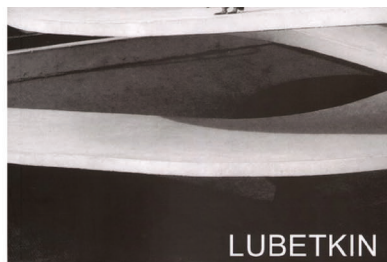
la casa que representa la Alemania moderna sino más bien el mito de la casa del mundo clásico, es decir, la casa fundacional de nuestra civilización. No es, pues, la casa de alguien sino que nos pertenece a todos. No es una casa abandonada: es un ámbito disponible, «desocupado» en el sentido oteiciano del término, en el que el ónice ocupa el lugar del fuego y lo suplanta de un modo simbólico. De ahí la sensación, que muchos compartimos, de que el Pabellón es esencialmente una casa vacía.

En alguna ocasión he comparado la relación que existe entre la *cimbra* y el *arco* en un proceso constructivo con la que debiera darse entre la *teoría* y la *práctica* en el campo del proyecto arquitectónico. Como la cimbra, la teoría, a mi juicio, no ha de ser más que una construcción auxiliar que, una vez que ha permitido formar el arco, se repliega y desaparece discretamente para que éste pueda verse en todo su esplendor. Esta comparación concede a la teoría un papel relevante aunque la sitúa, en cualquier caso, al servicio de la obra, que es considerada como la auténtica clave de todo saber en el campo artístico.

Tipicidad y unicidad, tipo y lugar, parecen ser los términos de esa dialéctica en la que se forja la arquitectura. El tipo representa lo genérico, lo universal, lo abstracto, mientras que el lugar se asimila a lo particular, lo singular, lo concreto.

toda verdadera arquitectura a patente o solapada, que puede ser la lógica de la forma.

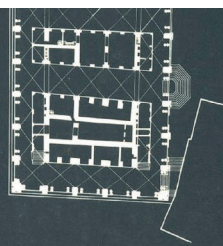
Pero *asombrar* significa literalmente arrojar sombra, dejar que las cosas permanezcan en la oscuridad, es decir, lo opuesto a *iluminar*, alumbrar, hacer caer la luz sobre algo arrancándolo de su ocultación y revelándolo a la conciencia, lo cual, por cierto, ha sido desde siempre el objetivo de toda verdadera tarea artística.



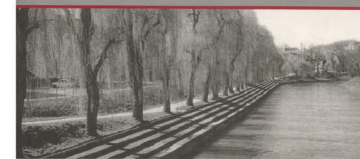
EDICIONS UPC

Arquitectura / teoria

Demarcación de Barcelona del  
Colegio de Arquitectos de Cataluña  
Ediciones del Serbal



LLOCS PÚBLICS EN LA NATURA  
Carlos Martí Arís



EPS Escola Politècnica Superior  
UdG Universitat de Girona  
Col·lecció Microgrames

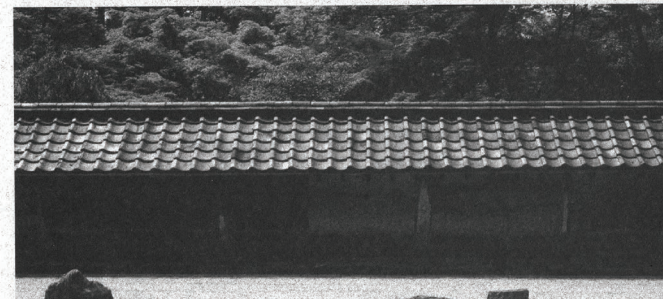


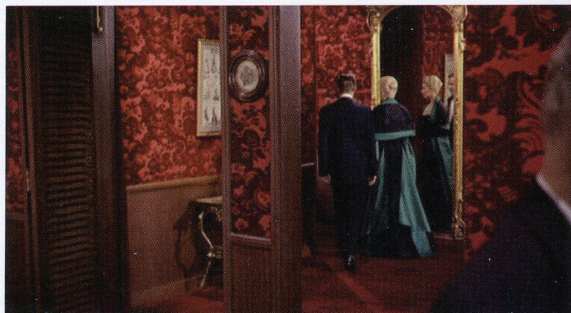
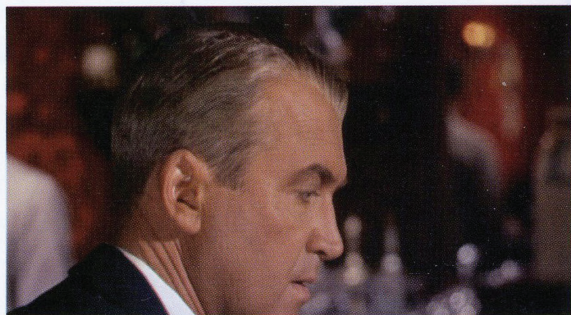
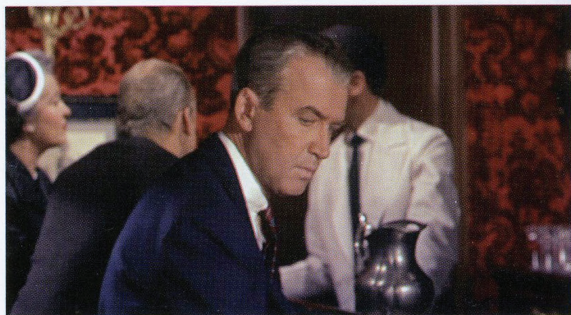
La sombra y el arco  
de Carlos Martí Arís

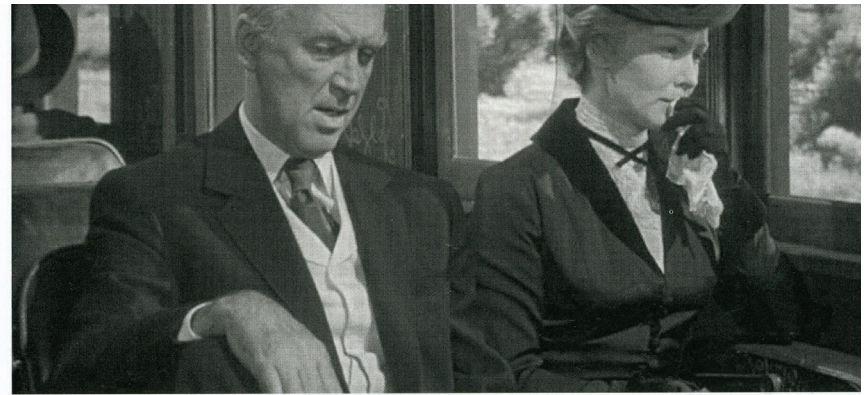
e

CARLOS M

SILENCIOS ELOCUENTES









Segona part de l'acte d'investidura a la Sala de Graus de l'ETSAB.  
Taula rodona



- 5 Maria Madalena Pinto da Silva
- 6 Guillermo Zuaznabar
- 7 Antonio Barrionuevo
- 8 Juan Carlos Arnuncio
- 9 Valeria Pezza
- 10 Bruno Reichlin
- 11 Jorge Torres Cueco
- 12 Gerardo García-Ventosa



#### Intervencions

- 1 Daniele Vitale
- 2 Elisa Valero y Luis Martínez Santa-María
- 3 Fabio Licitra
- 4 Orsina Simona Pierini





- 13 Víctor Brosa y Luis Alegre
- 14 Eduard Gascón
- 15 Salvador Tarragó
- 16 Jaume Sanmartí
- 17 Moisés Gallego
- 18 Pere Joan Ravetllat
- 19 Enric Granell
- 20 Xavier Monteys
- 21 Félix Solaguren-Beascoa





III  
TAULA RODONA  
SEGONA PART

La segona part de l'acte d'investidura  
*Carlos Martí Magister Honoris Causa* té lloc a la Sala de Graus  
de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona.  
Compta amb les següents intervencions:

Aportacions escrites:

Fabio Licitra  
Jorge Torres Cueco  
Bruno Reichlin  
Orsina Simona Pierini  
Gillermo Zuaznabar  
Maria Madalena Pinto da Silva  
Antonio Monestiroli

Intervencions orals:

Moisés Gallego  
Juan Carlos Arnuncio  
Jaume Sanmartí  
Salvador Tarragó  
Luis Martínez Santa-María  
Luis Alegre  
Eduard Gascón  
Daniele Vitale  
Enric Granell  
Pere Joan Ravetllat  
Xavier Monteys  
Valeria Pezza  
Antonio Barrionuevo  
Gerardo García-Ventosa  
Félix Solaguren-Beascoa

## FABIO LICITRA

Arquitecte

Autor de *Carlos Martí Arís e i suoi eteronimi. Vocazione all'anonimo.*

### L'eteronimia come poetica

1. *Cabos sueltos*<sup>1</sup> è il titolo che Carlos Martí Arís ha assegnato al suo ultimo libro, una vasta raccolta di prefazioni presentazioni articoli e recensioni, stesi dall'autore dal 2005 al 2009. Una pubblicazione che predilige la condizione *aperta*, di pagine non legate definitivamente, che puntano —come spiega lo stesso autore— in molteplici direzioni e interessi, appunto come fossero le *cime sciolte* di un fascio di fili o funi.

Per focalizzare meglio questa metafora, Carlos Martí l'associa alla sequenza conclusiva di *Otto e mezzo*, film capolavoro di Federico Fellini. Una sequenza enigmatica ed eloquente insieme, con la quale il regista «convoca a ese gran circo que componen sus personajes, recuerdos y fantasmas, en torno a una onírica pista circular, bajo el reclamo de la seductora música de Nino Rota. El grupo [puntualizza Martí] es ciertamente heterogéneo y, sin embargo, resulta extrañamente unitario»<sup>2</sup>.

Nella stesura di *Cabos sueltos*, Martí aspira allo stesso risultato. Indifferente all'uniformità, compone questa raccolta con lo scopo di conseguire un'unità eterogenea che affranchi il libro dall'essere una mera elencazione di scritti, mettendone in evidenza quella “base comune” che li rende solidali e al contempo permette loro di evolvere in una “danza plurale”.

La base comune, la pista circolare cui allude Martí è il *corpus* disciplinare dell'architettura, o meglio, la manipolazione critica cui esso va necessariamente sottoposto, pur nella consapevolezza che nessuna piroetta speculativa, nessuna acrobazia progettuale, nessun giudizio funambolico possano darsi in autonomia prescindendo dalla base oggettiva della disciplina e dalla forza gravitazionale che questa esercita. Poiché, come ci ricorda Paul Valéry, la donna che danza ridiventa sempre se stessa: «cessa d'essere piuma, uccello, idea; d'essere insomma tutto ciò che al flauto piacquero ch'ella

fosse, giacché la terra stessa, da cui ha preso slancio, la richiama e la restituisce tutta ansante alla sua natura di donna e all'amico»<sup>3</sup>. O fuor di metafora, poiché «la rappresentazione d'un insieme fatto di mutamenti [o movimenti] è possibile soltanto se essa si dà come il luogo della modalità d'una sola *materia o legge*»<sup>4</sup>.

A conferma di quanto detto, in uno degli innumerevoli «cabos sueltos» del libro —non a caso il conclusivo, intitolato *Tres paseos por las afueras*<sup>5</sup>— l'autore pare voglia tornare sul senso metaforico del titolo, stavolta in termini architettonici. E lo fa affermando che in architettura la complessità non deve mai sfociare in confusione, poiché questo è secondo Martí il compito dell'architetto:

Hacer posible que elementos diversos coexistan vinculándose obligando todos ellos a través de la aspiración a la unidad. La arquitectura aspira la «orden» que no debe confundirse con la «uniformidad». El árbol posee un orden a pesar de estar formado por partes diferenciadas. Aquí «orden» significa, pues, unidad que domina lo dispar, sistema de reglas que reúne elementos y piezas distintos dotando al conjunto de un nuevo equilibrio.<sup>6</sup>

2. L'assemblamento felliniano ricalca il tempo della musica di Rota, e così facendo immette nella metafora iniziale il movimento del quale essa era sprovvista; un movimento strettamente speculativo, cosicché la struttura fissa del libro si converte nella struttura mobile del pensiero dell'autore, e i *cabos sueltos* che lo compongono in un ordito in divenire che eccede quello stesso pensiero.

Detta in altro modo, Martí mette in scena l'unità molteplice dei *Nomi propri* che definiscono non tanto l'indice del libro, quanto piuttosto il proprio universo intellettuale; fornendoci in tale maniera più che l'immagine del proprio volto, la dimensione plurima e composita della propria poetica, nonché il denominatore comune necessario al suo manifestarsi.

La verità è nella relazione, pare ci voglia dire l'autore; relazione che comporta non soltanto «influenza», ma anche «confluenza». Relazione che induce a dire «anche» invece di «oppure».

Scrive Ernesto Nathan Rogers:

Ogliamo essere tra coloro che cercano affannosamente di riunire i fili in un nodo sintetico dove ogni parte sia ugualmente necessaria alla consistenza del tutto.<sup>7</sup>

Martí certo sottoscriverebbe questa affermazione, anche se a onor del vero i suoi interessi, i suoi *cabos*, non si prestano ad essere radunati in un nodo sinottico. Piuttosto —come osserva Elisa Valero— si manifestano attraverso un nuovo genere letterario, il preferito da Martí, che appunto potrebbe denominarsi *cabo*, per la sua vocazione a legare ed essere legato. A differenza del saggio, che suole essere autoreferenziale, il *cabo* precede o succede, tende o allenta, congiunge e raccorda il lavoro di terzi.<sup>8</sup>

La poetica di Carlos Martí, infatti, ci appare come una complessa tessitura in cui concorrono intrecciandosi trama e ordito: «nomi» e «cose» assicurati da una serie di «nodi» disposti in modo tale che ogni nome sia cinto o dissimulato da una corona di cose e nodi. Perché l'architettura —come ci ricorda Martí citando Valeria Pezza— non è fatta dagli architetti, con le loro biografie e soggettive intuizioni, bensì dalle costruzioni, le opere, i progetti anche non realizzati e aggiungiamo da tutti quei concetti che serbano una promessa di costruzione<sup>9</sup>: fatti nodali che consolidano appunto l'armatura della disciplina, nella pretesa di estrapolare il generale dal fatto specifico, l'oggettivo dal soggettivo. In questa costruzione critica, che lo stesso Martí potrebbe definire come rete di corrispondenze, i «nomi propri» degli architetti dunque presuppongono sempre i «nomi comuni» delle cose, siano questi opere, progetti o concetti.

Al riguardo —parafrasando il filosofo Bertrand Russell— Martí ci ricorda che in linea generale i nomi propri stanno a indicare i particolari, mentre tutto quanto può essere denominato

da un sostantivo non si esaurisce nel fatto specifico in cui si manifesta, bensì riconduce a un contenuto universale.<sup>10</sup>

Y es justamente el manejo de los universales lo que habrá de permitirnós desarrollar un conocimiento general basado en hechos singulares.<sup>11</sup>

3. In questa prospettiva va letta la *poetica eteronima* di Martí. Reperiti fuori di sé certe figure di riferimento, certi “nomi propri”, egli prima li intesse con i “nomi comuni” della disciplina, poi li annoda l’uno all’altro, li organizza nel proprio *io* in modo tale da consentire alla ineludibile pulsione individuale —dell’uomo e dell’artista— di confluire nel denominatore universale sia dell’esistenza come dell’arte; sino a non poter più scorgere ciò che in origine apparteneva alla sfera soggettiva di ognuno dei suoi eteronimi, come alla propria.

La ricerca di Martí è cioè contraddistinta dalla convinzione che l’atto creativo, quello autentico, non può prescindere dalla sfera universale cui alludeva Russell, non può spettare alla impermeabile singolarità dell’individuo. Al contrario, scaturisce dall’aspirazione a una dimensione plurale, sovraperonale dell’individualità. Più è alta questa aspirazione, più l’atto creativo è autentico e portatore di conoscenza. Esso è tale, in sostanza, solo se diviene atto fondativo, solo se muove l’esperienza collettiva, nella cui sovradimensione ogni apporto individuale —anche quello straordinario del Genio o del Maestro— si stempera inevitabilmente.

V’è un processo storico delle idee [scrive Rogers] che si commisura con il valore delle personalità che le rappresenta: vi sono i Maestri, i quali pur nel flusso di un dialettico percorso, sono dei punti dopo di che si va a capo; v’è poi una schiera di architetti valorosi che stabiliscono la mediazione tra i Maestri tramite un forte atto d’interpretazione, di revisione e di rinnovamento [...].<sup>13</sup>

Sta qui la carica energetica del progetto eteronimo: affidare ai Maestri —struttura del processo storico— la struttura della propria poetica. È questa la sfida di Martí, è questo il compito che egli impone a se stesso: mediare tra i grandi Nomi, ovvero tra coloro i quali «son capaces de reinterpretar, de un modo ilimitado, la densa trama de la cultura universal. Identificándose con esas grandes figuras que “más allá de toda originalidad y rareza logran la inserción más perfecta posible en el orden general, la prestación más acabada en lo ultrapersonal”».

Ma questo farsi universale nel concatenarsi dell’esperienza —questa “chiarezza finale”— si rivela solo dopo un lungo peregrinare, a ragione del quale ogni opera è il punto di arrivo di una traiettoria personale.

Pero esta trayectoria [aclara nuestro peregrino] no se inscribe en un ámbito virgen sino en un territorio roturado desde antiguo, deslindado y surcado por una tupida red de caminos que se entrelazan: el territorio de la arquitectura, entendida como una disciplina, como compendio de saberes. El proyecto se construye, entonces, orientándose en ese territorio, trazando él nuevas sendas, uniendo puntos antes inconexos, pero confrontándose, de un modo inevitable, con su topografía y con los lugares que la fundan.<sup>14</sup>

Topografia e sentieri dunque, l’*uno* universale e il *molteplice* personale: reciproca necessità di *topos* e *motus*.

4. Quella “chiarezza finale”, dissimulata nel libro *Cabos Suetos* (si noti al riguardo il dubbio che lo stesso autore esterna nella Presentación: «así ordenados, [estos textos] expresan algo que ni yo mismo estoy seguro de haber sabido apresar»<sup>15</sup>) risulta invece didascalica in *Silencios elocuentes*, altro libro di Martí pubblicato nel 1999.<sup>16</sup> Se infatti ne osserviamo la composizione, cogliamo un aspetto molto significativo rispetto a quanto detto finora. L’indice si presenta con una struttura molto solida. Dieci capitoli

costituiscono una doppia serie alternata, secondo la quale gli scritti che costituiscono i capitoli con numerazione dispari sono dedicati ai singoli autori, mentre quelli con numerazione pari si riferiscono a temi specifici. Temi che da un lato intercettano trasversalmente gli interessi dei cinque autori trattati; dall'altro, intervallandosi ad essi, li allacciano uno con l'altro, il precedente con il successivo. Viene in tal modo a costituirsi una nitida armatura eteronima, i cui nomi sono legati tra loro da una serie di temi o nodi.

I capitoli dispari 1, 3, 5, 7, 9 corrispondono rispettivamente ai nomi di Borges, scrittore del labirinto; Mies, architetto delle forme cristalline; Ozu, regista del piano fisso; Rothko, pittore della linea d'orizzonte; Oteiza, scultore dello spazio concavo. I capitoli pari 2, 4, 6, 8, 10 corrispondono invece a concetti riconducibili alle diverse accezioni che il “silenzio” assume nell'arte: silenzio come “tradizione”, che accomuna tutti gli uomini e ne stempera le velleità autoreferenziali; silenzio come “eclissi del linguaggio”, che filtra gli eccessi dell'espressione al fine di renderla tersa e intelligibile; silenzio come “superamento del *Zeitgeist*”, per fluttuare meglio nel vasto spirito della storia; silenzio come “principio poetico”, che non punta alla disfatta della parola, bensì la dispiega alla sua massima estensione; silenzio, in ultimo, come “vocazione all'anonimato”, per contrapporre atti di modestia alle stravaganze del mondo contemporaneo.

Tuttavia, seppure nelle sue accezioni, il silenzio declinato al singolare resta —proprio come il *tipo* in architettura— una nozione astratta, grado zero del processo poetico, che in quanto tale funge sì da riferimento per l'intelligibilità dell'opera, ma non dà all'artefice alcun contributo concreto sul progetto. La sua natura monolitica, cioè, non si presta ad essere modellata, scomposta o tras-formata. Perché ciò accada, perché il silenzio possa convertirsi in strumento operativo e dunque in forma, Martí lo declina al plurale —proprio come aveva fatto con il *tipo*, attraverso variazioni<sup>17</sup>— mediante tutte le concrete interpretazioni, trascrizioni o traduzioni fornite dalla sua compagnia eteronima.

Il silenzio varia così in silenzi, pluralizzazione che presuppone “apertura” e innesca svariate relazioni fra diversi “nomi”, “cose” e “temi”, ossia tra i maestri di ambiti artistici differenti, le loro opere e i concetti universali del fare artistico.

“Variaciones”, “silencios”, “cabos”, così declinati al plurale alludono a un'idea di architettura polifonica che si dischiude a tutti gli adattamenti possibili: qui risiede il fine strategico dell'eteronimia. Nella parallela convinzione che la diversità delle arti non impedisce la loro unità, piuttosto la sottolinea.

5. Nel taccuino preliminare alla stesura di *Silencios elocuentes* compare una tabella nella quale l'autore annota sotto i nomi dei cinque Maestri ai quali avrebbe poi affidato la struttura del libro, altri nomi ad essi assimilabili; come a volerne indagare le rispettive affinità elettive e dalla loro confluenza —al di là dell'appartenenza a discipline artistiche diverse— cominciare a sbazzare la propria famiglia spirituale, come segue:<sup>18</sup>

- L. Mies van der Rohe, L. Barragan, K. Shinohara, G. Asplund, E. Dieste, M. Bill, R. Schwarz
- J. Oteiza, M. Rothko, C. Still, B. Nicolson, G. Morandi
- Y. Ozu, C. T. Dreyer, V. Erice, P. Delvaux
- J. L. Borges, P. Valéry, J. Conrad, L. Cernuda, A. Gamoneda

Stando a questa convergenza nominale, che nel libro si espande sempre più, le rispettive discipline artistiche non costituiscono un ambito inter-disciplinare bensì, al contrario, danno luogo a un'unica e articolata disciplina, l'Arte, secondo la quale l'artista —con il suo nome e la sua opera— è concepito come una cerniera tra un piano disciplinare e l'altro. In linea con quanto affermava il poeta e critico Thomas Stearns Eliot («un critico che non si interessasse altro che di letteratura avrebbe ben poco da dirci»),<sup>19</sup> il nostro critico catalano tenta cioè di riportare all'unità del proprio giudizio le più differenti realtà artistiche, senza peraltro uniformare l'esperienza delle cose e sfumarne i tratti.

L'associazione di quei cinque maestri, in sostanza, rappresenta il modo personale dell'autore di mettere

«en evidencia que disciplinas tan diversas entre sí como la literatura, la arquitectura, el cine, la pintura y la escultura pertenecen a una raíz común y responden a una modalidad específica del conocimiento humano»: <sup>20</sup> la vocazione al silenzio. Qualità che presuppone il «rechazo del arte entendido como histórica agresión a los sentidos», <sup>21</sup> a favore dell'affermazione dell'arte come discreta osservazione e costruzione del mondo, volta allo svelamento del mistero della vita. Questa per così dire "contemplazione operativa", anche se introspettiva, anche se compiuta in solitudine dall'artista, presuppone cooperazione e condivisione. Presuppone un'idea di arte le cui vaste ramificazioni della radice comune possono essere esplorate solo grazie a una nutrita ma ben selezionata compagnia di speleologi: eteronimi "scelti", al di là del tempo e dello spazio, cui affidare il proprio orientamento, la propria sorte investigativa. «Compañeros de viaje», così li ama chiamare Martí, cui confluire, per condividere in sicurezza il percorso esplorativo. Ma questi compagni di viaggio, siano essi suoi maestri o allievi, per il nostro critico costituiscono a loro volta dei mondi nei quali inoltrarsi. Mondi da esplorare, espropriare e riedificare.

6. Nel già citato taccuino preparatorio di *Silencios elocuentes* troviamo annotato: «mi intención es trabajar con piezas sueltas que vayan poco a poco tejiendo una estructura que se va cerrando y consolidando: a la manera de una variación musical». <sup>22</sup>

Prima di chiarire questo commento —a nostro avviso illuminante— e procedere così nel ragionamento sulla dimensione eteronima di Martí, è d'obbligo un inciso sull'importanza che riveste la musica sia nello specifico di questo libro, sia in generale nella poetica del suo autore.

La musica sembra essere la grande assente dei *Silencios*. L'indice non ne lascia traccia, nessun nome di compositore compare in esso. Eppure, basta sfogliare le pagine per avvertire come la musica in realtà trasudi dalle pagine del libro. Tra i musicisti citati, per esempio, i nomi di Bach, Brahms e

Shönberg sono assunti da Martí per affermare il concetto di tradizione quale "ponte" tra presente e passato. <sup>23</sup> Come un collante occulto, gassoso, la musica si insedia negli interstizi dei dieci "pezzi sciolti", consolidando la struttura dell'insieme. In ragione del titolo del libro, d'altronde, non poteva essere diversamente: la presenza della musica non andava esplicitata, bensì svelata poco alla volta.

Un po' alla maniera della ipnotica musica felliniana di Rota menzionata in apertura, qui la musica conduce la compagnia eteronima di Martí lungo i "silenzii" da lui composti, alla ricerca di quelle verità elementari del fare artistico nascoste sotto il fango della logorrea e del frastuono; del protagonismo estremo del solista, volto a sopraffare il canto del coro più che a risuonare in esso; della pseudo-cultura mediatica, intenta ad assordare più che a porsi all'ascolto del mondo. Per tornare là dove i nomi sono superflui, al silenzio, regno dell'eloquenza.

Chiuso l'inciso, torniamo al commento annotato dall'autore, alla sua pretesa di tessere con «piezas sueltas» un insieme strutturale che va rinsaldandosi «a la manera de una variación musical». Al di là dell'evidente relazione con la struttura di *Cabos sueltos*, a cosa si riferisce Martí nel citare l'arte della variazione musicale, quell'arte tesa a «una construcción que se sierra circularmente sobre su tema inicial» <sup>24</sup> e che trova in Brahms —compositore tra i suoi preferiti— il più nobile e sobrio rappresentante?

Prima di balbettare una risposta, non possiamo che ricordare come quest'annotazione riconduca ai temi che hanno regolato l'indagine tipologica di Martí, secondo la quale l'identità del *tipo* non risiede nella fissità di una struttura formale bensì, appunto, nelle sue molteplici variazioni.

In tal senso, nella sua opera prima intitolata *Introducción al Método de Leonardo Da Vinci*, Valéry ci fornisce un ulteriore spunto di riflessione: «l'uomo universale è abitato da una folla di esseri, da una folla di ricordi possibili, e dalla forza di riconoscere, entro la distesa del mondo, un numero straordinario di cose distinte e di sistemarli in mille modi.

Nella sua memoria, i volti sono ordinati, mentre le variazioni si avvicendano da una fisionomia all'altra. Sa come nasce un sorriso, e può inserirlo sulla facciata di una casa». <sup>25</sup>

In questo dato ordine, composto da variazioni di volti (è ancora l'eco dello scrittore francese che ci guida) lo "strano animale" ha tessuto numerosi legami purissimi fra tante forme diverse: costruzioni molteplici, che presuppongono un preciso metodo di lavoro, il quale avanza per variazioni di un fatto originario o ereditato; lavoro che tende costantemente all'universalità, poiché ogni cosa, ogni nome, lo orienta.

7. In sociologia, il concetto d'identità riguarda, da un lato il modo in cui l'individuo mette in atto la "costruzione" di se stesso come membro di un determinato gruppo; dall'altro, il modo in cui la "costruzione" alle regole di quel gruppo fa sì che ciascun individuo possa situarsi e identificarsi in esso. In architettura è lo stesso, basta sostituire la parola "gruppo" con "disciplina" e la parola "individuo" con "architetto". Ecco in proposito la fulminea spiegazione di Northop Frye, uno degli eteronimi di Martí: «lo que hace posible la individualidad es la identidad». E poi continua «un como tal no puede pensar por su cuenta o al azar: sólo puede ampliar un cuerpo orgánico de pensamiento, es decir, añadir algo que está relacionado lógicamente con lo que él u otro han pensado ya». <sup>26</sup>

Tenendo bene in mente che il termine "costruzione" riconduce tanto all'opera nella sua autonomia oggettuale, quanto al processo operativo messo in atto dalla soggettività dell'artefice, il costruire è secondo Martí la rappresentazione di un insieme fatto di variazioni identitarie che agiscono simultaneamente —attraverso l'azione congiunta di "trasformazione" e "conservazione— sulle cose e su i nomi che quelle cose hanno concepito.

Interpolando il discorso, il nostro critico e architetto catalano è insieme "costruzione" e "costrizione". Una parte fatta di logica e immaginazione, compone o scompone, collega o recide, aggiunge o sopprime, attenua o accresce;

l'altra, fatta di regola e memoria, immagazzina i frammenti, esalta i principi, mantiene i fili, assicura stabilità e durata all'insieme ereditato.

Stando al pensiero di Carlos Martí Arís, si potrebbe ipotizzare che il concetto di "eteronimia" e quello di "variazione dell'identità", in un qualche punto del processo costruttivo del pensiero come del progetto architettonico, coincidano.

Schematicamente l'eteronimia, così come crediamo la persegua Martí, è una variante del concetto di tradizione, inteso nel senso etimologico di "trasmissione del sapere". Un sapere sì ereditato, tra-mandato di generazione in generazione, però spogliato della sua condizione cronologica. Commisurato insomma al pensiero sincronico, che converte la trasmissione dell'esperienza in composizione dell'esperienza, la qual cosa innesca una confluenza di saperi e poetiche <sup>27</sup>.

8. «El artículo titulado *La tradición y el talento individual*, que el poeta y crítico T. S. Eliot publicó en 1920, [escribe Martí] sigue siendo una referencia imprescindible sobre este tema. Para Eliot, toda gran obra poética se asienta, necesariamente, en la reflexión crítica sobre algunas obras precedentes. Se trata, pues, de definir una tradición en la que insertarse y desde la que avanzar. [Porque] "ningún poeta, ningún artista de ninguna clase, tiene plenamente sentido por sí mismo, su importancia, su valor es el valor que posee en relación con los poetas y artistas muertos. No se le puede valorar de modo aislado: es preciso situarle, como contraste y comparación, entre los muertos". <sup>28</sup> Tuttavia, alla fine del processo, collocate tutte le tessere, restano dei vuoti: questo è il regno indiscusso del critico.

Considerato che per Martí l'arte non è identica al totale esatto delle sue apparenze, il ruolo attivo del critico, nella fondazione continua sia di una specifica disciplina (l'architettura) sia dell'arte in generale, quando a prevalere è l'etica del mestiere e il senso di responsabilità implicato dal giudizio, si traduce in una tessitura discreta di senso storico tesa a colmare sia il vuoto tra le diverse realtà artistiche, sia gli spazi tra i diversi maestri cui affidare la propria orbita eteronima.

Nel capitolo di apertura de *La cimbra y el arco* —libro scritto nel 2005, che prolunga e in un certo senso decifra il precedente *Silencios elocuentes*— Martí scrive:

Cabría entender la crítica como un procedimiento que evita que la teoría de la práctica se desarrollen aisladamente, garantizando una relación de reciprocidad entre ambas. Ésta es, también, la tarea que llevan a cabo algunos maestros: trascender la experiencia concreta y particular hasta convertirla en objeto de conocimiento general. Vemos, de este modo, que las figuras de crítico y maestro pueden llegar a coincidir.<sup>29</sup>

Se queste due figure —critico e maestro— possono coincidere, proiettate a una scala generale a coincidere nel pensiero di Martí sono critica ed eteronimia. Il capitolo *En torno a los Maestros* che chiude *La cimbra y el arco* ne è testimonianza; la loro lezione plurima mette in risonanza teoria e pratica, i due ambiti che si celano nella metafora del titolo.

9. In conclusione, si potrebbe dire che il libro *Silencios elocuentes* inaugura come un diario scritto da Carlos Martí Arís in vece altrui. Uno strumento narrativo apparentemente paradossale, concepito dal nostro architetto per mettere a punto e svelare, prima di tutto a se stesso, i principî della sua ricerca attraverso quella di altri. Un metodo, questo dell'eteronimia, esteso al libro *La céntina e l'arco* e ribadito in *Cabos sueltos*, che può essere definito come una costruzione plurima e impersonale della personalità, che opera una critica e costruisce un'alternativa al personalismo esasperato dominante il progetto architettonico contemporaneo.

In questo lungo diario gli eteronimi coesistono con l'autore e ne formano una sorta di estensione del carattere. Ma attenzione, questo progetto eteronimo ha poco o nulla della nota eteronimia creativa di Fernando Pessoa. Gli eteronimi di Martí non sono creature dell'io, ossia non sono

una moltiplicazione della personalità; al contrario giungono dall'esterno, estendono l'identità. Sono coloro che egli cita in maniera più o meno esplicita non semplicemente come supporto esterno ma come propri. Più che di creazione letteraria alla maniera di Pessoa, si tratta di appropriazione letteraria, che in quanto tale accomuna Martí a Borges, suo scrittore prediletto. Al di là della propensione di entrambi a servirsi in modo sistematico della metafora, del maestro argentino il nostro autore condivide intimamente l'idea che «la imagen que un solo hombre puede formar es la que no toca a ninguno»<sup>30</sup>. Da qui l'attitudine di Borges, ricalcata da Martí, di appropriarsi di certi Maestri pur senza ridurli a meri pretesti, introducendo in essi tratti decisivi della propria poetica.

Si tratta, in sostanza, di una costruzione logica del linguaggio che risponde all'idea di lasciar parlare l'altro dentro il proprio discorso come un sé altrettanto legittimato rispetto al sé individuale, modalità che permette l'innescare di una serie di rimandi che di fatto dilatano l'indagine critica oltre la propria figura, fino a farla concorrere alla tessitura universale dell'esperienza: una lunga trama di cose, un lungo ordito di eteronimi, e qui situarsi attraverso il proprio “nodo” anonimo. Pare questo il proposito di Carlos Martí Arís, una poetica impersonale che costituisce in ultima analisi la sua più personale “autobiografia anonima”.

Per giungere là dove i nomi sono superflui, alla conoscenza, regno delle confluenze.

1. C. Martí Arís, *Cabos sueltos*, Lampreave, Barcelona 2012.

2. Ivi, *Presentación*.

3. P. Valéry, *L'anima e la danza*, in *Eupalinos*, Mondadori, Milano 1947, p. 37. [*Eupalinos, L'ame et la danse, Dialogue de l'arbre*, Gallimard, Paris 1938].

4. P. Valéry, *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, Abscondita, Milano 2002, p. 45. [*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Gallimard, Paris 1894].

5. In C. Martí Arís, *Cabos sueltos*, op.cit.p. 215-233. Pubblicato anche in Aa.Vv., *Incursiones arquitectónicas, ensayo a cuatro bandas*, UEG, Granada 2009, pp. 13-34.

6. Ivi, p. 224.
7. E. N. Rogers, *L'esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958, p. 116.
8. Cfr. E. Valero, *Un paisaje cultural propio*, in C. Martí Arís, *Cabos sueltos...*, op.cit., p. 11.
9. C. Martí Arís, *La cimbra y el arco*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 2005, p. 26. [*La cèntina e l'arco. Pensiero, teoria, progetto in architettura*, Marinotti, Milano 2007, p. 28].
10. C. Martí Arís, *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Ediciones del Serbal, Barcelona 1993, p. 29. [*Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Clup, Milano 1990, p. 27].
11. *Ibid.*
12. E. N. Rogers, *L'esperienza...*, op.cit., p. 47
13. C. Martí Arís, *Silencios elocuentes*, UPC, Barcelona 1999, p. 6. [*Silenzi eloquenti*. Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza, Marinotti, Milano 2002, pp. 19-20]. La citazione qui compresa è tratta da H. Hesse, *Das Glasperlenspiel. Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften*, Fretz & Wasmuth, Zürich 1943.
14. C. Martí Arís, *Las variaciones...*, op.cit., p. 174. [*Le variazioni...*, op.cit., p. 160]. Anche in *Tipo arquitectónico. Una definición*, in C. Martí Arís, *Cabos sueltos...*, op.cit., pp. 91-92. Inoltre cfr. *Pensamiento sincrónico y arquitectura*, in C. Martí Arís, *Cabos sueltos...*, op.cit., p. 190.
15. C. Martí Arís, *Cabos sueltos...*, op.cit., Presentación.
16. C. Martí Arís, *Silencios elocuentes...* op. cit. La pubblicazione italiana è arricchita di una "Parte Seconda", intitolata *Architettura e astrazione*.
17. Cfr. C. Martí Arís, *Las variaciones...*, op.cit.
18. Il taccuino si presenta in formato A4 con copertina celeste, scritto tra il 3 agosto 1993 e l'11 maggio 1997. La tabella descritta compare a p. 39, 27 dicembre 1997. Si trova nell'archivio privato di Carlos Martí, non ancora catalogato.
19. T. S. Eliot, *Sulla poesia e sui poeti*, Bompiani, Milano 1960, p. 128. [*On poetry and poets*, Farrar, Straus and Cudahy, New York 1957].
20. C. Martí Arís, *Silencios elocuentes...* op.cit., p. 5. [*Silenzi eloquenti...*, op.cit., p. 14].
21. *Ibid.*
22. Taccuino preliminare alla stesura di *Silencios elocuentes*, op.cit., p. 44, 10 febbraio 1997.
23. C. Martí Arís, *Silencios elocuentes...* op.cit., pp. 36-40. [*Silenzi eloquenti...*, op.cit., pp. 75-77]. Ciò che Martí scrive di Brahms è molto significativo per intendere la poetica dell'autore: «Nacido en 1833, dos años después de la muerte de Hegel, siempre recayó sobre él la sospecha de componer música históricamente superada, incapaz de sintonizar con los nuevos tiempos, representados por la escuela de la "nueva Alemania" encabezada por Richard Wagner [...]. Brahms se le consideraba poco más que el guardián de la vieja tradicional musicales [...]. Hubieron de pasar algunas décadas para que se comprendiera plenamente el significado de la mirada retrospectiva de Brahms hacia las obras de los maestros del barroco y los polifonistas del siglo XVI. Sólo tras las aportaciones de Schönberg y otros músicos coetáneos se llegó a comprender que el propósito que animaba Brahms, al tender un puente hacia Bach y hacia la música antigua, contenía una profunda intuición que habría de allanar el camino a ciertas búsquedas de la música del siglo XX dirigidas a superar el estancamiento del periodo post-

romántico [...]. Probablemente, la música de Wagner, de Berlioz o la de Liszt constituya una más fiel expresión del espíritu de su época, pero, por ello mismo, se muestra más rigidamente enclada en ella, mientras que la de Brahms, tal vez por no ser tan directo reflejo de las pulsiones de un momento, parece flotar en la historia: la vemos dialogar con el pasado y el futuro, desbordando con extraña vitalidad los límites de su estricto marco cronológico».

24. C. Martí Arís, *Silencios elocuentes...* op.cit., p. 38. [*Silenzi eloquenti...*, op.cit., pp. 77-78].
25. P. Valéry, *Introduzione al metodo...*, op.cit. p. 36 e 40 (citazione ricomposta).
26. N. Frye, *The Critical Path: An Essay on the Social Context of Literary Criticism*, Indiana University Press, Bloomington 1971. Citato in C. Martí Arís, *Las variaciones...*, op.cit. pp. 174-175. [*Le variazioni...*, op.cit., pp. 161-160].
27. Cfr. *Pensamiento sincrónico y arquitectura*, in C. Martí Arís, *Cabos sueltos...*, op.cit., pp. 187-191.
28. *Una opinión sobre la crítica*, in C. Martí Arís, *La cimbra...*, op.cit., p. 17. [*La cèntina...*, op.cit., pp. 17-18]. *Tradizione e talento individuale*, in T. S. Eliot, *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica*, Bompiani, Milano 1967, pp. 67-80 [*The sacred wood. Essays on poetry and criticism*, Methuen, London 1920].
29. *Una opinión sobre la crítica*, in C. Martí Arís, *La cimbra...*, op.cit., p. 19. [*La cèntina...*, op.cit., p. 20].
30. C. Martí Arís, *Silencios elocuentes...*, op. cit., p. 8. [*Silenzi eloquenti...*, op.cit., p. 23]. *La busca de Averroes*, in J. L. Borges, *El Aleph*, Editorial Losada, Buenos Aires 1949.

## JORGE TORRES CUECO

Catedràtic  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia

### Palabras de Carlos Martí<sup>1</sup>

Io cerco i segni veri, i più sicuri:  
quel sorriso dell'amico qui torna,  
la mano tesa di chi pesa il bene  
nello sguardo dell'uomo che si affida,  
la forza vera che vince e perdona  
come il vento che scorda la sua forza.  
Sia questo amore il premio a tanto sangue!

Su, uomo: valga il tuo dolore e l'onta  
Che ti angoscia e il rimorso che ti addenta  
A trovare nel nemico una sua fede.  
E sarà meno assurda la tua morte.<sup>2</sup>

El mejor homenaje que se le puede devolver a una persona de la que hemos leído con fruición sus textos, son sus propias palabras. A un profundo y gran ensayista sólo le podemos entregar unas letras que mínimamente estén a su altura. Yo me siento incapaz. Por ello, en lugar de generar un nuevo escrito, me remito a transcribir algo suyo. Me permito esta licencia consciente del importante papel que para Carlos tiene la transcripción en el aprendizaje.

Hay ocasiones en que la vida se comporta con nosotros de un modo generoso y nos concede algún regalo que no creemos merecer. La amistad de Carlos Martí ha sido y es para mí uno de esos regalos inesperados del destino. Una amistad que se remonta a más de 15 o 16 años. No recuerdo exactamente cuando se produjo nuestro primer encuentro personal, pero por las cartas o las notas que conservo de él, ya nos conocíamos antes de concluir el pasado milenio. Lo que no puedo olvidar de aquel primer

encuentro es que me impresionó profundamente al ser consciente de haber escuchado la voz de la sabiduría sin ningún atisbo de duda.

De todos modos, lo conocí muchos años antes. En los años 80, como estudiante, era asiduo a la revista *2C Construcción de la ciudad*. Recuerdo los números de Aldo Rossi, Giorgio Grassi, Josep María Sostres. Guardo una especial estima por dos números más. El dedicado a Giuseppe Terragni, coordinado por Daniele Vitale, nos permitió saber de él, del que sólo teníamos noticias por el texto de Bruno Zevi, confuso en sus disquisiciones sobre el fascismo del arquitecto de Como. Y, por supuesto, aquel extraordinario ejemplar, el último de todos, sobre *La línea dura. El ala radical del racionalismo*, un número rojo que tanto nos impresionó a parte de mi generación.

Luego, en 1990, en Milán en una visita a la Librería Clup, adquirí su libro *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*. Años más tarde fue él quien me regaló la edición castellana. Y a este le siguieron *Silencios elocuentes*, *La cimbra y el arco*, *La arquitectura del cine*, y *Cabos sueltos*, todos ellos han sido mis libros de cabecera. Y, tras tantos años, todavía consulto. Unas veces para precisar conceptos; otras, para ordenar mis propios argumentos ante una clase o conferencia; otras, simplemente para deleitarme en sus contenidos y prosa, pletórica además de sugerencias. Como decía Italo Calvino sobre los *clásicos*, son libros que siempre se están releyendo, y cuya relectura supone un nuevo descubrimiento, pues «nunca terminan de decir lo que tienen que decir» y, por lo tanto, están siempre lozanos y frondosos.

Me impresionó desde el primer momento la generosidad intelectual de Carlos. No es ésta una virtud común en nuestro medio. (Como escribió Pagano poco antes de morir: «Carlos siempre trata de *cercare nel nemico una sua fede*».) A pesar de que sus méritos y cualidades eran y son incomparablemente superiores a los míos en todos los terrenos, la cordialidad y el afecto que trasluce su actitud siempre hace que pueda sentirme a su altura como interlocutor y experimentar el orgullo de considerarme, su compañero de viaje.

A partir de entonces lo que he ido conociendo de Carlos, tanto a través de sus cartas como de sus publicaciones, ha hecho que, a la vez que aumenta el afecto hacia su persona, crece la admiración por su trabajo.

Carlos desde hace años sabe muy bien que el verdadero artista está permanentemente instalado en una productiva paradoja que le lleva a conocer cada vez mejor su propio tiempo, sus valores y anhelos, sus técnicas y procedimientos, precisamente para poder así distanciarse de él y alcanzar la intemporalidad que es el valor máspreciado de la obra de arte. De ahí su tranquilidad, su modo sereno de afrontar los problemas, su desinterés por la *rabiosa actualidad* que convierte a muchos en esclavos de lo circunstancial y lo episódico.

El legado que Carlos dejará a la posteridad es más amplio y complejo de lo que puede parecer a simple vista. En parte porque dada su ambición intelectual, deja muchas cuestiones abiertas, muchos temas sin resolver. Tal vez el más importante sea la búsqueda de la unidad de la arquitectura en el que Carlos sigue empeñando un gran esfuerzo, pero que requiere para su consecución el trabajo de muchos.

Por eso se entiende que en el acto de concesión de la distinción de *Magister Honoris Causa* nos hayamos reunido personas de lugares bien diferentes. Hace algún tiempo y antes las dificultades sufridas por su larga enfermedad comentaba que su labor en estos momentos es la de poner en contacto personas que debían encontrarse para llevar a cabo esa tarea. Sí, en su casa de Pedralbes hemos coincidido profesores de diferentes lugares y disciplinas embarcados, probablemente sin saberlo, en búsqueda de aquella unidad.

Carlos mira hacia objetivos de horizonte lejano. Por ello no esperaba ni quiere reconocimientos inmediatos. Pero está —y estamos— seguros de que ya ha obtenido el veredicto favorable del tiempo, incluso cuando los nombres de los autores hayan sido olvidados. Por más tiempo que haya transcurrido, cualquier persona que lea con atención *Las variaciones de la identidad*, *Silencios elocuentes*, *La cimbra* y *el arco* o *Cabos sueltos* reconocerá siempre en

estas construcciones intelectuales un ejemplo inequívoco de arquitectura. Un ejemplo lúcido, sugerente y rico.

Concluyo aquí. Con lo dicho creo haber cumplido mi principal objetivo, que no era otro que el tratar de devolverle al lector, que probablemente lo conozca mejor que yo, por lo menos una pequeña parte de lo que de él estoy recibiendo en estos últimos años. Y que, por supuesto, espero seguir recibiendo.

Un abrazo cálido y solidario para todos los que se consideran sus amigos.

1. Lo que tienen aquí escrito es una paráfrasis de «Palabras en memoria de Livio Vacchini» escritas con motivo del homenaje que la Accademia di Architettura de Mendrisio le dedicó poco después de su muerte. En mi caso, lo que celebro es su amistad que, a pesar de las dificultades, espero perdure por muchos años más.

2. Giuseppe Pagano, 6 de septiembre de 1944, día de su captura por la banda nazifascista de Kcok.

## BRUNO REICHLIN

Professore Ordinario  
Université de Genève

134

Magister Honoris Causa

Leggendo quel che conosco degli scritti di Carlos Martí tradotti in lingua italiana mi è parso, retrospettivamente, di condividere curiosità, ricerche e scelte culturali più di quanto avessi immaginato: la convinzione che la ricerca storica assume un ruolo formatore imprescindibile nell'esercizio della professione e, all'evidenza, nell'insegnamento del progetto; e l'intuizione che l'indagine tipologica avrebbe profitto in termini di rigore metodologico e di utilità strumentale se adottava un approccio di tipo strutturalista, affrontando e mettendo in relazione le più diverse forme, o manifestazioni formali, dei diversi modi d'esistenza dell'opera d'architettura. Con «Le variazioni dell'identità» Carlos Martí conferiva all'indagine tipologica finalmente uno statuto teorico e strumentale che la liberava dalle aporie e dalle infatuazioni fideistiche che ne stavano facendo una bandiera e un talismano. Nelle ultime pagine Carlos Martí sosteneva poi —e credo che sia stato il primo, o il solo (?) ad averlo spiegato— che l'approccio tipologico era, insieme, premessa e strumento del pensiero analogico. Egli introduceva così una riflessione sullo statuto delle opere altamente intertestuale, che in questa sede io posso soltanto evocare riprendendo la bella citazione di Octavio Paz: «Ogni opera è una realtà unica e allo stesso tempo una traduzione di altre».

In questa prospettiva l'approccio tipologico si vedeva assegnare due missioni complementari: l'una, quella più scontata, consisteva nel rendere intellegibile e ordinabile, un po' al modo delle classificazioni botaniche, l'incommensurabile massa di edifici che ci sono stati legati dalla storia, individuando filiere, generi, classi sulla base di molteplici criteri: funzionali (cioè pertinenti all'uso degli umani e forse proprio per questo sistematicamente snobbati), tecnico-costruttivi, spaziali e plastici, simbolici, ecc.; l'altra consistente nel confronto, per similarità e differenze, delle

opere per «far brillare di mille fuochi il particolare, cioè quel che è proprio a una determinata opéra» (Roland Barthes).

Non so se rientrava nelle intenzioni dell'autore, ma quel bel saggio, a mio avviso, si poneva come un'opera inaugurale, destinata a suscitare prolungamenti che si assegnavano come programma il riconoscere e dire la singolarità delle opere con la stessa visione critica, razionale e oggettivante, che aveva teorizzato la individuazione dei «codici» tipologici. Ad esempio introducendo nell'analisi architettonica l'equivalente della nozione «parole» nello strutturalismo linguistico; dove «parole» sta per la attualizzazione delle 'langue' in quanto codice, e che in architettura si potrebbe ragionevolmente designare come il territorio dell'analisi 'morfologica' (da non confondersi con quel pasticcio concettuale che si era soliti designare con 'morfologia urbana'). Un prolungamento che ci si sarebbe potuti attendere in qualsiasi altra disciplina o branca del sapere che non fosse l'architettura perchè in architettura —ahi noi!— non c'è passaggio di conoscenze e di esperienze, non si dà un sapere cumulativo, non c'è spazio per sottili distinguo, non c'è memoria. Altro che silenzi eloquenti, qui si affonda gesticolando in un mare di immagini frastonanti, mentre frammenti di antiche saggezze riaccomodate in aforismi ad effetto fanno le veci di una teoria. Ci sono persino insegnanti e studenti che scoprono i 'fundamentals' dell'architettura con lo stesso rapimento di Monsieur Jourdain quando il Maître de Philosophie gli rivelava che, parlando, egli faceva 'de la prose'.

Poichè la maledizione dell'intellettuale moderno è sovente il disincantamento, son portato a credere che quel bel saggio sia servito prima di tutto a Carlos per venire in chiaro con sè stesso su questioni che a quel tempo inquieto parevano imporsi come un obbligo morale a chi si destinava all'insegnamento.

Ne «le variazioni dell'identità» Carlos Martí avvertiva che la teoria che lo interessa prende come punto di partenza lo studio concreto delle opere. Quindici anni dopo, «La centina e l'arco» figuravano la metafora della relazione che a suo giudizio si doveva «stabilire tra la teoria e la pratica nel campo del progetto d'architettura», precisando che «come la centina,

135

Bruno Reichlin

la teoria (...) non deve essere altro che una costruzione ausiliare che, dopo aver permesso di formare l'arco, si smonta e scopare dicretamente affinché questo possa essere visto in tutto il suo splendore». Qui sono d'accordo a metà soltanto, e mi sono chiesto se Carlos non sia mai stato tentato, dall'idea, apparentemente pretenziosa ma epistemologicamente conseguente che, in fin dei conti, inferire la genesi di un'opera, spiegarne le forme e il senso, abdurre letture verosimili non sia pure un modo di 'far progetto', ma 'con altri mezzi'.

Come spiegare la insopprimibile passione ermeneutica altrimenti che assimilandola a una voglia 'deviata' di 'fare opera'? Completando, arricchendo di sensi, con il pensiero e con lo scritto progetti ed opere condivise e ammirate, meglio ancora, tolte dal limbo nel quale le aveva confinate o dimenticate la storiografia architettonica –una storiografia che legge e scrive, ma è poco armata di strumenti per una «percezione pianificata a preparata», come lo esigeva Karl Popper a proposito dell' 'osservazione', molto opportunamente citato dal nostro. Pare che Duchamp soleva ripetere che « (l'art) est un produit à deux pôles ; il y a le pôle de celui qui fait une œuvre et le pôle de celui qui la regarde, je donne à celui qui la regarde autant d'importance qu'à celui qui l'a fait ».

Nella congiuntura culturale attuale, qualcuno penserà non a torto che questa è la posizione —e la consolazione?— di chi si è «esiliato» dalla pratica professionale.

## ORSINA SIMONA PIERINI

Professore Associato  
Politecnico di Milano

Oggi viene attribuito al professor Carlos Martí Arís il titolo di *Magister Honoris Causa*.

*Magister* è un riconoscimento particolarmente adeguato, che spiega bene ciò che ci spinge oggi a venire da tutta Europa: ciascuno di noi condivide con Carlos motivi disciplinari diversi (e non) per riconoscerlo tale e in questo intervento cercherò di ripercorrerne qualcuno, *si algo he aprendido*.<sup>1</sup>

*Magister*, maestro, direttore della ricerca, da me intrapresa allo scorcio del millennio, su Cerdà e la sua influenza sull'architettura spagnola degli anni cinquanta.

Il primo giorno in cui andai a trovarlo in questo ruolo, uscii avendo capito che il Carlos Martí che conoscevamo in Italia era molto meno complesso, curioso e ironico del Carlos incontrato nella sua "seconda casa" sulla Gran Via; è stata poi una lenta ed emozionante scoperta seguire le tracce e riallacciare in un chiara linea di ricerca i suoi mille temi e interessi. Forse fu proprio in quell'occasione che mi mostrò la facciata del *Gobierno Civil* di Tarragona, accompagnando la presentazione con un sorriso ironico e la sottile domanda se per caso non fosse solo un trucco (una *trampa*) quel magico equilibrio: un piccolo, raffinato dubbio, quello sul rapporto tra costruzione e rappresentazione in Alejandro de la Sota, su cui sto lavorando ancora adesso.

Da allora gli incontri sono sempre stati intorno ad un tavolo da lavoro, in studio, in università, in casa: quando ci si incontra, quando si parla al telefono, la conversazione procede totalmente libera, facendo uno slalom tra ultimissime novità e antiche passioni, tra le scoperte di libri o la meraviglia di alcuni tagli o nuovi punti di vista introdotti nella sua linea di ricerca sulle arti e la città.

Penso che non ci sia stata una sola volta alla sua scrivania in cui non si sia discusso un sommario, fosse questo il programma di un seminario o di un ciclo di proiezioni, la

traccia di una lezione, l'indice di un libro, l'articolazione di una ricerca. Indici come progetti: sempre attivi, sempre in movimento, sempre da discutere con gli altri.

*Magister*, Mestre, Maestro d'opera. La ricerca su Cerdà, condotta attraverso il lavoro del gruppo 2C e la riscoperta dei documenti dell'Archivio Storico, ci fa conoscere l'importanza del ruolo che i costruttori e le manovalanze hanno avuto nella realtà dell'ampliamento ottocentesco di Barcellona: i maestri d'opera che si contrappongono al formalismo degli architetti eclettici e guadagnano nell'anonimato la storia della città.

Lo sguardo sulla città: ancora oggi, nella ricerca che Carlos ormai dedica quasi solo alla creazione artistica, tra fotogrammi cinematografici, opere plastiche e note musicali, il valore che l'idea di città continua ad avere nel suo pensiero è insistente. Così si sofferma sulla città della letteratura, come ad esempio la strada descritta da Nogales, consolidando l'abitudine di riconoscerla nella sua essenza. In un mondo che sfrutta l'immagine della città, la sottopone alle maschere e alle finzioni dei protagonisti, lo sguardo di Carlos si sofferma sullo spirito della città, e, senza limitarsi a farla coincidere con la sola morfologia, coglie le sue tante, diverse tradizioni dell'essere abitata.

*Magister*, maestro è chiamato nel cinema il regista. *Aula de cine*, quanti programmi di *cineforum* per studenti e architetti sono stati scritti, organizzati, montati e rimontati da Carlos? E quello scambio continuo di video tra Gracia e Gran Via, o le corse a cercare i vecchi film d'autore, nella vergogna di non conoscerli quando se ne parla? Così il cinema entra nell'insegnamento, perché sempre presente nel pensiero di Carlos: non solo nelle precise analisi della luce in Dreyer, nelle descrizioni meticolose dei piani sequenza vuoti, o nelle tante letture della seduzione di Hitchcock, ma anche nelle trame dei suoi scritti, nella conoscenza e uso della composizione e del montaggio, nel controllo delle pause, nel fissare tutta l'umanità nel viso di una donna, Gertrud, Ingrid, Setsuko o Alina che sia, fino a affinare, ancora una volta, lo sguardo sulla città e il paesaggio attraverso una particolare inquadratura, alle volte a 70 centimetri dal terreno, grazie agli occhi di Ozu.

*Magister ut supra*, Mag.ut, in latino e nei quaderni della Fabbrica del Duomo, *magiütt*, in milanese, oggi sinonimo di (*aiuto*) *muratore*. Una stretta relazione lega un gruppetto di milanesi muratori che parlano il latino a Carlos e questo perché lui è il punto di incontro più equilibrato e sofisticato del limite degli studi sulla tipologia. Forse che svincolarla dallamorfologia non sia stato il suo colpo di genio e la concreta possibilità di farla continuarea vivere nel progetto d'architettura?

Quando camminavo, in quella prima estate barcellonese, in lungo e in largo per la città trovavo solo architetture, tipologie senza morfologia o forse con un'unica, la stessa, troppa, morfologia; all'inizio ne ero stupita, ero un po' in ansia, ma poi Carlos mi ha insegnato ad innamorarmi del solo corpo dell'architettura e così, parlando del problema della facciata urbana, mi fa conoscere la scomposizione di casa Curutchet, e mi accompagna nella maturità del lasciarsi affascinare dalla genialità. Sarà un primo incontro premonitore di tanto LC successivo e di un altro muratore che parla latino, un Loos maiorchino.

*Magister*, Carlos e il suo (loro) maestro, Josep Maria Sostres, scelto per il metodo didattico, per l'amore verso la cultura e per la passione verso la modernità, che ridisegna e interpreta in continuazione in tanti schizzi su tutti i tipi di foglietti di carta. Carlos mi propone, con la sua consueta apertura, di lavorare alla mostra e al libro che si terrà nel 1999 al COAC: intorno a Sostres ci siamo riuniti, storici allievi e nuovi curiosi. È stato lo strumento per entrare in una scuola, in un modo di fare ricerca, nella profondità dello studio e in una vera ricerca tendenziosa. Scrive Carlos sul maestro:

Il pensiero architettonico di Sostres [...] può considerarsi esso stesso come una vera architettura dotata di un poderoso ordine strutturale, ben costruita, attenta alle questioni del ritmo e della proporzione e, allo stesso tempo, capace di confrontarsi con la realtà, di darle una forma senza impedirne lo sviluppo.<sup>2</sup>

Ordine, Costruzione, Dare forma, ma senza impedirne lo sviluppo... Quale migliore lezione per i giovani apprendisti architetti che si muovono nelle sinuose, pericolose, forme della Scuola disegnata da Coderch? Non chiudere nella forma, lasciare la possibilità di uno sviluppo.

Non c'è mai un articolo di Carlos in cui non sia chiara l'esposizione del tema e la pazienza del suo sviluppo.

*Magister*, in musica, il direttore d'orchestra o il compositore si chiama *maestro*. Ognuno di noi dovrebbe essere profondamente riconoscente a chi gli insegna ad ascoltare le *Partite* di Bach.

Quante volte, leggendo i testi di Carlos, ci si alza per mettere su Bach, magari nell'interpretazione del suo adorato Pau Casals. Le partite, i preludi e le fughe, le suites o le *variazioni*, adottano il tema e lo articolano in una infinita varietà di modi, complessi, in contrappunto, nervosi o lenti, struggenti o frenetici. Bisogna continuare ad ascoltare Bach molte volte, perché ogni volta si riconosce una nota diversa, un passaggio, una raffinatezza di rapporti, ritmi, densità e parti distese; penso che sia un esercizio molto utile, forse imprescindibile, per chi vuole progettare o insegnare a pensare e a disegnare l'architettura, perché affina la sensibilità necessaria a vedere, sentire, le proporzioni, le densità e i ritmi.

La musica rappresenta anche l'incontro tra l'universale e il particolare. Dice Carlos, in una delle miniature dell'*Anonimo*:

No deja de resultar paradójico que se haya fijado un vínculo tan intenso e inextricable entre las figuras de Bach y de Glenn Gould, convirtiendo a éste en el intérprete «canónico» de Bach, en su versión actual. La paradoja está en que alguien como Gould, inmerso, aún sin pretenderlo, en el culto a la personalidad que lleva aparejada la pertenencia al mundo de la performance interpretativa, sea quien acabe encarnando la continuidad del legado de Bach que está basado a su vez en la idea de la disolución del yo individual.<sup>3</sup>

Carlos non insegna solo ad ascoltare e a vedere. Non ti fa mai sentire con un maestro, ma con un amico e così ti fornisce gli strumenti per essere interprete tu stesso: ti fa sentire che puoi sviluppare al meglio le mille variazioni di una musica, quel sistema complesso di rapporti raffinati che è una bella architettura; ti fa sentire Glenn Gould.

1. Così, senza nessuna presunzione, Carlos chiude il testo della metafora della cèntina e l'arco.

2. Il pensiero architettonico di Sostres, in *La cèntina e l'arco*, (Milano 2007).

3. El clave ben temperado, 09.09.09, in Anonimo, 15 miniaturas, inedito.

## GILLERMO ZUAZNABAR

Professor Agregat  
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Reus

Queridos alumnos/as

El próximo martes 18 de noviembre no iré a clase en Reus, ayer recibí noticia e invitación para acudir al acto de distinción *Magister Honoris Causa* de *mi* Profesor Carlos Martí Arís en la Escuela de Barcelona, UPC. Se celebra a las 12.30 h.

Por favor, déjenme que comparta con ustedes algunas reflexiones que en mi opinión justifican mi excepcional ausencia.

Carlos es *mi* Profesor porque así lo decidí durante mis estudios de doctorado. En un momento crucial de mi formación, entendí que sin importar lo que digan los programas, los planes de estudio, o la secretaria del centro, uno debe decidir sobre lo que uno estudia y con quién estudia. Yo decidí que Carlos, aún sin él saberlo, fuera *mi* Profesor.

¿Por qué decidí que Carlos fuera *mi* Profesor? Porque entendí que Carlos, junto a otro Profesor que ahora prefiero guardar su nombre, me podría enseñar a hacer dos cosas que me permitirían, sin importar las circunstancias, vivir dignamente. Por sus clases y por sus escritos supe que Carlos podría enseñarme a leer y podría enseñarme a escribir. ¿Cómo podía Carlos enseñarme a leer y a escribir? Dándome ejemplo. Carlos lo hace cada vez que consulto uno de sus libros: *Las Variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura*: tesis doctoral (1987) publicado primero en italiano (1990) y después en castellano (1993); *Giuseppe Terragni: arte y arquitectura en Italia durante los años treinta*, (1997); *Silencios elocuentes* (1999); *La cimbra y el arco* (2006); *Cabos sueltos* (2012). Abriendo cualquiera de sus páginas, uno comprueba que su escritura es fruto de la lectura, y que la lectura es un ejercicio sofisticado, nada automático sino reflexivo y creativo. Quien lee, es quien a

través de la lectura ve más, quien más aprende. Además, la escritura de Carlos resulta excepcional dado que presenta un lenguaje claro aunque sofisticado, limpio, preciso y humilde, al servicio del conocimiento y su transmisión. Con modales exquisitos, lectura, escritura y lección, ocurren sin estridencias ni grandilocuencias, pero firmemente, contundentemente, insistentemente. A quienes lo tenemos como Profesor nos ha enseñado también a leer la ciudad, el espacio público y el silencio que en ellas puede y debe encontrarse. El silencio que Carlos nos enseña, es el silencio generado desde la libertad, no es el silencio impuesto por la coacción. Así nos ha acercado de la mano, sutilmente, tranquilamente, *como si nada* a Rothko, a Mies, a Borges, a Yasujiro Ozú a Oteiza, a Rossi, a Portela, a Vacchini, a Dreyer o a Rulfo, dibujando e inaugurando a través del conciso análisis lo que podríamos denominar como una estética para el silencio.

Carlos es un Profesor que hace habitable aquel lugar donde él se encuentra, porque además de ser un buen lector y un buen escritor, es alguien con quien se puede hablar. Esta es otra nueva y muy buena razón para tener a Carlos como Profesor: Carlos sabe leer, sabe escribir y además con él se puede hablar. Hablar supone antes que nada escuchar. Para poder hablar algo coherente, uno debe escuchar al interlocutor, y es que Carlos sabe hablar porque antes de hablar escucha. Tal vez por ello para muchos nos resulta un Profesor imprescindible. ¡Qué buenas y diferentes serían nuestras escuelas si los profesores que en ellas trabajamos supiéramos hacer lo que Carlos sabe hacer: leer, escribir, hablar!

Así queridos alumnos/as espero que comprendan que el acto en el cual se rendirá homenaje a *mi* Profesor, es un acto gran importancia. Supongo que ya entienden que el próximo martes 18 de noviembre, el lugar donde a uno le toca estar no es en el aula 2.2 de la Escuela de Reus, sino en la Sala de Actos de la Escuela de Barcelona. El acto será público por lo que les animo también a asistir, pero no será para que nos tomemos un día libre. Allá también

cumpliremos con nuestro trabajo, ya que sin importar el lado del estrado donde uno se coloque, nuestro verdadero deber es participar en la transmisión y generación de conocimiento. Si acuden serán testigos de una ceremonia universitaria excepcional que se celebra para homenajear a un profesor excepcional. Es una ocasión que pienso que ustedes, igual que yo, no deberían desaprovechar.

Atentamente,  
Gillermo Zuaznabar

PD: La entrega del último ejercicio de *La Petite Maison* queda aplazada al martes 25 de octubre. Deberían procurar acercarse también a La Pedrera y visitar la exposición de El Lissitzky.

## MARIA MADALENA PINTO DA SILVA

Professora  
Faculdade de Arquitectura Universidade do Porto

### La asombrosa realidad de las cosas

Fue en septiembre, se acababa el siglo xx. Quedamos en encontrarnos en Santiago de Compostela, con *nuestra* Quintana de los Muertos sumergida «en la soledad y en el silencio que le son propios». <sup>1</sup> Llegó con su sonrisa de niño en cuerpo de hombre hecho. Hablamos italiano, así lo haríamos siempre, acuerdo tácito entre el catalán y la portuguesa o quizá secreta celebración mía a los amigos que nos presentaron.

Testigo de las muchas ganas de aprender con Carlos, la Quintana me ofrecía el tema de la plaza y la arquitectura. Apenas comenzado el doctorado, la constante delicadeza de Carlos, «ya lo tienes hecho...» me alentaba. Al mismo tiempo, su rigor añadía dosis de ironía («solo te falta escribirlo...») y me abría un futuro de inquieta exigencia, aunque basada en la tranquila esperanza de que «si el destino lo destina, el resto depende de mí». <sup>2</sup>

Y así el largo camino de ocho años de doctorado se hizo más ligero. Y Barcelona y Oporto se volvieron puntos de encuentro y diseños de una amistad.

En su casa de aquel tiempo, junto a la Diagonal, cené por primera vez, sola porque había llegado tarde de Porto, entre los mimos de Maribel, los besos de Clara, la música de Bach que Carlos dejaba repetir y las novedades que yo iba rezando. Terminábamos por reiterar lo de siempre: lugares públicos, territorio y ciudad; plaza y arquitectura: «la dificultad que experimentamos al tratar de definir los lugares públicos propios de la cultura actual, se debe a nuestra incertidumbre sobre lo que es o debe ser la ciudad contemporánea. [...] [pero] repensar el carácter, la posición y la forma de los nuevos lugares públicos es, entre otras cosas, lo que habrá de permitirnos avanzar en el conocimiento de la ciudad contemporánea. Y ello es así porque la presencia de lugares

públicos es uno de los rasgos que caracterizan a la ciudad, ahora y siempre»<sup>3</sup>, me repetía Carlos para que yo fuera construyendo esa red de relaciones y correspondencias entre las cosas de la arquitectura y mi tesis.

Paseando por Barcelona, Carlos me ayudó a descubrir la singularidad de los espacios públicos que atraviesan las manzanas del casco antiguo, recorridos de claustro en claustro —un desvelar tranquilo, casi secreto, entre pasado y presente, «una continuidad entre espacios cerrados y abiertos, esa composición itinerante y fluida de interiores y exteriores, [...] formada por la sucesiva adición de patios o claustros interconectados entre sí que construyen un sistema de itinerarios entrelazados con los de la propia ciudad que penetra en el recinto sin obstáculos. Así, los pórticos son calles interiores y los claustros se convierten en plazas...»<sup>4</sup>, como iba diciendo, hablando entonces de la Universidad de Pavía.

En Porto, lleno el auditorio, aprendimos de nuevo a Barragán «en los patios de sus casas es fácil encontrar esos tres atributos: soledad, serenidad y alegría. Pero en la construcción de sus lugares públicos va todavía más lejos, [...] construcciones dispuestas en la naturaleza, como escenarios abiertos que sólo la propia naturaleza (mediante un árbol, una fuente o el cielo estrellado) puede completar»<sup>5</sup> entre las incursiones de Carlos, plenas de pocas palabras.

En su nueva casa de Pedralbes, mientras escuchábamos fado, discutíamos Portugal *con* Pessoa, Agustina o Sophia. Yo reencontraba a Carlos en las consideraciones que hacía sobre los textos de Agustina, «lúcidos, provocativos, acerados, [...] su contundencia está trufada de ironía, de un humor malicioso y seductor»<sup>6</sup>, o en el modo con que buscaba encontrar sus propias convicciones en los otros, tal vez para volverlas más anónimas, más esenciales, más libres.

Toda obra original se processa no anonimato. [...]

A nossa era é consagrada ao sucesso, e não à eternidade do homem. É certo que ele desenvolveu as suas ilusões no sentido da duração e da juventude prolongada. Mas

isso nada tem que ver com o sagrado recinto do efémero que frequentamos e onde se vislumbra a eternidade. [...] Começa a era da metrópole, as ligeiras naves cruzam os céus onde os anjos antes voavam. Temos que descobrir outros mitos, ou bastam as sombras acolhedoras dos antigos? Digamos como aquele que disse: “A harmonia detesta a intolerável fatalidade”. E faça-se de novo o mundo.<sup>7</sup>

Como doctoranda, fui descubriendo en Carlos la sabiduría de callar lo que no importa, no por el silencio, porque el silencio «es indicio del no olvido, de lo que resiste a la completa supresión, [de lo que de] algún modo resiste y subsiste en la memoria»<sup>8</sup>, sino como deber de desmemoria.

Deixai-me limpo  
O ar dos quartos  
E liso  
O branco das paredes  
Deixai-me com as coisas  
Fundadas no silêncio<sup>9</sup>

Y fui encontrando en Carlos a un permanente aprendiz de la asombrosa realidad de las cosas, persiguiendo «la gloria de objetos concretos y singulares, capaces de proyectarnos nuevamente hacia el mundo de las ideas»<sup>10</sup>, o como habló Pessoa en la voz de Alberto Caeiro:

A espantosa realidade das cousas  
É a minha descoberta de todos os dias. [...] Às vezes ponho-me a olhar para uma pedra. [...] Não me perco a chamar-lhe minha irmã. Mas gosto dela por ela ser uma pedra.<sup>11</sup>

En todos los momentos de nuestros reencuentros siguientes, Carlos, siempre igual, me remitía a la simplicidad de la búsqueda, fundada en la complejidad de los problemas

y en el camino para su comprensión: «dime, ¿qué plazas te gustan más?»; y yo hablaba de mi pasión por la Plaza de Signoria de Gubbio, abierta a la naturaleza y la ciudad, una plaza edificio, y por el Cabo Espichel, ejemplo perfecto de mi plaza geográfica, en el territorio, sola, ignorando o expugnando la ciudad...

Carlos me daba los argumentos, «el intento de apropiación pública de los lugares más significativos de la geografía prosigue [...] y se perfila como una de las principales estrategias que la ciudad contemporánea va a seguir ensayando con el fin de lograr la anhelada integración entre naturaleza y cultura», que iban echando raíces en mi pensamiento.

En el momento actual, en que se subestima la enseñanza de la arquitectura y se valoran prácticas aisladas de investigación que abulten los currículos, Carlos continúa siendo un ejemplo de la dignidad de enseñar. Y si «el problema de la composición y del proyecto es un problema de cultura, de formación moral e intelectual, [si] lo que interesa es que los estudiantes comprendan el sistema de relaciones que vincula a los diversos niveles de la realidad, [si] lo importante es saber poner las cosas en relación»<sup>12</sup>, Carlos tiene esa capacidad de hacernos siempre pensar, probablemente la proeza más noble de un profesor.

A Carlos Martí Arís que sabe que la *saudade* es «ser, después de tener»<sup>13</sup> (a lo mejor porque nació el 10 de junio, día de Portugal...).

1. Carlos Martí Arís, «Las ciudades y la memoria»
2. Miguel Torga
3. Carlos Martí Arís, «Lugares públicos en la ciudad contemporánea»
4. Carlos Martí Arís, «Lugares públicos»
5. Carlos Martí Arís, «Espacios para la espera»
6. Carlos Martí Arís, «Tres paseos por las afueras, incursiones en la lectura»
7. Agustina Bessa-Luís
8. Tito Cardoso Cunha (nuestra traducción)
9. Sophia de Mello Breyner Andresen
10. Carlos Martí Arís, *La cimbra y el arco*
11. Alberto Caeiro
12. Fernando Távora
13. Guimarães Rosa (nuestra traducción)

## ANTONIO MONESTIROLI

Professore Ordinario  
Politecnico di Milano

Negli anni 70 si è formato in Europa ma non solo in Europa un movimento culturale —che alcuni hanno voluto chiamare Tendenza— e che rivendicava il ruolo della forma nella architettura e nella costruzione della città.

In realtà questo movimento è arrivato fino agli Stati Uniti dove ha influenzato una scuola importante come la Cooper Union alla quale appartenevano Colin Rowe, Robert Venturi, Peter Eisenmann, John Hejduk e altri.

Può sembrare paradossale ma quando si è formato, questo movimento ha dovuto combattere contro il pensiero dominante degli architetti che consideravano la forma in architettura un fatto marginale, subordinato ad altri fattori considerati strutturali, come la politica, la sociologia, la tecnologia in una visione tutta funzionalista della città e della architettura.

Il protagonista di questo movimento era Aldo Rossi che alla forma attribuiva un ruolo essenziale per la definizione dell'identità della architettura.

Io ho conosciuto Carlos in quegli anni, quando frequentavo i SIAC in Spagna e quando, insieme a Salvador Tarragò e ad altri Carlos dirigeva la rivista 2C che rimane una delle più belle riviste di architettura di quel periodo.

Tuttavia come in tutti i movimenti culturali guidati da personalità forti, si era creato all'interno della Tendenza un processo di imitazione che col tempo ha indebolito la ricerca riducendola alla ripetizione di alcuni modelli formali.

La nozione controversa che ha più danneggiato la crescita del movimento è stata proprio quella di tipologia, intesa alla fine come un modello da ripetere e su cui fondare il progetto —anche se si diceva di continuo che il tipo non era un modello da ripetere, citando Quatremere de Quincy.

Il libro di Carlos Martí di cui parliamo qui oggi è stato un libro importante per aver dimostrato che la tipologia non

va assunta come punto di partenza del progetto di architettura ma può essere solo un punto di arrivo e cioè la traduzione in una forma generale e stabile della identità di un edificio.

La mia amicizia con Carlos viene proprio dalla mia grande ammirazione per la sua capacità di tenere fermamente al centro della ricerca il rapporto fra forma e identità di ogni cosa, che poi vuole dire il rapporto fra le forme e la vita.

Carlos ci ha insegnato che è la vita l'oggetto della nostra conoscenza. E' la conoscenza della nostra vita che guida la nostra ricerca della forma giusta, della forma esatta.

In questo senso tutti i suoi libri successivi insistono su questo rapporto, in particolare il libro *La centina e l'Arco*.

In questo libro, per il quale ho scritto una breve introduzione all'edizione italiana, Carlos segue un percorso a spirale che si muove dal basso verso l'alto.

Partendo dal ruolo che svolge la centina nella costruzione dell'arco Carlos stabilisce una analogia fra il ruolo strumentale della centina e quello della teoria rispetto al progetto. La teoria, dice Carlos, non interessa in sé ma solo per costruire l'architettura. Se non può essere utilizzata per questo è inutile.

Alla fine di questo percorso scopriamo che anche l'architettura è un tramite, una modalità per rivelare, per rendere riconoscibile, il senso della nostra vita.

Io credo che l'onorificenza data oggi a Carlos Marti sia di fatto un omaggio all'architettura e che Carlos vada ringraziato per questo.

Grazie Carlos.

## Taula rodona. Segona part Intervencions orals

**Els següents textos corresponen a una selecció de les intervencions de la segona part de l'acte *Carlos Martí Magister Honoris Causa*. Els textos són transcripcions que han estat ajustades per facilitar la seva lectura.<sup>1</sup>**

**Moisés Gallego:** Voy a empezar poniendo un contrapunto a todo lo que se ha dicho esta mañana en la primera parte de los actos de Carlos Martí. Los que me conocen saben que no soy una persona de elogios directos. Yo estuve durante dos años llevando el Proyecto Final de Carrera con Carlos. Siempre he pensado que el PFC no es sencillamente un acto de corrección de arquitectura sino la última verdadera clase que puede llegar a tener un estudiante antes de ejercer la profesión.

Por mi carácter impulsivo, en nuestro tribunal, yo solía dirigir las correcciones. Solía servirme del material del alumno para poder explicar un tema u otro del proyecto e intentaba ofrecer esa hipotética última clase que comentaba. Carlos solía concluir con sus observaciones y en una ocasión apuntó: «ese es el lenguaje desde el cual se debe dar la última clase». Muy en el fondo me he dado cuenta que mis comentarios le permitían a nuestro querido Carlos desplegar su lenguaje teórico y aplicarlo directamente al proyecto del estudiante. Le permitían, por lo tanto, aplicar la teoría del proyecto que él domina y construir así esta última clase a la que me refería. Una lección magistral para ese futuro arquitecto.

Pasado el tiempo me he encontrado con estudiantes que me han recordado que esa clase fue fundamental para ellos. Yo creo que eso es una autentica y buena corrección de PFC y con el tiempo, me he dado cuenta que lo que yo hacía era de telonero de Carlos y que le ofrecía esa oportunidad para

su despliegue intelectual, cosa que considero muy importante. Quisiera hacer constar que Carlos no solamente fue un personaje importante del momento, seguidor de esa *arquitectura rossiana* que todos reconocemos, sino que sobre todo supo transformar y traducir la teoría del proyecto a nuestros tiempos. Sirva mi comentario para hacer un reconocimiento a la figura de Carlos desde otro punto de vista, distinto al que hemos visto esta mañana pero que insiste en la vigencia de sus conocimientos.

**Juan Carlos Arnuncio:** Confieso un poco de pavor a este acto. Temor a convertirlo en una suma monólogos que insistan en la manera más inteligente de decir lo mismo sobre la figura de Carlos Martí. Espero no caer en esta especie de círculo sin salida. Confieso también que cuando me llamaron no sabía ni cuantos éramos ni cuantos íbamos a intervenir y me he preguntado ¿cuál era el punto de vista que se podía plantear? A mí me gustaría abrir con una cierta idea en torno a la figura de Carlos que se podría proyectar hacia otras direcciones pero que, a mi juicio, revela aquello que convierte a Carlos en alguien verdaderamente distinto del resto. Me refiero a la posición de Carlos frente al mundo, tanto como persona como arquitecto, es decir, a cómo Carlos encara las cosas.

Decía el escritor G. K. Chesterton que los demagogos son aquellas personas que tienen muy poco que decir pero que lo dicen muy alto y que, en sentido contrario —haciendo una crítica a los profesores, especialmente a los de universidad— que un profesor es un señor que no tiene nada que decir y qué lo dice bajito y con solemnidad. Yo creo que Carlos está en las antípodas de esta manera de hacer. Creo que él representa la figura totalmente opuesta. Carlos es de los que opta por hablar con claridad, incluso con el riesgo de que se le entienda, huye de la complejidad no porque no la quiera abordar —que sin duda lo hace— sino porque no quiere enmascararse detrás de ella como creo que ocurre con el pensamiento contemporáneo actual.

Al citar a Chesterton lo he hecho con cierta malicia, en el sentido que creo que esta ironía tendría cabida en nuestras

universidades. En nuestras escuelas hay mucha petulancia, mucha arrogancia y mucho enmascararse detrás de la complejidad para evitar la ignorancia o, muchas veces, para esconderse de ella. Lo creo de verdad, aunque sea una crueldad o un acto de provocación decir esto aquí. Actitudes como las de Carlos, por lo tanto, me parecen una cierta forma de militancia. Militancia de una determinada virtud. Carlos siempre se ha enfrentado a ello. Su postura es la del intelectual que asume la complejidad pero que la explica, la clarifica para volver el discurso en algo inteligible.

Hablaría, ahora, no de la actitud personal de Carlos sino de su manera de entender la arquitectura. Una arquitectura capaz de desmontar esta especie de proliferación del espectáculo y abuso de la complejidad de nuestro tiempo. Esa especie de «no lo entiendo luego debe ser bueno» sobre el que muchos profesores seducen a parte de nuestro alumnado. Para Carlos, cabe una vía mucho más rigurosa, mucho más seria y mucho más profunda para la arquitectura. Una actitud que llama las cosas por su nombre y que no escamotea complejidad sino que la aborda de frente, que la encara sin esconderse. Y todo esto lo digo porque creo que algunas de nuestras arquitecturas actuales —también parte de la crítica actual— se encuentra embebida por esta especie de círculo que ya no sé ni cómo llamarlo pero que tengo la impresión de que prevalece en nuestras escuelas. A nuestros alumnos se les enseña erróneamente desde el éxito —casi se los obliga— cuando creo que, muy en el fondo, más valiera que empezásemos a aprender la lección de Carlos y llamásemos las cosas por su nombre y les dijésemos a nuestros alumnos que lo importante es hacer las cosas bien. Ambas actitudes representan caminos absolutamente diferentes y hoy en día, lamentablemente, creo que algunos tienden a confundir.

**Jaume Sanmartí:** En un momento de grave crisis como el que vivimos en esta universidad y en la profesión en general, creo que la figura de Carlos Martí es especialmente significativa e iluminadora. Carlos representa la figura de un profesor culto y de un arquitecto con la cabeza muy bien puesta. Si

bien ha sido un arquitecto que no ha construido demasiado ni tampoco ha sido un gran dibujante, es un hombre de una gran sensibilidad, sencillez y grandeza. Y en este momento, quiero recordar, aunque no sea muy correcto decir esto aquí, que Carlos fue muy incomprendido en esta casa, duramente incomprendido. Hasta extremos tales qué, una vez, un director de esta escuela, cuyo nombre no mencionaré, llego a decir sobre un proyecto suyo que era el peor proyecto de arquitectura que se había construido nunca en Barcelona. Esto es cruel y no se hace.

Carlos fue muy incomprendido. Llevaba la etiqueta de *rossiano* y de *tendenzioso* y además de ser un arquitecto que no construía. Y sin embargo, fue un grandísimo profesor. En unos momentos en los cuales el culto al profesionalismo —al oficio— era muy importante y necesario y era, por encima de todo, el único discurso que existía en esta escuela, las palabras de Carlos Marti sonaban mal. Eran inadecuadas. Es por eso que creo que es justo que en este momento se le reconozca y agradezca el trabajo que hizo y que algunos, junto a él, le ayudamos en esta labor. Termino con una frase muy divertida y elocuente de la actitud de Carlos: «No hay nada más practico que una buena teoría».

**Salvador Tarragó:** Carlos me enseñó una dimensión de su personalidad de la cual yo no era consciente.

Para empezar Carlos había sido estudiante de los jesuitas. El hecho de que uno haya sido educado por los jesuitas es relevante ya que sus escuelas eran mucho más ortodoxas y estalinistas que las demás. Muchas familias, en las que los padres han sido comunistas o marxistas, cuando tenían que escoger un colegio para sus hijos buscaban escuelas jesuíticas ya que en tiempos modernos éstos perdieron su dogmatismo y adaptaron sus formas de enseñar a los colegios. Los jesuitas adaptaron sus métodos basados en el orden y la disciplina y pusieron en marcha toda una serie de técnicas de expresión y racionalidad en el discurso que les proporcionó a sus estudiantes una base muy sólida. Una base para saber expresarse y analizar en cada momento las diferentes situaciones que se

presentaban, para ir por la vida. Digamos que muchos otros casos, entre ellos yo mismo en Tortosa por ejemplo, habíamos tenido otra formación mucho menos disciplinada, basada en una experiencia más natural y menos urbana que tenía otras virtudes pero también sus notables desventajas.

Una vez viajando en coche con Carlos, discutiendo sobre no sé exactamente qué, nos fijamos en el paisaje y su puesta de sol. Sin parar la contemplamos y mientras yo la describía como una experiencia vital, remitiéndome a otras puestas de sol de mi vida, los paisajes de Tortosa, al río, etc. Carlos salta y me dice: «mira, esta puesta de sol me recuerda a una película de Hitchcock». De inmediato, me di cuenta del cambio generacional. Yo era un poco mayor que él y noté en su comentario que ya no se refería a la experiencia directa con el paisaje sino que su observación era mucho más cultural. Nuestro sentido de la realidad y su valoración era distinto.

¿Y por qué explico esto? Porque el desorden de la naturaleza es más difícil de abarcar cuando conviven muchos niveles de profundidad. Por lo tanto, podríamos decir que la reducción a un racionalismo más simple —más lineal— es siempre la forma inmediata de aplicación de la racionalidad. En cambio, un racionalismo que exige una complejidad mayor de lectura, un racionalismo que admite la contracción de los propios hechos en sí mismo, es siempre una forma superior de racionalidad. En este sentido, el racionalismo dialectico es siempre superior al racionalismo ilustrado. Sin duda, a ciertos niveles de simplicidad pueden convivir pero a partir de otros niveles, cuando aparecen hechos contradictorios, ya no pueden hacerlo. Con Carlos discutíamos que el gran reto que planteaba Gaudí era precisamente una racionalidad tan profunda que las contradicciones formaban parte de su propio trabajo. Gaudí decía que la ciencia se enseña mediante leyes mientras que el arte se enseña mediante ejemplos. Y en ese sentido no se puede pretender en arquitectura —y en el arte en general— racionalizar las reglas más profundas sino que para poder explicar las situaciones más complejas se tiene que atender a la buena selección de los ejemplos. Si tienes la ayuda de un buen referente, éste actúa como un faro.

**Luis Martínez Santa-María:** Una cosa que valoro mucho de Carlos —por lo que veo y escucho de los alumnos que están inmersos en sus tesis doctorales— es el trabajo de ligadura entre personas que ha hecho a nivel universitario. Como estamos viviendo hoy en este acto —en esta representación de su fuerza—, la figura de Carlos representa un trabajo de unión entre los profesores y los alumnos. La propia colección de libros de tesis doctorales que se divulga por toda España es una muestra también de esta ligadura universitaria.

La etimología de la palabra universidad que parecería venir de las palabras «universo» o «universal» no es realmente esta. Helio Piñón decía que la palabra deriva de «universitas» que significa unión entre profesores y alumnos. Y en este sentido me parece que Carlos es una figura indispensable para la universidad porque ejemplifica esa facultad que no todos poseemos de poder unir a los profesores, a los maestros y a los alumnos. Y yo creo que eso es algo maravilloso.

El acto de hoy me parece que tiene una gran belleza porque al final la universidad, que representa ese trasto sin cabeza ni corazón, de repente reacciona y hace catedrático —me gustaría pensar— a alguien que ha sentado cátedra pero que nunca ha llegado a serlo.

**Luis Alegre:** Mi relación con Carlos ha sido en tres facetas diferentes: una intelectual, de la que ya hemos hablado mucho, otra lúdica, que explicaré a continuación, y otra de amistad.

Empiezo con una anécdota de un viaje a Chicago que hicimos algunos compañeros de la escuela ahora ya hace algún tiempo. Yo puedo decir que conozco bien a Carlos porque he dormido con él en el Hotel Palace. ¡Y en la misma cama durante ocho días! Esto es verdaderamente una relación intensa. En ese tiempo, me acuerdo que yo era un poco más joven que él y por la noche, como estaba muy interesado por el tema de la arquitectura, le daba un poco la lata. La cama era ancha y grande y estábamos bastante separados pero aún y así, yo igualmente, como era un profesor al que admiraba, le iba preguntando. ¡Soy de los pocos de esta sala que seguramente ha dormido con él!

El caso es que en este viaje yo había llevaba mis apuntes de la escuela de Chicago. Llevaba una especie de publicación que había sacado de Madrid, de los profesores de construcción Ábalos y Herreros. En ese tiempo, recuerdo que también estaba aprendiendo de los proyectos del SOM así como leyendo un artículo de Oriol Bohigas sobre el tema de los rascacielos. Una cosa que me sorprendió —hablando de los *silencios elocuentes* de Carlos— es que yo leía muy interesado ese artículo de Bohigas, pensando que habría cosas verdaderamente suculentas en él y, en sus silencios, entendí que igual estaba algo «falta de contenido», como diría Rafael Moneo.

Otro mítico viaje que hicimos con Carlos fue en Sicilia, de la cual podrían salir muchas otras anécdotas maravillosas, pero prefiero dejarlo aquí.

**Eduard Gascón:** Soy compañero de Carlos desde hace muchos años. Tengo una relación muy especial con él porque seguramente soy de los pocos de esta sala que fui alumno suyo en los años ochenta, durante el curso de Proyectos de sexto año. Después trabajábamos juntos en la cátedra de Proyectos durante más de veinte años con otros profesores como Luis, Víctor, Jordi, José Ramón, Jesús o Antonio, entre otros y, finalmente, también trabajamos juntos como arquitectos en un proyecto de viviendas en Girona. En mi relación con Carlos, por lo tanto, me es muy difícil separar una cosa de la otra. Son muchos años y muchas experiencias compartidas.

Yo me refiero a Carlos sobre todo como un maestro, al que le añadiría un adjetivo: Carlos es un maestro accesible. Es decir, un maestro que ayuda siempre a alcanzar un acuerdo entre las cosas. Ayuda a dar, como diría su admirado George Steiner, una orientación o un sentido a las cosas. Creo que esta es una condición fundamental suya y, a ello, debo añadir que representa conocimiento y elocuencia pero sobre todo, cortesía y respeto hacia los demás. Respeto hacia sus alumnos, hacia sus compañeros y hacia todos nosotros.

**Daniele Vitale:** Hay un punto en el que estamos todos de acuerdo y es en que Carlos es una persona muy inteligente y culta, pero yo creo que la manera de construir un homenaje para él es precisamente retomar las cuestiones que él ha propuesto. Porque son cuestiones que no se han resuelto en el tiempo y que siguen vivas.

El grupo 2C se construyó alrededor de aquel movimiento que en Italia llamábamos «la tendencia» y que aquí denominabais «la tendencia». Alrededor de ese movimiento ha ocurrido una cosa bastante extraña ya que fue un movimiento donde intervinieron más los españoles —y en particular los catalanes— que los italianos porque los italianos tenían dudas sobre eso. Y Carlos también. Creo que eran unas dudas basadas en la sospecha de qué detrás había un fondo moralista que tenemos que superar. Un moralismo basado en la idea de que la sociedad ésta enferma y que nosotros tenemos que salvarla y que finalmente la arquitectura es el medio para hacerlo. Quizás esta manera de pensar es una herencia del movimiento moderno.

En relación a todo esto, a propósito de Octavio Paz, una vez Carlos dijo una frase muy bonita. Dijo: «están aquellos que quieren salvar el mundo y luego están los que solo quieren hablar con él». Yo pienso que Carlos siempre ha optado por lo segundo. Y nuestro problema es saber cómo hablar con el mundo.

Carlos es un crítico muy hábil y profundo pero ejerce un tipo de crítica muy particular. Nosotros en Italia siempre hablábamos de la crítica operativa. Una forma de crítica teleológica que señala una dirección muy directa, una indicación hacia el futuro pero sin ser sentenciosa. Pero a mi juicio, siempre hay un contraste entre la palabra escrita y el proyecto dibujado. Eso debemos tenerlo en cuenta ya que son dimensiones separadas, que no se comunican tan fácilmente como creemos y como aquí se ha dicho. Antes decíamos que la manera más inteligente de ocuparse de la práctica es hacer teoría. Yo no lo creo. Creo que la teoría es algo conflictivo y distinto del proyecto y del dibujo. Y que debemos aceptar esta separación. Sin duda es una relación muy importante pero indirecta. Esto creo que

Carlos lo había entendido muy bien. En este sentido, opino que tenemos que discutir sobre aquellas cuestiones que Carlos ha puesto sobre la mesa porque tenemos que avanzar en la discusión y él precisamente nos ha dado los instrumentos para poder continuarla. Tenemos que usarlas.

**Enric Granell:** Me gustaría poner a Carlos en la clave histórica de un momento particular de esta ciudad, alrededor de los años setenta. Como sabemos, la cultura catalana de ese momento funcionaba sobre todo por un paraguas que había lanzado el Colegio de Arquitectos y que funcionó muy bien hasta 1974, momento en el que hubo un cambio sustancial en el panorama cultural ya que Quaderns —la revista por antonomasia de ese momento y que había sido un espacio de aglomeración de las diferentes tendencias que existían— se desplomó y con ello se contribuyó a que apareciesen otras revistas de arquitectura como *Arquitecturas BIS*, la revista 2C o el *Carrer de la Ciutat*, en la que me encontraba yo. Ese cambio significó, por suerte, un adelanto, un avance.

A partir de ese punto, los grupos que actuábamos en cada revista ya no dependíamos directamente del Colegio sino que respondíamos a otros intereses más o menos privados y que todos sabíamos cuales eran.

En ese momento, yo estaba en el *Carrer de la Ciutat* y Carlos estaba en la revista 2C y, como ha dicho Daniele Vitale, seguramente esa confluencia cultural de ese tiempo demuestra que en cultura no hay *casillas cerradas*. Si bien Carlos estaba en otra revista, él se encargaba en todo momento de fomentar la transparencia y el intercambio de ideas. A diferencia de Salvador Tarragó, que entendía la revista más bien como una *capsula hermética*, Carlos se cuidaba en cambio de hablar con nosotros, de acercarse y de fomentar la transversalidad entre revistas. Creo que esa forma de *romper la caja cultural* de nuestra ciudad se la debemos a Carlos Martí.

**Salvador Tarragó:** Durante los años de la revista 2C, lo que pensábamos aquellos que estábamos dentro era menos dogmático y cerrado de lo que se pudiese interpretar desde fuera. Sin duda, para nosotros, la figura de Aldo Rossi fue importante. A Aldo tuve la suerte de conocerlo cuando era muy joven y ya desde el principio me atrajo su arquitectura racionalista. Le encontraba una coherencia interna y una aplicación muy buena de su propio discurso teórico pero, por encima de todo, me interesó aquello que él llamaba ciencia urbana, es decir el intento de restituir la disciplina del análisis del proyecto con una dimensión fundamentalmente urbana. Esta síntesis que él aportó prescindía de las indicaciones de la arquitectura moderna y de la propia historia y se caracterizaba por una gran libertad e inteligencia de pensamiento. La evolución posterior de Rossi no obstante, a partir de que su figura se internacionalizará, ya no me interesó tanto. A partir de un determinado momento Aldo buscó una proyección internacional y su discurso teórico casi desapareció o se volvió sobre sí mismo. Fue en esta última época cuando apareció esa noción de «ciudad análoga» que, a mi juicio, era menos interesante. A Rossi le ocurrió entonces como a otros muchos grandes arquitectos cuando se internacionalizan y les vienen sus encargos más importantes, que aparece la falta de tiempo, los viajes... y finalmente todo esto les quita creatividad y capacidad de trabajo. En todo caso, la revista 2C fue uno de los primeros canales de difusión de su figura.

Pero lo importante de la 2C no fue la revista en sí mismo sino las reuniones semanales que hacíamos para proponer los temas. Nos juntábamos en el despacho de Carlos o en el de Theilacker y Chico y allí se planteaba todo. De estos debates salía por un lado la línea editorial de la revista y, por el otro, el desarrollo de la vida cotidiana, es decir, otras cuestiones quizás no tan centrales en los temas arquitectónicos pero también interesantes. En esos debates salían nuestros intereses, temas sobre la ciudad o los últimos descubrimientos que habíamos hecho en nuestros viajes. Así fue como encontramos a Rossi. Para nosotros la revista fue un elemento de unión.

Había una amistad muy profunda y mucho respeto y cariño.

El origen de la revista tuvo un lugar un día en que le pedí a Antonio Armesto —que en ese momento estaba en mi despacho trabajando— que buscara muchachos de quinto curso inteligentes para un proyecto común. Un día, Armesto se presentó en el despacho con una lista que después terminó por constituir la 2C. La primera oportunidad de trabajar que tuvimos fue un seminario sobre el constructivismo ruso que yo dirigía en la escuela. Durante un año nos dedicamos a trabajar sobre este tema y conforme los vi trabajar pensé que toda esta gente no se me podía escapar. Así que busqué una excusa y un objetivo común para poder mantenerlos unidos de manera continuada. Y así es como salió la revista. La revista la formaba gente inteligente y humilde y con el tiempo, puedo asegurar que mantuvimos el mismo respeto, cariño e inteligencia que cuando nos conocimos. Todos estos valores que hablamos hoy aquí eran los que teníamos en aquella época.

Las grandes dificultades que nos presentó la revista también han sido de las cosas más hermosas que hemos hecho. Nunca cobramos ni una peseta por su edición y tampoco aceptamos publicidad de algunos arquitectos conocidos para que les hiciéramos propaganda. Encontramos un grafista extraordinario —que tampoco cobró nada— y nunca tuvimos que adelantar dinero de nuestro bolsillo para pagar al impresor. La imprenta se esperaba a cobrar seis meses después de la salida de cada número. Se esperaba a las ventas y así se financiaba todo. También nos guardaba los números en su almacén. Creo que teníamos a alguien allí arriba que nos ayudaba.

La revista 2C tenía principalmente dos virtudes. Se trataba de una revista de arquitectura monográfica pero que al mismo tiempo era un libro, algo que permanece y que tenía sus propias temáticas. Así, la revista tenía los valores de seriedad y profundidad de un libro temático y, simultáneamente era una revista de arquitectura, con una gran riqueza gráfica en sus ilustraciones y una idea clara de permanencia. En ese momento, nadie podía imaginar la trascendencia que después ha tenido.

Vuelvo a repetir sin embargo, que lo más hermoso de todo aquello fue la relación entre amigos que se estableció y la formación que nos proporcionó. Una relación que tenía coherencia intelectual, algo que siempre es muy difícil de encontrar entre amigos. Por ejemplo, una vez, en un encuentro que hicimos en Santiago de Compostela coincidimos con todos los discípulos de Rossi que venían de Italia o Suiza. Eran gente muy seria, responsable, trabajadora, honesta y sencilla —alumnos cortados por el modelo de Rossi— y, al conocernos, rápidamente multiplicamos nuestro entorno y se crearon grupos de trabajo. De manera que la revista ha sido un equipo interdisciplinario e internacional que surgió alrededor de la figura de Rossi pero que también tenía una gran libertad de pensamiento respecto a él. De hecho, si bien asumíamos la arquitectura rossiana, ésta no se imponía como una fórmula. Yo puedo asegurar que esto nunca se vivió así desde dentro. De hecho, casi ni se hablaba de este tema.

Otro caso interesante que ocurrió alrededor de la revista y que tampoco se planificó fue el surgimiento de las tesis doctorales de Carlos, Yago Bonet o la mía misma. Las tres tesis se podrían agrupar en un discurso complejo sobre el tipo arquitectónico. Yago hizo la tesis sobre «la arquitectura del humo». Yago era un arquitecto gallego que había estudiado en Barcelona, y que tuvo que marcharse a Madrid por problemas familiares. Yago tenía un sentido ecológico de la arquitectura muy profundo. Él nos enseñó la valoración del tipo. Por ejemplo, fue él quien descubrió el valor actual de la masía catalana como tipología histórica. Tenía una visión muy profunda de la arquitectura en el sentido más antropológico, de la relación de la arquitectura con el lugar o del valor de los materiales locales. Manipulaba la noción de tipo con una libertad que nos sorprendía a todos. Fue él también quien descubrió la relación que existía entre las formas tipológicas y su aplicación en el proyecto. Yago te podía llamar a las dos de la madrugada, cuando estaba trabajando con sus maquetas hechas con paquetes de tabaco que reducía la máxima expresión, para explicarte sus avances. La profundidad y libertad con las que Yago utilizaba la

tipología como un referente, conjuntamente con la tesis de Carlos estudiando las variaciones que puede tener una tipología y finalmente la mía, basada en un catálogo histórico bestial —como todo lo que hago yo— constituyen un discurso sobre el tipo y tuvieron su nacimiento en torno la revista.

En relación a mi tesis, mi trabajo se basaba en un catálogo muy bien documentado de casos ejemplares que iban desde las cuevas paleolíticas o las barracas neolíticas hasta los palacios del siglo XVIII, la dimensión fundamental de Rossi o los planteamientos de Cerdà basados en las formas de implantación territorial. De todo ello conseguí hacer una síntesis de casos ejemplares y esto finalmente puede hacerlo por la misma razón que decíamos antes con Carlos, ya que los dos no sabíamos dibujar. En mi caso, si hubiera sabido dibujar de manera fácil, entonces la mano hubiera ido más rápido que la cabeza y hubiera significado una simplificación, como ha ocurrido en todas las catalogaciones que se han celebrado anteriormente. Así, como dibujaba mal, tuve que acudir a buscar en los ejemplos existentes que estudiaba las variaciones y las permanencias que se establecían entre ellos y el aparato teórico que puede elaborar fue muy interesante. Digamos por lo tanto que en las tres tesis, el discurso de las tipologías adquiriría un valor de herramienta de trabajo que es en definitiva para lo que sirve la teoría. La teoría es una herramienta transformadora de la realidad y los libros que produce no solo sirven para leer y reflexionar sino que fundamentalmente los necesitamos para proyectar. Éste es su valor primordial.

**Pere Joan Ravetllat:** Debo muchas cosas a Carlos Martí y me gustaría aprovechar esta ocasión para resaltar algunas de ellas. Creo que hay un valor en la figura de Carlos que es su universalidad y esto es algo poco frecuente de encontrar. Cuando yo era estudiante o hacia poco que había terminado la carrera, me acuerdo que me sentía atraído por la revista 2C y sus contenidos. En esa época, me seducía la teoría aunque, no tanto por los proyectos que se mostraban, que me parecían un poco distantes o dogmáticos, como por la figura de Carlos.

Recuerdo bien el Carlos Martí de esa época. Recuerdo su capacidad de compartir y de aceptarnos a todos. Esa capacidad de ser preciso con las palabras y al mismo tiempo de *proyectar* a través del texto, a través de la palabra escrita. Pasan los años y sus comentarios son más y más universalmente compartidos por todos. Creo que esto es un gran merito y que todavía no ha terminado. Hoy en día, seguimos volviendo a los temas y a las palabras que Carlos lanzó con la revista *DPA*. Sus palabras se vuelven maneras de proyectar. Yo, por lo tanto, quisiera empezar resaltando la universalidad que tiene Carlos y que es compartida por todos. Veremos cuando acaba esta estera, continua y universal, de aceptación de la palabra; de la palabra entendida como instrumento de proyecto que Carlos nos ha dejado como legado.

Otro valor de la figura de Carlos que quisiera resaltar es su gran proximidad. Yo no me iría hoy de esta sesión tranquilo sin elogiar a Carlos como arquitecto pero también debo decir que se trata de una persona excepcional. Una buena persona que, como sabemos, no necesariamente es una condición indispensable para ser un buen arquitecto pero que si coincide, como en su caso, creo que ayuda mucho. En Carlos, su proximidad la encuentras en su capacidad de compartir temas con él, en la cafetería de la escuela por ejemplo, y en poderle preguntar en cualquier momento sobre un artículo o cualquier otro tema. Yo creo que a mí Carlos siempre me ayudó, me ha ayudado y hoy aún, todavía, voy a verle, menos de lo que debiera, para pedirle consejo. Sin duda, Carlos tiene esta capacidad de compartir gracias a su gran calidad humana.

**Xavier Monteys:** Conozco a Carlos desde hace mucho tiempo y he dicho en más de una ocasión que ha sido mi mentor. Fue mi profesor cuando llegué a quinto curso de esta escuela en un momento donde yo no me dedicaba demasiado a la arquitectura porque estaba ocupado en temas políticos. Creo que en ese momento —Jaume lo sabe— a mi me aprobaron por otros medios pero no por mí trabajo. Tengo sin embargo un gran recuerdo de aquella época porque creo que fue

también su primer curso como profesor y yo llevaba en la escuela un tiempo de sequia, así que nos encontramos.

Carlos me ofreció también mi primer trabajo como profesor ya que me dio la oportunidad de entrar en una sustitución en la Escuela de Arquitectura del Vallés. Más adelante, me propuso también colaborar en la revista *2C* de la que hice de chico de los recados hasta que ya participé en los principales temas. Finalmente, Carlos también me pasó uno de mis primeros encargos profesionales que tanto él como Antonio no podían abordar en ese momento y que consistía en la ampliación del Museo de Gavà y que hice con el que entonces era mi socio José María de Lecea. Por lo tanto mis primeros pasos en casi todo, desde la enseñanza hasta mis primeros escritos o los primeros encargos que uno tiene como arquitecto, se los debo a él. Y por eso digo que ha sido mi mentor. Siempre le he pedido consejo y debo reconocer que últimamente le tengo un poco abandonado porque tampoco lo quiero marear.

Mientras Fabio Licitra hacía su tesis doctoral descubrí que existen dos Carlos Martí. Para los italianos existe el Carlos Martí Arís —*il Martí Arís*— y para nosotros, en cambio, existe sencillamente Carlos Martí. No quiero decir con ello que sean dos personajes diferentes pero nosotros creo que hemos proyectado cosas distintas sobre él. Los italianos le habéis puesto una aurea mítico teórica que no le regateo pero que, como decía Pere Joan, para nosotros Carlos siempre ha sido un personaje asequible. Te lo podías encontrar en la cafetería de la escuela, por ejemplo, ausente de esta aurea.

Hay una cuestión que me parece importante de resaltar y es el modo en como utilizamos el legado de Carlos. Cuando oigo hablar, por ejemplo, del texto de *Las variaciones de la identidad* y de la noción del tipo arquitectónico inmediatamente tengo la impresión —sobre todo en esta escuela— que sirve para poder congelar este asunto y apartarlo definitivamente del presente. Parece que nos remitimos a un tema que pertenece al pasado y del que ya no podemos hacer nada. Nos referimos a él para congelar la idea de tipo y cerrar el

asunto. En este sentido, si preguntásemos a los estudiantes, por poner un ejemplo, probablemente nos dirían que el tipo es una cosa lógica del pasado o algo así. Creo que no hemos contribuido demasiado a cambiar esta idea; a regar esta planta para creciera, diríamos.

Si no recuerdo mal, en relación al tipo, la definición que propone Carlos se refiere a un enunciado lógico que describe una estructura formal. Creo que entre todos tenemos la obligación de desarrollar esta idea y tratar de dilatarla en el tiempo, de prolongarla en el presente. Quisiera ahora señalar tres cosas en relación a este asunto y que están vinculados con la figura de Carlos.

La primera es un comentario de Carlos sobre el proyecto del cementerio de Modena de Aldo Rossi. Cuando estudiábamos este proyecto fue todo un acontecimiento para nosotros, más bien un cataclismo. Para algunos el proyecto parecía algo dogmático pero para nosotros aquello era algo esplendido, una cosa espectacular. La publicación que escribió Rafael Moneo sobre él contribuyó además a que viésemos las imágenes del cementerio como si fueran iconos. En relación a este proyecto y recordando una cosa que había dicho el propio Rossi, el comentario de Carlos fue señalar que en el momento en que los nichos del cementerio se empezaran a llenar de fotografías, de lápidas, de ramitos de flores, de cuadros, de vida por lo tanto, el cementerio como icono dejaría de serlo y se convertiría en una cosa que ya no estaba tan clara, en un especie de oxímoron. Esta contradicción que mencionaba Carlos, en cierto modo, señalaba un camino para la idea de tipo muy fructífero, algo que ya no debíamos congelar en el tiempo sino que tenía su pleno sentido en el presente.

El segundo comentario es uno de los episodios más bonitos de *Las variaciones de la identidad* que no es otro que esa lámina donde se dibujan tres plantas sucesivas de la catedral de Siracusa, desde el templo dórico hasta la catedral barroca. El libro muestra la serie de transformaciones que habían acontecido sobre el edificio en el curso del tiempo. Si hoy en día alguien de una institución pública hubiera estado al cargo de este edificio muy probablemente la catedral de

Siracusa, tal y como la conocemos hoy, no hubiese visto nunca la luz. Porque alguien hubiese decidido preservar el templo dórico y privarle de su evolución en el tiempo. Por tanto, la idea de tipo que se defiende en el texto de Carlos aparece como algo contaminado, como una cosa que no está escrita, que no está prevista y que probablemente tampoco es culta. Una cosa intermedia que se abre a la contingencia y, visto así, la idea de tipo se acerca más a la idea de transformación que defendía Moneo.

Y el tercer comentario es un libro que le gusta a Carlos y que en alguna ocasión lo había leído en público. De hecho, en alguna ocasión se había hecho acompañar de una persona para que lo leyera por él, básicamente porque lo hacía con mas intención. Me refiero a la primera parte del libro de Manuel Chaves Nogales sobre su infancia en una calle de Sevilla. En ese libro hay una descripción de la calle que es imposible de dibujar. Es imposible de retratar y solo es posible escribirla. Es una calle muy curiosa porque en ella pasan varios tiempos a la vez. Esa descripción que propone Chaves es la anti congelación por naturaleza. No sé si eso es tipológico o no lo es, pero no entra en ninguna definición, no cabe. Tiene mucho más que ver con la colección de postales de viajes como las que podemos ver en la exposición de Carlos del vestíbulo porque tienen un significado para todos nosotros. En la colección de sus postales vemos imágenes donde todos reconocemos cosas comunes porque son compartibles, forman parte de algo común y señalan el valor de lo contingente. Este episodio de la contingencia y de la perversión de la condición de una cosa para que pueda transformarse en otra está en su idea de tipo. Evidentemente, nosotros tenemos una vida muy corta para poderlo percibir pero, a veces, podemos intuir que está ocurriendo. Son situaciones que antes pasan en la ciudad que en la propia arquitectura pero, en los tiempos que corren, esto afecta a la arquitectura.

Creo que nuestra obligación sería ampliar la noción de tipo de Carlos e inseminalarle esta clase de problemas de la realidad para ver como acontecen sus transformaciones. Esto Se puede hacer sin renunciar a hablar sobre arquitectura

ni renunciar tampoco a la palabra escrita, como hoy se ha dicho aquí, pero incorporando en cambio una cosa que no está en esta escuela y que pertenece a algo que nos impresionó a todos cuando lo leímos en su momento y que es el riesgo a que la arquitectura se convierta en una lengua muerta. Creo que parte del trabajo de Carlos sobre el tipo ha sido precisamente evitar que se convierta en una lengua muerta y tal vez deberíamos preocuparnos de que en lugar de congelar esta idea solo en esa acepción que se difunde extensivamente la ampliáramos un poco más.

**Valeria Pezza:** Quisiera empezar felicitando a Carlos por el reconocimiento que hoy recibe.

Yo conocí a Carlos en Nápoles donde también coincidimos con Salvador y otros miembros del 2C. Quisiera agregar una pequeña reflexión a las palabras que acaba de decir Bruno Reichlin alrededor de la inteligibilidad de la arquitectura. Creo que Carlos ha trabajado con habilidad y sabiduría sobre la comprensión del objeto arquitectónico, sobre la idea de acotar pacientemente el objeto arquitectónico para poder ejercitar su posterior lectura e interpretación. Carlos también ha intensificado su conocimiento sobre las nociones de forma y espacio arquitectónico, sobre todo cuando hoy aquí se ha habado del carácter anónimo de la arquitectura y de su interés por la *ciudad anónima*.

Este carácter anónimo me ha hecho pensar en un pequeño libro del ensayista italiano Giorgio Agamben que se llama *Genius* y que reflexiona sobre el sentido de la palabra genio. Agamben describe como la misma raíz de la palabra connota dos ideas al mismo tiempo: por un lado, la idea de *generalidad*, es decir el carácter general de las cosas y, por el otro, la idea de *genialidad*, es decir, el carácter individual de las cosas. Y en este sentido, añade que uno es genial cuando consigue desvelar el carácter impersonal de las cosas, es decir el carácter de aquello que es verdaderamente compartible por todos. Personalmente, creo que Carlos ha sido genial en este sentido, en su capacidad para desvelar el carácter impersonal y universal de la arquitectura y a

secundar su inteligibilidad respecto a aquellas reducciones convertidas a pura opinión o emoción.

**Antonio Barrionuevo:** Yo quisiera empezar diciendo que estuve en la formación del grupo 2C —en sus comienzos en Barcelona— pero que luego ya lo viví desde Sevilla. Recuerdo en el número 11 de la revista, cuando estudiábamos precisamente la ciudad de Sevilla y trabajábamos levantando las casas —los tipos de la ciudad— que en ese momento no teníamos la sensación de hacer un *trabajo sobre las piedras* sino que nos interesaba la vida de la gente en esas casas, la forma de vivir. El planteamiento venía de Rossi quien decía que la tipología es la vida, es la forma de vivir. Nunca entendimos aquello, por lo tanto, como una manera de tener una colección de trabajos que nos proporcionara una mayor cultura sino que se trataba de conseguir unos estudios que se pudieran convertir en un apoyo teórico para poder hacer nuestros proyectos.

Esos estudios fueron una manera de afrontar la crisis del funcionalismo extremo del movimiento moderno que en aquellos momentos había construido unos barrios donde la gente vivía completamente hacinada. Ya no nos servía el modelo basado en el bloque lineal y abierto con sus pisos deficientes sino que buscábamos los valores de las casas mediterráneas con sus patios, con sus espacios al exterior tan necesarios, con toda esa cultura del vivir dentro de la casa. Debíamos, por lo tanto, entender las formas tradicionales que se encontraban en esas casas patio pero al mismo tiempo, teníamos que mejorarlas. Debíamos quitar todo aquello de malo que ese modelo también traía consigo como sus servicios compartidos o sus notables deficiencias en muchos otros aspectos. Se trataba por lo tanto de hacer casas nuevas —modernas— con unos estándares diferentes pero que al mismo tiempo no perdieran esa integridad que reconocíamos en la casa patio tradicional. Por lo tanto, en todos esos trabajos que hacíamos se basaban en la *domus* familiar pero también en los valores de las casas plurifamiliares como las que podíamos encontrar en Milán con sus cortiles o en los corrales colectivos de Sevilla. Buscábamos, entonces,

argumentos para fundamentar la dirección del proyecto de la vivienda colectiva.

En ese sentido, nosotros teníamos el convencimiento de que la tipología no era un problema como pasa con algunos temas cuando se interpretan de manera errónea y se *cosifican* sino que era el camino a seguir, era la regla. Teníamos la idea de dedicarnos al estudio de la ciudad y de sus tipos edificatorios para regresar con ello al proyecto de arquitectura. No se trataba, como he dicho, de simplemente tener una mayor cultura o una buena colección de trabajos. En este sentido, lo que planteaba Carlos con *Las variaciones de la identidad* era la capacidad que tiene el tipo a través de una serie de operaciones —a través de la transformación— para llegar a ser algo vital. Pero no solamente se trataba de hacer un monumento del tipo, sino que también estaba, como ya he explicado, relacionado con la vida, con las formas que cogía la ciudad, con el espacio público, etc...

Finalmente, quisiera señalar la evolución que ha hecho Carlos durante ese tiempo porque últimamente, sus intereses están en la ciudad entendida desde el territorio. Todos sus últimos escritos tratan de la construcción del paisaje y de la geografía. Yo creo que Carlos ha hecho una evolución. Empezó trabajando sobre la escala pequeña y ahora su obsesión es la escala del territorio y como la arquitectura puede incorporar el paisaje. Resalto, por lo tanto, que Carlos que nunca vio la tipología como un problema cerrado y yo creo que en la escuela este tema va a volver porque en este momento es algo revolucionario.

**Gerardo García Ventosa:** Solamente querría poner en constancia mi reconocimiento y mi agradecimiento a la enorme generosidad de Carlos Martí por la colección Arqutesis de la Fundación Arquia. Una colección que, como sabéis, es la que tiene un mayor prestigio del conocimiento de todo lo que se hace hoy en día. Carlos ha ido cuidando esta colección durante mucho tiempo. Él se encargaba de proponer a las personas que conformaban el jurado de cada edición y actuaba como secretario. Ha ido mimando a los ganadores para que todas

estas tesis se convirtiesen finalmente en los libros que hoy en día gozan de un gran reconocimiento. Sencillamente quisiera dejar constancia de ello con este agradecimiento.

**Félix Solaguren-Beascoa:** Recuerdo cuando empecé en esta escuela, enseñando proyectos en tercer curso, que había una cosa que me impresionaba bastante: el vértigo al papel en blanco o, como decía Rafael Moneo, a «proyectar sin red». Yo creo que Carlos ha significado para todos nosotros esta red de protección, es decir esta seguridad frente al proyecto. Carlos es el soporte personal y teórico, ya sea para proyectar o escribir y por eso muchos le estamos tan agradecidos.

Carlos también decía: «Toda la arquitectura puede ser vista como el resultado de una serie de transformaciones operadas sobre diversos temas». De alguna manera, esta frase también nos invita a ir mirando a otros terrenos para poder así hacer esta red de Carlos un poco más densa y estable. Y nos invita además a mirar hacia atrás, hacia lo que existe y, así, a fortalecer continuamente este soporte. Esta es una gran aportación de Carlos.

Hace un tiempo le pedí que me ayudara en la presentación de los libros de Jacobsen en Madrid y debo decir que, para mí, Carlos siempre me ayudó a dar ese soporte teórico que seguramente yo no tengo. Me dio la red como proyectista pero también como escritor.

## NOTA BIOGRÀFICA

Carles Martí Arís va néixer a Barcelona el 10 de juny de 1948. Va estudiar Arquitectura a l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, titulant-se el 1972, tot i que la seva veritable escola va ser la redacció de la revista *2C Construcción de la Ciudad* de la qual va ser sots director fins el 1985 quan va deixar d'editar-se. El Grup 2C, aglutinat en torn de la carismàtica personalitat de Salvador Tarragó, va prendre com a principal referència la figura intel·lectual d'Aldo Rossi, encara que els 22 números editats mostren un camp d'interessos molt més ampli que va des de la casa sevillana o el territori del Véneto fins l'obra de Cerdà, Torres Clavé o Sostres. El darrer número, «La línia dura», va significar un bel·ligerant al·legat contra les posicions del postmodernisme que llavors triomfava en gairebé tots els fronts.

1976 va ser, per a ell, un any decisiu marcat per dues experiències que van deixar petjada: els set mesos d'estada a la regió nord-oriental d'Algèria formant part d'un grup dirigit per Emili Donato, per projectar sis «villages agricoles pour la revolution agraire»; i la participació en el Primer SIAC de Santiago de Compostel·la, moment àlgid de la tendència liderada per Rossi. Poc després es va incorporar a l'Escola d'Arquitectura de Barcelona com a professor de Projectes, dins de l'equip coordinat per Raimon Torres. A partir de llavors la docència es converteix en la seva principal dedicació, que fa compatible amb el treball professional en associació amb Antonio Armesto.

Entre els seus llibres cal destacar *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura* (1990, 2014), *Silencios elocuentes* (1999), *Las formas de la residencia en la ciudad moderna* (1991), *Santiago de Compostela. La ciudad histórica como presente* (1996), *La arquitectura del cine. Estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu* (2008), *La cimbra y el arco* (2005) i *Cabos sueltos* (2012). Ha estat l'impulsor d'iniciatives editorials com la col·lecció *Arquitectura/Teoría* de Edicions del Serbal, la col·lecció *Arquíthesis* de la Fundació Caja de Arquitectos o la revista *DPA* del Departament de Projectes de la UPC.



Carlos Martí Arís. *Magister Honoris Causa*. 18 de novembre 2014

Fila superior, d'esquerra a dreta: Ricardo Devesa, Fernando Ramos, Assistent personal Carles Martí, Xavier Monteys, José Ramón Pastor, Emili Donato, Andreu Roca, César Portela, Fabio Licitra, Jordi Ros, Bruno Reichlin, Antonio Barrionuevo, Jorge Torres Cueco, Daniele Vitale, Salvador Tarragó i Roger Such.

Fila inferior, d'esquerra a dreta: Marta Cervelló, Orsina Simona Pierini, Carlos Martí, Maria Madalena Pinto da Silva i Ariadna Perich



Luis Alegre  
Professor Associat. Escola Tècnica  
Superior d'Arquitectura de Barcelona

Juan Carlos Arnuncio  
Catedràtic. Escuela Tècnica Superior  
de Arquitectura de Valladolid

Antonio Barrionuevo Ferrer  
Professor Titular. Escuela Tècnica  
Superior de Arquitectura de Sevilla

Víctor Brosa  
Professor Titular. Escola Tècnica  
Superior d'Arquitectura de Barcelona

Marta Cervelló  
Patrona. Fundación Arquia

Emili Donato  
Professor Titular. Escola Tècnica  
Superior d'Arquitectura de Barcelona

Enric Fossas  
Rector. Universitat Politècnica  
de Catalunya

Moisés Gallego  
Professor Titular. Escola Tècnica  
Superior d'Arquitectura de Barcelona

Gerardo García-Ventosa  
Director. Fundación Arquia

Eduard Gascón  
Professor Titular Escola Universitària.  
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura  
de Barcelona

Enric Granell  
Professor Titular Escola Universitària.  
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura  
de Barcelona

Fabio Licitra  
Arquitecte.

Antonio Monestiroli  
Professore Ordinario. Politecnico  
di Milano

Xavier Monteys  
Catedràtic. Escola Tècnica Superior  
d'Arquitectura de Barcelona

Ariadna Perich  
Professora Associada. Escola Tècnica  
Superior d'Arquitectura de Barcelona

Valeria Pezza  
Professore Ordinario. Facoltà di  
Ingegneria dell'Università degli studi  
di Pisa

Maria Madalena Pinto da Silva  
Professora. Faculdade de Arquitectura  
Universidade do Porto

César Portela  
Catedràtic. Escuela Tècnica Superior  
de Arquitectura de a Coruña

Pere Joan Ravetllat  
Professor Titular. Escola Tècnica  
Superior d'Arquitectura de Barcelona

Bruno Reichlin  
Professore Ordinario. Université de  
Genève

Jordi Ros  
Director. Escola Tècnica Superior  
d'Arquitectura de Barcelona

Luis Martínez Santa-María  
Professor Titular. Escuela Tècnica  
Superior de Arquitectura de Madrid

Jaume Sanmartí  
Professor Titular. Escola Tècnica  
Superior d'Arquitectura de Barcelona

Orsina Simona Pierini  
Professore Associato. Politecnico  
di Milano

Félix Solaguren-Beascoa  
Catedràtic. Escola Tècnica Superior  
d'Arquitectura de Barcelona

Roger Such  
Professor Associat. Escola Tècnica  
Superior d'Arquitectura de Barcelona

Salvador Tarragó  
Professor Titular. Escola Tècnica  
Superior d'Enginyers de Camins,  
Canals i Ports de Barcelona

Jorge Torres Cuelco  
Catedràtic. Escuela Tècnica Superior  
de Arquitectura de Valencia

Elisa Valero  
Catedràtica. Escuela Tècnica Superior  
de Arquitectura de Granada

Daniele Vitale  
Professore Ordinario. Politecnico  
di Milano

Gillermo Zuaznabar  
Professor Agregat. Escola Tècnica  
Superior d'Arquitectura de Reus

Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona  
Equip de direcció

Direcció:  
Jordi Ros

Cap d'Estudis:  
Jordi Franquesa

Sotsdirecció:

*Grau*

Jordi Adell  
Isabel Bachs  
Ibon Bilbao (2014-16)  
Mara Partida

*Postgrau*

Ernest Redondo

*Relacions Internacionals*

Carles Crosas  
Anna Ramos (2014-16)

*Cultura*

Carolina B. García  
Ricardo Devesa (2014-16)  
Ariadna Perich  
Roger Such

*Patrimoni, Obres i Infraestructures:*

Alberto Peñín

Secretaria acadèmica:  
M.Dolors Martínez

Cap de serveis:  
Victòria Vela

Cultura ETSAB  
Av. Diagonal 649-651  
08028 Barcelona  
cultura.etsab@upc.edu  
www.etsab.upc.edu

Lliçons 3  
Carlos Martí Arís — *Magister Honoris Causa*

Idea, direcció i coordinació editorial:  
Ariadna Perich i Roger Such

Disseny gràfic:  
Paral·lel (Julia Doz i Helena Fradera)

Transcripcions:  
Roger Such

Impremta:  
IamNuria

Primera Edició:  
Desembre de 2016  
500 exemplars

© de l'edició: ETSAB  
© dels textos: els autors  
© de les imatges: els autors  
Tots els drets reservats

ISBN: 978-84-9880-614-4  
Depòsit legal: B 26232-2016

ETSAB  Escola Tècnica Superior  
d'Arquitectura de Barcelona

 UNIVERSITAT POLITÈCNICA  
DE CATALUNYA  
BARCELONATECH



Són moltes les veus que han passat per l'Escola i han deixat una forta empremta en el pensament de generacions d'alumnes i professors. Aquest coneixement, sovint transmès i dissipat de forma oral, ha contribuït a la construcció de la memòria històrica i col·lectiva de l'ETSAB. La col·lecció *Lliçons* busca deixar el testimoni escrit i perdurable, tant del passat més recent com llunyà, d'algunes d'aquestes manifestacions.

Many are the voices that have passed through the Barcelona School of Architecture (ETSAB) and left a strong impression on generations of students and teachers. This knowledge, often dissipated and transmitted verbally, has contributed to building the historic and collective memory of the school. The series *Lliçons* (Lessons) aims to leave a written and lasting testimony of these manifestations from the more recent and earlier past.

