

Text und Kontext : vier Architekten für eine Architektur = Quatre architectes pour une architecture

Autor(en): **Muntañola Thornberg, Josep**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **73 (1986)**

Heft 7/8: **Studio Per : eine Architektengemeinschaft in Barcelona = Une
communauté d'architectes à Barcelone = A group of architects in
Barcelona**

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-55484>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Text und Kontext

Vier Architekten für eine Architektur

Die Arbeiten des Studios Per zeigen eine progressive Diversifikation und Individualisierung im Handeln seiner vier Mitglieder an, und die Einigkeit des Studios ist vor allem auf dem gemeinsamen kulturellen und beruflichen Einsatz begründet. Bei Tusquets, Clotet, Bonet und Cirici ist es die architektonische Form, welche das gemeinsame Grundthema darstellt, ein Weg, der von jedem von ihnen einzeln beschritten wird, um das zu erreichen, was hier als «Poetik der Konstruktion des Imaginären» bezeichnet wird.

Quatre architectes pour une architecture

Texte français voir page 59

L'évolution qu'a connue le Studio Per a porté peu à peu les quatre architectes qui le composent vers une diversification et une individualisation de leur travail, leur engagement culturel et professionnel conférant unité à ce bureau. Que ce soit chez Tusquets, Clotet, Bonet ou Cirici, la forme architectonique constitue le thème central à partir duquel, pour atteindre ce qui est défini comme la «poétique de la construction de l'imaginaire», chacun suit sa propre voie.

Four architects for one kind of architecture

What has happened at Studio Per indicates a progressive diversification and individualization in the activities of its four members, and the unity of the studio is based mainly on their common cultural and professional approach. In the case of Tusquets, Clotet, Bonet and Cirici it is the architectural form that represents the common basic theme, which is dealt with by each of them individually in order to achieve what is here called "poetics of the construction of an imaginary realm".

Um die Architektur des Studios Per von Barcelona und dessen kulturelle Bedeutung zu verstehen, ist es nötig, die Geschichte Kataloniens und Spaniens zu kennen mit ihren Implikationen für jene Intellektuelle, die frei sein wollen; frei zu denken. Wenn man auf die wichtigen Momente der modernen Architekturge-schichte zurückgeht, wie auf den katalanischen Modernismus (der nicht nur Gaudi umfasste), oder noch früher auf den romantischen Eklektizismus der Pe-riode zwischen 1830 und 1940, erscheint klar ersichtlich, dass diese Momente von einer Situation extremer Individualitäten geprägt und gleichzeitig gehemmt wurden. Was damals oft zählte, war die hier-archische Struktur des beruflichen und politischen Ansehens der Architekten. Die uns naheliegende Geschichte ist von noch grösserer Bedeutung. Als die Ar-chitekten, die später das Studio Per grün-deten, im Jahre 1964 an der Architekten-schule von Barcelona ihr Studium be-en-deten, öffnete Spanien unter Franco in-folge einer ausserordentlichen ökonomi-schen und industriellen Entwicklung zum ersten Mal seine Grenzen. Die Architek-ten bildeten die erste Generation von Studenten, die nach dem «Neuen Stu-dienplan» der Schule ausgebildet wur-den; und ihr Protest erregte Aufsehen, nicht so sehr, wie damals üblich, durch ihre Teilnahme an einem Anti-Franco-

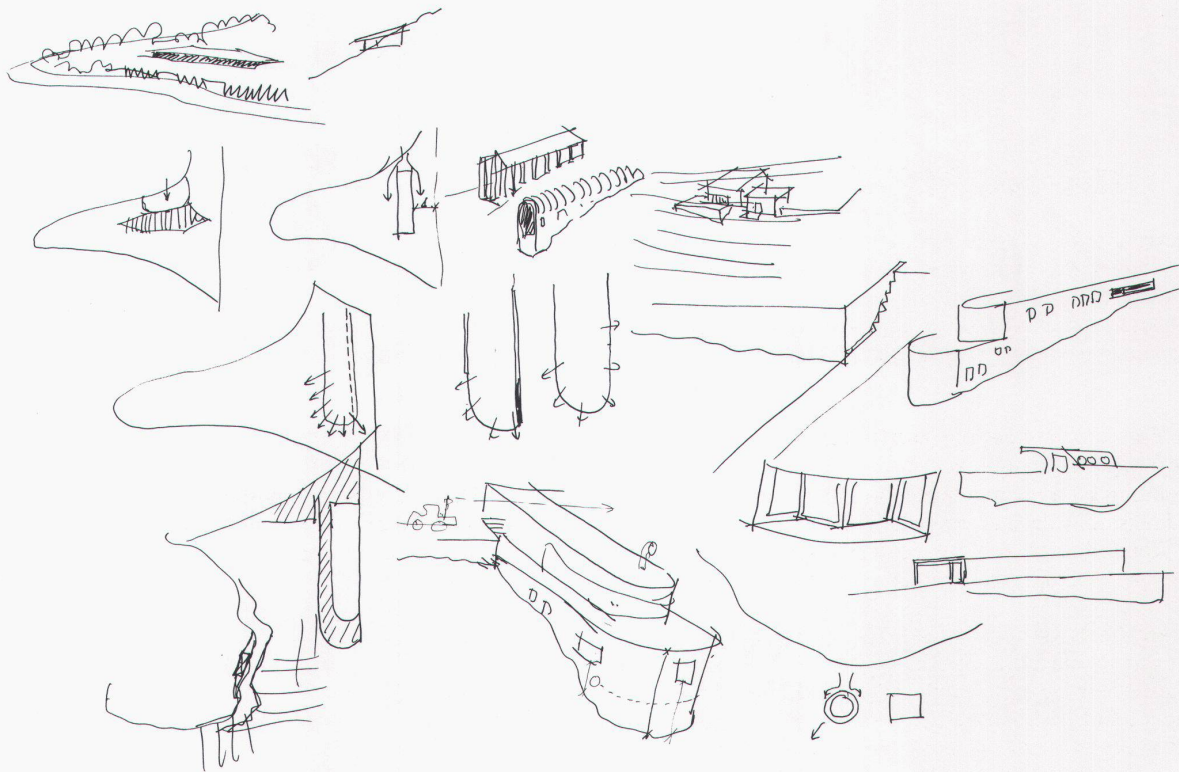
Marsch, sondern indem sie bewirken wollten, dass die Schulkurse an die neuen Lehrprogramme angepasst würden. Tus-quets, Clotet, Bonet und Cirici verlangten, dass in den Kursen für Entwurfs-theorie die moderne Architektur gelehrt würde, und sie konnten nur verhindern, aus der Schule geworfen zu werden, weil sie damals zu den besten Studenten zähl-ten. Für ein diktatorisches Regime war die Spannung, die in jenem Jahr 1962 durch diese und analoge Situationen ver-ursacht wurde, ausserordentlich. Auf-grund dieses Ereignisses kann man wohl behaupten, dass die Architekturschule von Barcelona damals die Studentenbe-wegungen von Paris von 1968 vorweg-nahm.

Diese Episode ist bezeichnend für den Stil, der das Studio Per kennzeich-net: einen Stil, der in Spanien nicht üb-lich ist. Dieser kritische Geist erlaubte es ihnen, von den besten Seiten, welche die Schule ihnen bieten konnte, zu profitie-ren und gleichzeitig mit Architekten wie Federico Correa und vor allem mit Juan Antonio Coderc de Sentmenat in Kon-takt zu treten. Es ist nur über das Ver-ständnis dieses kritischen Vermögens und dessen Eingliederung in den kultu-rellen und politischen Kontext des Spa-niens in der Mitte der sechziger Jahre möglich, die intellektuelle Öffnung des Studios Per zu neuen architektonischen

Tendenzen, die sich damals in der mo-dernen Architektur zeigten, zu begrei-fen, insbesondere zu jenen des Amerika-ners Robert Venturi oder von Aldo Rossi.

Eine Analyse zweier Gebäude, die vom Studio Per in jenen Jahren realisiert wurden, zeigt, wie sich ihre Ideen veränderten. Beim ersten Gebäude, der *Casa Penina*, die 1968 von Clotet und Tusquets verwirklicht wurde, scheint die Zeich-nung des Grundrisses durch strenge Geo-metrie bestimmt, indem jedes architekto-nische Element und sogar die Einrich-tungsgegenstände demselben trapezför-migen Raster untergeordnet sind. Es handelt sich um eine Projektierungswei-se, die der Schule von Barcelona noch treu bleibt, auf halbem Weg zwischen der falsch aufgefassten Assimilation der or-ganischen Lehre von Alvar Aalto (der 1959 in Barcelona war) und dem Einfluss des *International Style*. Die zugleich orga-nische und rationale Starrheit des Grund-risses der *Casa Penina* ermöglicht eine starke Reaktion gegen den umgebenden aggressiven und degradierten städtischen Kontext; doch der Preis, den die Archi-tekturen zahlen muss, scheint zu hoch.

Beim zweiten Gebäude, dem *Bel-vedere Giordina*, das Clotet und Tusquets zwei Jahre später bauten, zeigt sich eine grundlegende Verwandlung, eine Ände-rung, die nicht nur den Stil betrifft, son-



① dern die gesamte Denkweise miteinbezieht. Die Architektur ist nicht mehr ein geometrisch abstraktes Spiel, bei dem funktionale, konstruktive und formale Hypothesen aufgestellt werden, sondern sie ist umgekehrt vor allem ein Symbol, bei dem das Bild einen poetischen Wert annimmt, auf historische Erinnerung und auf rhetorische Wendungen zurückgreift. Die Architektur wird auch theatralische Fiktion, sie wird zum *Trompe-l'œil*. In nur zwei Jahren hat es die Arbeit ermöglicht, eine ganz neue Architektur zu schaffen, wo es auf das Experimentieren mit dem Imaginären ankommt und wo die Modernität in der Gesamtheit der Bezüge zwischen Abstraktion und Symbol verstanden wird.

Diese zwei Beispiele offenbaren ausreichend genug den Schritt, den das Studio Per gemacht hat, die architektonische Originalität, die es erreicht hat und die im aktuellen Kontext Kataloniens ein Bezugspunkt geworden ist. Diese Aussage scheint uns begründet, insbesondere wenn man an die politische Veränderung denkt, welche die Gesellschaft, in der die Architekten arbeiten, durch den Übergang vom zweideutigen ökonomischen Wunder der sechziger Jahre zur katalanischen Realität von heute erfahren hat.¹

Das Studio Per sieht sich heute mit einer neuen Schwierigkeit konfrontiert. Wenn es sich damals in der Schwierigkeit

befand, die politischen Veränderungen ohne Verlust der eigenen kulturellen und ästhetischen Identität zu überwinden, so muss es diese heute vor einer neuen Bedrohung verteidigen, dem Übermass an Arbeit.

Der Text: die Analyse der ersten Werke

Eine ausreichende, kritische Analyse der Werke, die das Studio Per während der ersten Jahre realisiert hat, ist bei der Kürze dieses Textes² unmöglich, da sie sowohl die ästhetischen als auch die ethischen und politischen Komponenten und diejenigen der Entwurfslogik berücksichtigen müsste. Die ästhetische Analyse scheint jedenfalls diese Arbeiten am positivsten zu qualifizieren. Sie stützt sich auf zwei grundlegende Komponenten: auf die Poetik und auf die Rhetorik.³ Unter Poetik versteht man gemäss Aristoteles die Fähigkeit eines Kunstwerkes, ein kulturelles Thema zu strukturieren innerhalb der materiellen Form, die jeder Kunst eigen ist. Dies wird ermöglicht mittels des richtigen Einsatzes sowohl von «poetischen Katastrophen» als auch von Elementen, die mit einem Maximum an ästhetischer Bedeutung gefüllt sind. Es ist gerade Robert Venturi, der diese poetischen Werte in der Architektur anzuwenden wusste.

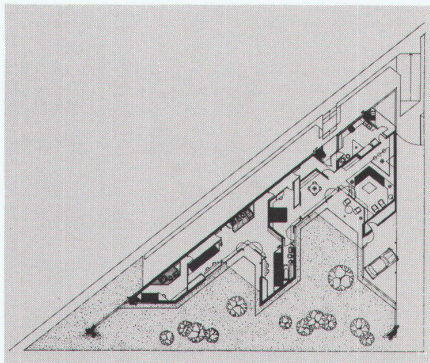
Unter Rhetorik versteht man die Strategien der Komposition und der Or-

ganisation, welche vom Künstler bei der Erfindung und Schaffung seines Werkes angewendet werden. Dieselben rhetorischen Strategien können sehr unterschiedliche Poetiken bewirken, während unter sich analoge «poetische Katastrophen» in jeder rhetorischen Strategie vorkommen können. doch viele Architekten glauben, dass es, um ein guter Poet zu sein, genüge, die Methoden der Rhetorik unter Kontrolle zu haben, d.h. die Fähigkeit zur Komposition und die Kontrolle über die Sprache zu beherrschen. Das ist nicht wahr: wie Aristoteles behauptet, ist es nicht die Kenntnis der Sprache, welche einer Tragödie oder einer Komödie ihren Wert verleiht, sondern der richtige Einsatz der verschiedenen Bedeutungen.

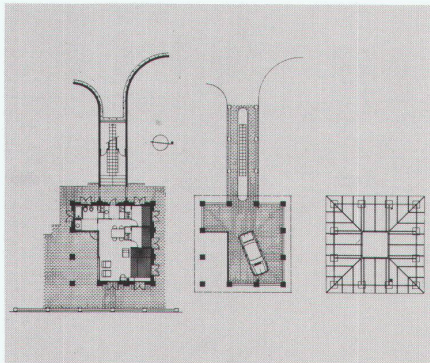
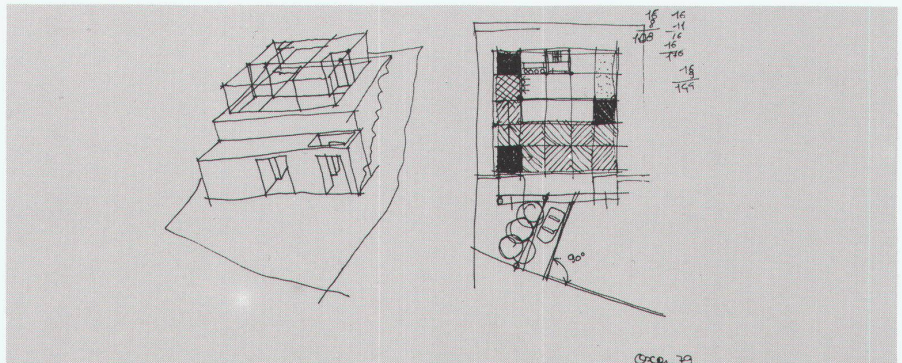
Die ständige Bemühung des Studios Per besteht in folgendem: die Poetik und die Rhetorik zu kontrollieren, d.h. in jedem geschaffenen Objekt, sei es das Gebäude oder das Designobjekt, die ästhetische Qualität aufzusuchen.

Dieser komplexe Projektierungsprozess wird bei der *Casa Agustí*, die von Pep Bonet realisiert wurde, ersichtlich. Die Skizzen des Architekten offenbaren die Suche nach einem hartnäckig verfolgten Bild, das sich schliesslich in der Form

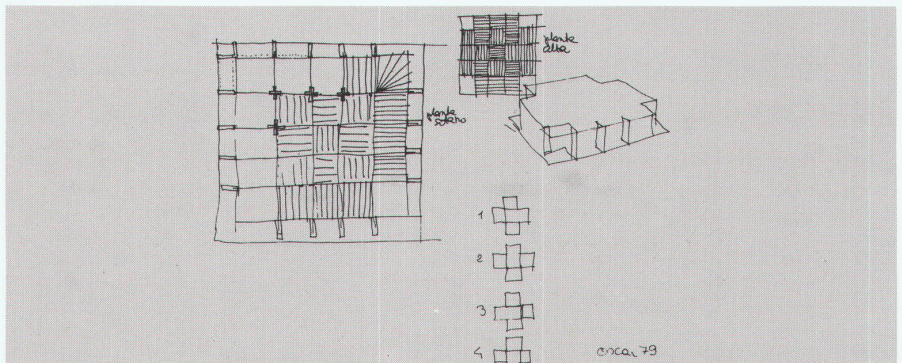
① Bonet und Cirici, Skizzen für Casa Agustí / Esquisses / Sketches



2



3



4

eines halb im Boden versunkenen Schiffs festigt. Doch das ist noch nicht Architektur: es fehlt in diesem formgebenden Prozess das rhetorische Moment, das die Referenz Schiff in ein Gebäude umzuwandeln vermag. Die rhetorische Kraft, welche dieses Schiff in ein Haus umwandelt, erwächst in dem Augenblick, wo Bonet eine der Seiten dieser Form asymmetrisch in der Diagonalen schneidet und diesen Durchgang mit Fenstern schliesst.

Das *Restaurant la Balsa* von Tusquets und Clotet zeigt denselben komplexen Vorgang. Das Projektthema bestand darin, in einer alten Zisterne den Raum für das Restaurant und denjenigen für die Wohnung der Besitzer, der Familie Guell, einzufügen. Ein Thema, das Venturi gefallen hätte und das die Architekten lösen, indem sie die Beziehung zwischen der enormen, massiven Backsteinmauer und derjenigen des neuen Restaurantvolumens, welches kristallklar und durch die abschliessenden Verglasungen transparent erscheint, dramatisieren. Durch die Placierung der Tragstruktur aus Holz im Symmetriezentrum der Zisterne schaffen die Architekten einen Rundgang, eine regelrechte *Promenade architecturale*, durch die der Betrachter den antiken Raum, in dem er sich befindet, bewundern und verstehen kann. Es ist interessant, festzustellen, wie Tusquets die Versuchung *organischer* Bilder

Poetik und Rhetorik vor und nach 1968

	Vor 1968	Nach 1968
Rhetorische Strategien	Geometrische und typologische Module mit Verweisungen auf die regionale Architektur	Aktualisierte Verzerrung der Geschichtsreferenzen und der regionalen Bilder
Rhetorische Kategorien	Funktionalität, Form-Funktion-Beziehung über die Geometrie	Alles ist berichtend. Die Stadt als Bild
Rhetorische Figuren	Wiederholung, organische Abstufung	Verzerrung der klassischen und modernen Figuren
Poetische Paradoxa	Zusammenkopeln von Voll/Leer und Innen/Aussen als Ausdruck einer Poetik	Doppelte Bedeutung und doppelte Funktionalität (Venturi): das Bild als Thema

vermeidet (es ist das Unbewusste des pseudomodernen Realismus, was hier durchdringt), um schliesslich zur geometrischen Einfachheit der endgültigen Lösung zu gelangen.

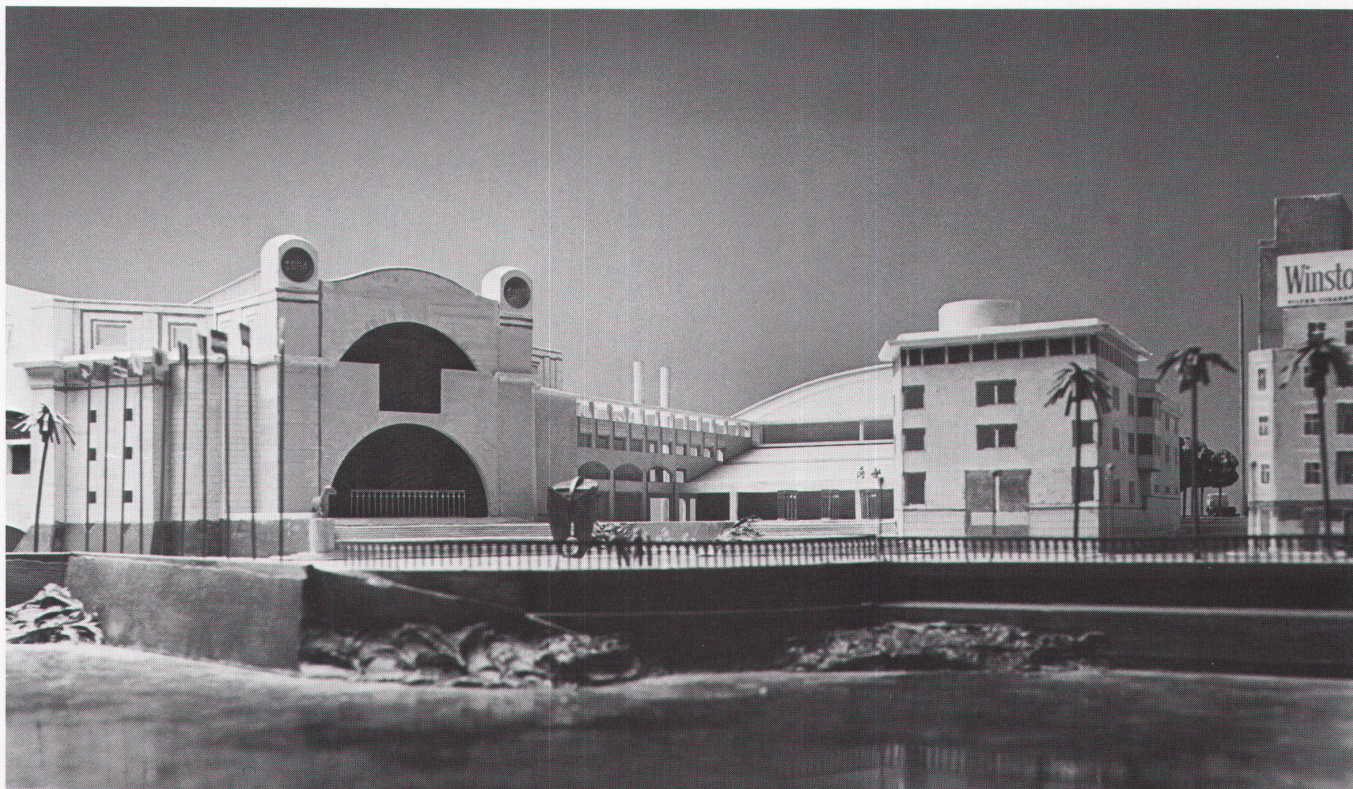
Für das Studio Per stellt das Jahr 1968, wie schon erwähnt, einen grundlegenden Augenblick dar. Es wird dann interessant, eine vergleichende Gegenüberstellung zwischen dem *Vor* und dem

Nach 1968 vorzunehmen in der Optik der Dialektik zwischen Poetik und Rhetorik.

Der Text heute: in Richtung einer Ästhetik als Experiment mit dem Imaginären

Während die *Enfants terribles* von gestern älter geworden sind, hat sich der politische Kontext, in dem sie arbeiten, schnell verändert, und auch die Arbeitsbedingungen sind anders geworden. Das Studio Per ist heute ein berühmtes Büro, und jedes der vier Mitglieder der Gruppe hat nun eigene Kunden und Aufträge, insbesondere öffentliche Werke. Die Kritik findet sich nicht mehr zurecht, da das Studio Per seine Einigkeit verloren hat und die individuellen Tendenzen jedes seiner Mitglieder einen von den anderen unabhängigen Erfahrungsweg aufweist. Es ist deshalb nötig, die Persönlichkeit jedes einzelnen aus einem nun heterogenen Ganzen herauszulösen und die Analyse eines von ihr kürzlich realisierten Werkes vorzuschlagen.

Cristian Cirici beendet ein für Spanien ungewöhnliches, aber faszinierendes Werk: die *elektrische Zentrale in Estany Gento*. Es handelt sich um eine grundlegend funktionalistische Architektur, wobei dieser Begriff in dem Sinn zu verstehen ist, den Bruno Reichlin in seinem Essay *Le discours technique*, das im Daidalos erschienen ist, gibt. Die Interpreta-



5

tion, die Cirici für den Funktionalismus vorschlägt, weist zwei Aspekte auf. Der erste Aspekt ist der konstruktive, und er wird bei dieser elektrischen Zentrale im Zentrum der Pyrenäen vom enormen unterirdischen Raum dargestellt, in dem sich die mechanischen Elemente konzentrieren, welche den funktionalen Kern der Zentrale selbst bilden. Der zweite Aspekt dieses Funktionalismus ist der symbolische, wobei die architektonischen Formen Beschwörer der industriellen und technologischen Natur des Gebäudes sind. Die Türme, die auf der Oberfläche herausragen und von den mechanischen «Augen» der Ventilation durchlöchert sind, stellen die emblematische, symbolische Bekundung dieser *architektonischen Maschine* dar.

Oscar Tusquets zeigt bei seinem Projekt für das *Theater auf der Insel Las Palmas* eine ausserordentliche Lektüre des Ortes. Zwischen zwei Meerbuchten öffnet sich der Bühnenraum des Theaters mittels einer grossen Verglasung zum Horizont und schafft so eine unglaubliche räumliche Kontinuität zwischen dem Zuschauerraum und dem natürlichen Horizont. Es ist dies eine kühne Entwurfs-geste, die aber dennoch technisch fundiert ist dank der Zusammenarbeit mit Professor Cremer, einem weltbekannten Spezialisten in Akustik. Diese Erfindung vereint sich dann mit den rhetorischen

Strategien des Projekts, die sich indirekt auf den Barock beziehen: die architektonischen Achsen, die in bezug auf die Landschaft gesetzt sind, ein grosser Platz, der als Gliederung zwischen der Stadt und dem öffentlichen Gebäude dient, eine klassische Stadtsituation.

Die beim Theater von Las Palmas vorgeschlagenen architektonischen Formen sind folgerichtig zu den letzten Projekten von Tusquets: die kürzlich realisierte *Casa Carulla*, das Projekt für das *Museum von Frankfurt* und als letztes das *Monument in Cambò* für den Platz der Kathedrale im Zentrum von Barcelona. Bei all diesen Projekten wendet Tusquets rhetorische Strategien an, die sich hauptsächlich auf das architektonisch Imaginäre und auf die evokative und symbolische Kraft der Architektur stützen. Doch auch die Funktionalität ist anwesend: sie ist aber im rituellen Sinn des Begriffs verstanden, als Zeremonie und Verherrlichung der Gebrauchsbedürfnisse.

Die Architektur von Tusquets ist eine Architektur des Übermasses: doch gerade dank diesem (angeblichen) Übermass gelangt sie zur Poesie. Der schöpferische Annäherungsversuch ist immer bildlicher Art und wird in nacheinander folgenden Etappen durchgeführt in der beharrlichen Suche nach dem richtigen Ausdruck des gedachten Bildes. Diese Suche kann zum Platz führen, der beim



6

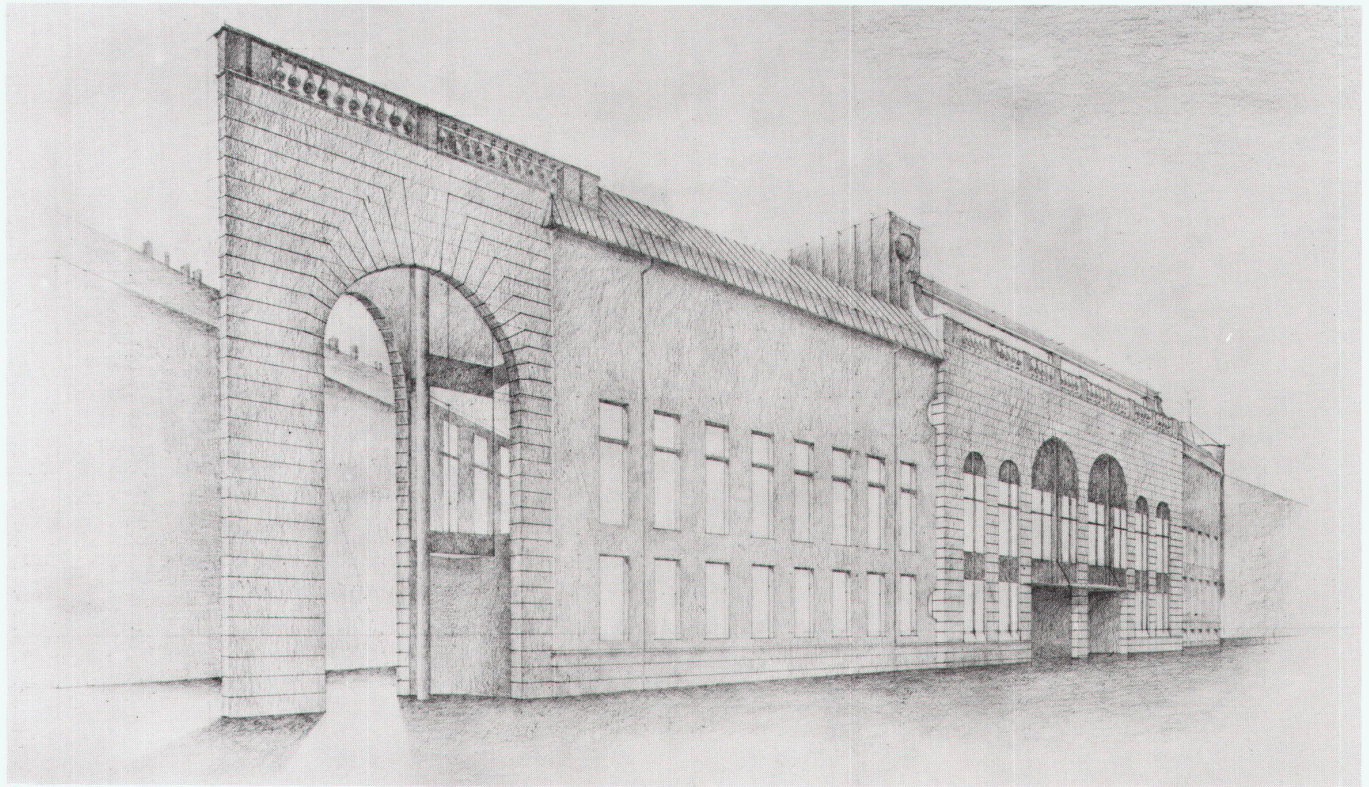
2
Tusquets und Clotet, Haus Penina, 1968

3
Tusquets und Clotet, Belvedere Georgina, 1970

4
Tusquets und Clotet, Skizzen für das Restaurant La Balsa, 1979 / Esquisses / Sketches

5
Oscar Tusquets, Konkresshaus La Puntilla in Las Palmas, 1984 / Centre de congrès / Convention Hall

6
Cristian Cirici, Wasserkraftwerk in Estany Gento, 1986 / Centrale hydraulique / Hydroelectric power station



7

Theater in Las Palmas als Gliederung dient, oder zur zweideutigen Collage aus einer palladianischen Architektur und einer Architektur der 50er Jahre bei den Fassaden der Casa Carulla oder zum Säulengang des Monuments in Cambò. Ist Tusquets der letzte der Modernen oder der erste der Postmodernen? Die Extreme berühren sich, und die Frage ist belanglos: worauf es ankommt, das ist das Experimentieren auf der architektonischen Figuration, wobei nach den Grenzen und Limiten einer Symbolik gesucht wird, welche die Zukunft mit der Kenntnis der Vergangenheit zu vereinen trachtet. Es ist dies vielleicht ein Weg, über den die Modernität schneller wiedergefunden wird als mittels der Befolgung der abstrakten Ästhetik der Maschine.

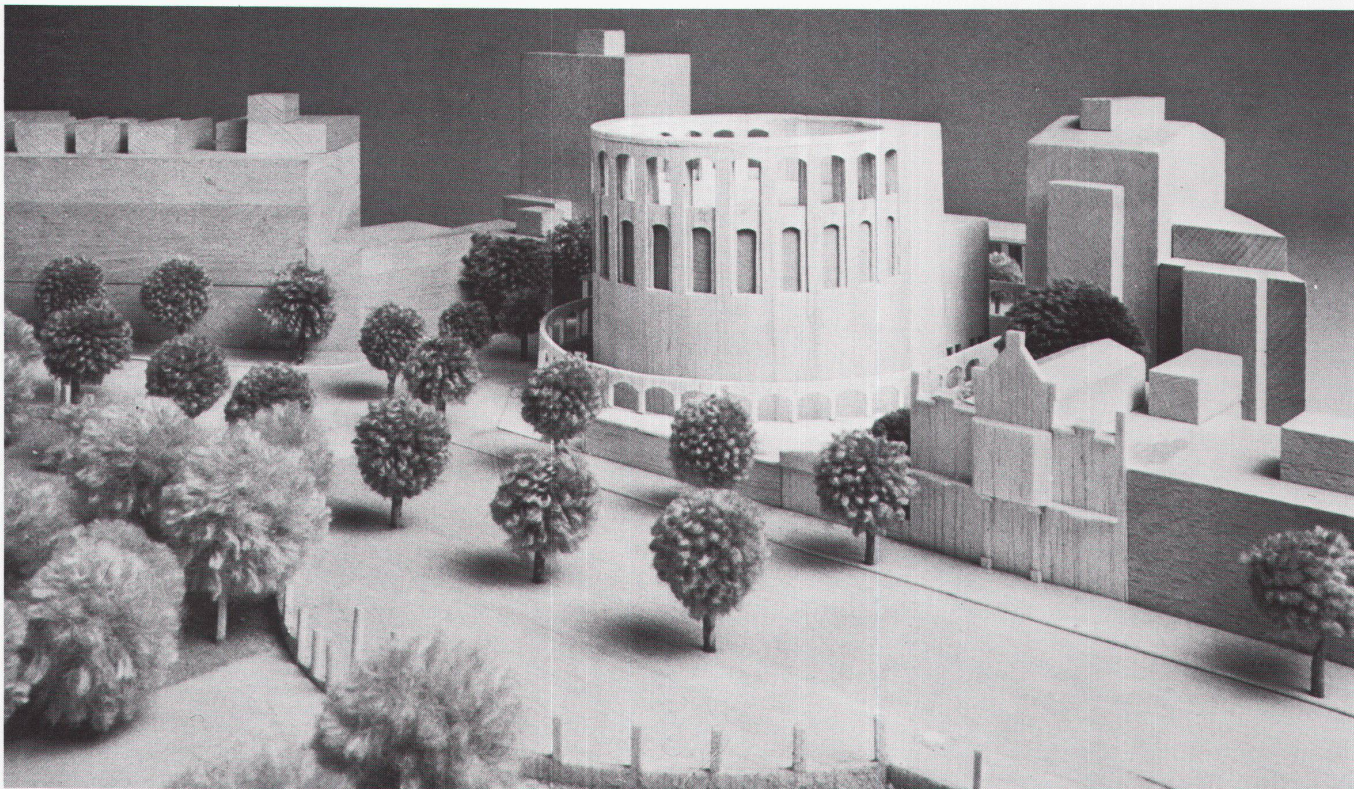
Die Botschaft, die *Lluís Clotet* der Architektur des *Bankprojektes von Gerona* überlässt, ein Projekt, das in Zusammenarbeit mit *Ignacio Paricio* entstand, besteht im Widerstand gegen die Änderungen von Bedeutung und Funktion, die von der postindustriellen Gesellschaft verursacht werden. *Clotet* befindet sich gegenüber den Vorschlägen von *Tusquets* in einer dialektischen Lage, er lehnt dessen architektonisches Ritual ab, aber ist dennoch empfänglich für seine Problematiken. Beim Projekt für die Bank definiert *Clotet* weder die symbolischen noch die funktionalen Elemente

formal, sondern er sucht nach einer Architektur, welche auf den Kontext von Gerona reagiere, indem er Materialien, Formen und Typologien vorschlägt, die mit der römischen Kultur verwandt sind. Die Bemühung von *Clotet* besteht im Entwerfen von Bauten, die von jeder stilistischen Tendenz losgelöst sind, die Träger sind von absoluten, objektiven Werten, die nicht die enthaltene Funktion widerspiegeln, um so zu erreichen, dass sie als ewige, nicht alternde Objekte dastehen können, unabhängig von den Änderungen der Moden oder der Funktionen. Das ideale Modell wird von den industriellen mittelalterlichen Strukturen Kataloniens dargestellt, die heute noch angewendet werden und eine starke formale Kraft besitzen. Wir befinden uns mit anderen Worten angesichts einer Architektur, die ein *Mythos* ist, welchen die Bank interpretiert, als wäre sie ein Theater oder ein Heiligtum.

Mit *Clotet* und *Tusquets* stehen wir vor den zwei grundlegenden Strategien, die beim Machen von Architektur angewendet werden. Auf der einen Seite die rituelle, bei der die architektonischen Räume und deren Benutzer sich in derselben soziophysischen Dynamik befinden; und auf der anderen Seite die mythische, bei der die architektonischen Räume und deren Benutzer passiv, von aussen betrachtet werden. *Clotet* und *Tus-*

quets sind zu zwei parallelen Synthesen gelangt, wobei das Rituelle und das Mythische nicht das Experimentieren auf dem symbolischen Imaginären verhindern.

Enorm sind die Schwierigkeiten, mit denen sich *Pep Bonet* bei seinem Projekt für die *Messe von Barcelona* auseinandersetzte: ein äusserst komplexes Funktionsprogramm, beschränkte finanzielle Mittel, eine für Barcelona sehr wichtige städtische Situation und die Notwendigkeit, sich mit den bestehenden Hallen der Messe integrieren zu müssen. Die grundlegende architektonische Idee seines Eingriffes stützt sich auf ein grosses U-förmiges Gebäude, das peripherisch die bestehenden Fassaden versteckt und einen weiten Raum, den öffentlichen Ort schlechthin, bildet, einen Platz mit einer regelmässigen Form und von tiefen Säulengängen umgeben. Diese Gesamtheit, die auf den ersten Blick hin einfach und geordnet erscheint, enthüllt bei einer zweiten Betrachtung undenkbare, komplexe Artikulationen, welche – nahestehend zu den Strategien von *Luytens* – im Gegensatz zwischen symmetrischen und asymmetrischen Elementen in den teilweise vorgetäuschten architektonischen Achsen ins Spiel kommen. Wir befinden uns angesichts einer Architektur, die arm sein will und die eine «zivile» Art darstellt, einen öffentlichen Raum zu defi-



6 nieren. Das architektonische Imaginäre verbirgt manchmal unerwartete Überraschungen.

Ein Schlusswort: Texte im Kontext

Die Ereignisse des Studios Per zeigen eine progressive Diversifikation und Individualisierung im Handeln seiner vier Mitglieder an. Die Einheit des Studios ist folglich nicht so sehr auf den architektonischen Ergebnissen begründet als vielmehr auf den kulturellen Bemühungen, die bei deren Realisierung voll eingesetzt werden. Es könnte auch geschehen, dass sich die gegenseitigen Positionen der Mitglieder in Zukunft so sehr radikalieren werden, dass sich das Studio auflösen muss. Doch kann auch das Gegenteil wahr werden. Kafka ist es, der von einem Maler erzählt, der zahlreiche Porträts desselben Gesichtes ausführt, jedes immer verschiedener und abstrakter als das andere und langsam immer weiter entfernt von der Realität des Subjektes. «Ihr seid im Fehler – gab er den Kritikern zur Antwort – häufig, nach langen Versuchen und ausgehend von einer immer grösser werdenden Abstraktion, nähern sich die Porträts allmählich zu einer noch nie zuvor erreichten Realität.» So vielleicht befindet sich das Studio Per nahe bei all dem: die Realität im Abstrakten zu finden und das Abstrakte in der Realität. Wie Paul Ricoeur behauptet: «Nichts



7 steht näher zur Fiktion als die Geschichte»: derjenige ist im Fehler, der versucht, das Abstrakte dem Symbolischen entgegensetzen, um das Monopol der Macht und der Kultur zu verteidigen, und sich schliesslich gegen eine Poetik der Konstruktion des Imaginären setzt. Gerade in letzterer verbirgt sich hingegen die Zukunft der Architektur. Dies ist die echte Modernität, die Modernität, die ich liebe.

J. M. T.

1 Um die Geschichte der katalanischen Architektur kennenzulernen, siehe: *Annals* 3/1984, *Escola d'Arquitectura de Barcelona*.

2 Um mit den ersten Werken des Studios Per bekannt zu werden, schlage man nach in: J. Muntàñola, «La arquitectura de los 70», *Oikos-Tau*, Barcelona; J. Muntàñola, «Topogenesis», *Oikos-Tau*, Barcelona.

3 Siehe J. Muntàñola, «Poetica y arquitectura», *Anagrama*, Barcelona, 1980, und J. Muntàñola, «Retorica y arquitectura», *Blume*, Madrid, in Druck.

4 Paul Ricoeur, «Temps et récit», *Seuil*, Paris, 1983.

7 Oscar Tusquets, Wettbewerb für ein Museum in Frankfurt, 1983 / *Concours pour un musée / Competition for a museum*

8 Lluís Clotet, Projekt für die Banco de España in Gerona, 1983

9 Pep Bonet, Messegebäude in Barcelona, 1986 / *Halls de foire / Trade fair buildings*

à Lausanne, sont proposés par les étudiants, sont significatifs. En effet, ce sont des thèmes qui se situent souvent en dehors de toute problématique sociale ou urbaine et qui ne portent que sur l'aspect strictement architectonique, c'est-à-dire sur l'objet en lui-même ou sur l'aspect technologique. Mais les véritables thèmes inhérents à la réalité urbaine sont évités. Pourquoi? A mon avis, c'est moins par peur d'affronter un thème difficile que par manque de préparation «théorique» de base sur les thèmes architectoniques. Dans cette école, ce qui manque aux problématiques architectoniques c'est un soutien théorique.

L'importance du thème du projet, ou mieux sa capacité didactique, dépend avant tout des problèmes que celui-ci sait poser. «Ce qui compte, ce ne sont pas tant les thèmes que les problèmes architectoniques soulevés par chaque enseignant – précise Foretay – c'est-à-dire tout ce qu'on peut mettre sous le terme de «problématique architectonique». Or, cette exposition qui porte sur les travaux de l'école, en mettant l'accent sur les thèmes, ignore précisément ces problématiques.» C'est un concept que, sous un autre angle, reprend Tschumi. Pour lui, en fait, «...l'important est de soumettre aux étudiants non pas tant des thèmes que des objets à résoudre à l'intérieur de la ville. Et par ville, j'entends précisément Lausanne, de manière à relier l'école à la réalité de la ville dans laquelle elle se trouve, et inversement. Pour moi, de toutes manières, l'objet est une chose, et le thème de projet en est une autre. Le thème est ce qui appartient intimement au projet, à chaque projet, et correspond aux thèmes universels de l'architecture, comme le plein et le vide, la lumière et l'ombre, et ainsi de suite.» Alors Foretay d'ajouter: «Maintenant, je comprends mieux pourquoi, souvent, les étudiants se sentent dépayés quand ils passent d'un professeur à un autre! Parce que j'entends par thème tout autre chose: ce que Tschumi appelle thèmes, moi, je l'appelle problématiques architectoniques. Le thème est, selon moi, un cas particulier à résoudre dans lequel viennent se cacher des problèmes architectoniques.»

L'exposition de Lausanne sur la Faculté d'architecture est née pour, vers l'extérieur, présenter l'école et pour, vers l'intérieur, en clarifier l'enseignement. Elle en a montré, fatalement, les aspects contradic-

toires sans en clarifier les différences. Personne ne semble satisfait. Ni Peverelli qui y a collaboré («Je ne comprends pas la peur devant cette exposition, devant ce miroir que représente le bilan d'une école») ni Edith Bianchi qui en était chargée («Si la discussion que nous avons eue aujourd'hui nous l'avions faite il y a deux ans, l'exposition aurait été fort différente»).

Pourtant... pourtant les grains de sable, comme les a définis Füeg, ont été alignés côte à côte sur la table d'analyse: ainsi, a-t-on pu découvrir que chacun d'entre eux était différent.

Paolo Fumagalli

Josep Muntanya Thornberg

Quatre architectes pour une architecture

Voir page 24



Pour comprendre l'architecture du Studio Per de Barcelone, ainsi que sa portée culturelle, il est nécessaire de se reporter à l'histoire de la Catalogne et, plus généralement, à celle de l'Espagne pour en voir les implications chez ces intellectuels qui se veulent libres, libres de penser. Si l'on remonte à des moments importants de l'histoire de l'architecture moderne tel que le Modernisme catalan (qui ne se réduit pas à Gaudí), ou, bien avant, l'éclectisme romantique des années 1830-1840, on perçoit clairement qu'ils ont été freinés, voire étouffés, par l'extrême individualisme qui sévissait à une époque où comptait avant tout la structure hiérarchique du prestige professionnel et politique des architectes. L'histoire récente est encore plus significative. Lorsque, en 1964, ces architectes, qui par la suite constitueront le Studio Per, finissent leurs études à l'école d'Architecture de Barcelone, l'Espagne franquiste, après un spectaculaire redressement économique

et industriel, ouvre ses frontières pour la première fois. Ces architectes font partie de la première génération d'étudiants qui voit la mise en vigueur du «Nouveau Plan d'Etudes» de l'école. A l'époque, leur rébellion fit sensation non pas tant par le fait d'avoir participé à une manifestation antifranquiste, chose alors fort courante, mais parce qu'ils se battirent afin que soit adopté le nouveau programme d'enseignement pour les cours de l'école. Tusquets, Clotet, Bonet et Cirici exigèrent que l'architecture moderne figure dans les cours de théorie de l'architecture. Seul le fait d'être alors les meilleurs éléments de cette école leur permit de ne pas en être renvoyés. En 1962, en pleine dictature, le climat de tension provoqué par de tels incidents était assez exceptionnel. On peut aller jusqu'à dire qu'ils préfiguraient, à Barcelone, les mots d'ordre des étudiants de 1968 à Paris.

Cet épisode exprime en quelque sorte ce style qui marque le Studio Per: exigeant et intelligent, nouveau et ancien, idéaliste et concret. Un style qui, en Espagne, n'est pas la norme mais l'exception. Cet esprit critique leur a permis de profiter du meilleur que l'école pouvait leur offrir et, en même temps, d'entrer en contact avec des architectes comme Federico Gorrea et, surtout, Juan Antonio Coderc de Sentmenat. Ce n'est qu'en se référant à cette capacité critique et en la replaçant dans le contexte culturel et politique de l'Espagne des années 65 qu'on comprend l'ouverture intellectuelle du Studio Per vers les nouvelles tendances architectoniques qui, à l'époque, se dessinaient dans l'architecture moderne et, en particulier, chez l'Américain Robert Venturi et chez l'Italien Aldo Rossi.

Il suffit d'analyser les deux bâtiments réalisés à cette même époque par le Studio Per pour saisir la transformation intervenue dans leurs idées au niveau des projets. Dans le premier, la *Maison Penina*, réalisée en 1968 par Clotet et Tusquets, le dessin du plan semble comme bloqué par des contraintes géométriques rigoureuses où chaque élément architectonique, et même chaque élément d'ameublement, est soumis à une trame unique, trapézoïdale. Encore fidèle au réalisme de l'Ecole de Barcelone, c'est une manière de projeter qui se trouve à mi-chemin entre l'assimilation, mal comprise, de la leçon sur l'architecture organique d'Alvar Aalto (qui vint à Barcelone en 1959)

et l'influence de *International Style*. Certes, si la rigidité, à la fois organique et rationnelle, du plan de la *Maison Penina* permet – et c'est ici évident de s'opposer fortement au contexte urbain environnant, agressif et délabré, il semble cependant que le prix que l'architecture ait à payer en soit trop élevé.

Dans le second bâtiment, le *Belvedere Giordina*, réalisé par Clotet et Tusquets deux ans plus tard, on note un changement fondamental; un changement qui ne tient pas uniquement au style mais qui affecte toute la manière de penser. L'architecture n'est plus un jeu géométriquement abstrait dans lequel se combinent hypothèses formelles, fonctionnelles et constructives mais, à l'inverse, c'est avant tout un symbole où l'image assume une valeur poétique, se charge de mémoire historique et recourt à des moyens rhétoriques. L'architecture devient aussi fiction théâtrale, devient trompe-l'œil. En à peine deux ans, l'expérience menée en matière de projet a permis de créer une architecture complètement nouvelle où ce qui compte c'est l'expérience faite avec l'imaginaire et où ce qui est modernité tient à la complexité des rapports entre abstraction et symbole.

Ces deux exemples résument le bond en avant fait par le Studio Per et l'originalité architectonique à laquelle il est parvenu, véritable référence dans le contexte actuel de la Catalogne. C'est une affirmation qui semble fondée surtout lorsque l'on pense à la transformation politique qu'a connue la société dans laquelle s'insère leur travail, cette société qui est passée du miracle économique ambigu des années soixante à la réalité catalane d'aujourd'hui.¹

Le Studio Per est toutefois confronté actuellement à une nouvelle difficulté. Si, à l'époque, il était bien difficile de surmonter les transformations politiques sans perdre sa propre identité culturelle et esthétique, aujourd'hui, cette dernière paraît soumise à nouvelle menace: le Studio Per déborde de travail.

Le texte: l'analyse des premières réalisations

Il s'avère impossible, dans l'espace imparti, de se livrer à une analyse critique exhaustive des travaux réalisés dans les premières années du Studio Per²: il faudrait se rendre compte des composantes tant esthétiques qu'éthiques ou politiques ainsi que de la logique suivie dans ces

projets. De toute manière, c'est l'analyse esthétique qui semble le mieux caractériser ces œuvres. Celle-ci s'appuie sur deux composantes fondamentales: la poétique et la rhétorique³. Par poétique, on entend, selon Aristote, la capacité d'une œuvre d'art à structurer un argument culturel à l'intérieur de la forme matérielle spécifique à chacun de ces arts. Ceci est possible grâce à une mise en œuvre correcte soit de «catastrophes poétiques» soit d'éléments chargés d'un maximum de portée esthétique. C'est Robert Venturi qui, le mieux, a su appliquer à l'architecture ces valeurs poétiques.

Par rhétorique, on entend les stratégies de composition et d'organisation employées par l'artiste lorsqu'il invente et crée son œuvre. Si, à partir de stratégies rhétoriques identiques, peuvent naître des poétiques fort différentes, par contre, dans n'importe quelle stratégie rhétorique peuvent se retrouver des «catastrophes poétiques» analogues. Or, bon nombre d'architectes pensent que pour être de bons poètes il suffit de maîtriser les méthodes de la rhétorique c'est-à-dire posséder l'habileté dans la composition et la maîtrise du langage. En fait, ce n'est pas vrai: comme l'affirme Aristote, ce n'est pas la connaissance du langage qui confère valeur à une tragédie ou à une comédie, mais bien plutôt la juste mise en œuvre des différents messages.

Pour le Studio Per, la préoccupation constante est la suivante: posséder et maîtriser la poétique et la rhétorique, c'est-à-dire rechercher dans chaque objet créé, bâtiment ou objet de design, la qualité esthétique.

Cette démarche complexe est flagrante dans la *Maison Agustí* réalisée par Pep Bonet. Les croquis de l'architecte font apparaître la recherche d'une image obstinément poursuivie qui vient se fixer, pour finir, sous la forme d'un bateau à demi immergé dans le terrain. Mais, à ce point, on ne peut pas encore parler d'architecture: il manque encore, dans cette approche, ce moment rhétorique où la référence bateau devient maison. Lorsque Bonet coupe, par une diagonale asymétrique, l'un des cotés de la forme et ferme cette brèche par des fenêtres, alors, l'habileté rhétorique transforme le bateau en maison.

Avec le *Restaurant la Balsa* de Tusquets et Clotet, on retrouve la même démarche. Le thème du projet consistait à placer, à l'intérieur d'un

ancien réservoir, un restaurant et le logement de ses propriétaires, la famille Guell. Un thème qu'aurait aimé Venturi et que les architectes ont ici résolu en dramatisant le rapport entre cet énorme et massif mur de brique du réservoir et les parois vitrées, cristallines et transparentes qui ferment le nouveau volume du restaurant. Une fois la structure portante en bois placée au centre de symétrie du réservoir, les architectes créent un cheminement circulaire, véritable promenade architecturale d'où l'on peut admirer et comprendre l'ancien espace dans lequel on se trouve. Il est intéressant de voir comment Tusquets a repoussé toute tentation de recourir à des images organiques (ici affleure l'inconscient du réalisme pseudo-moderne) pour arriver à la simplicité géométrique de la solution finale. La rhétorique se situe dans la genèse de la démarche qui a conduit au projet, dans le fait de fonder ce projet sur le rapport avec le contexte environnant: un pont vers la réalité. 1968 correspond pour le Studio Per à un moment crucial. Ainsi, dans l'optique de cette dialectique entre poétique et rhétorique, il devient particulièrement intéressant de confronter *l'avant 68 à l'après 68*.

Poétique et rhétorique avant et après 1968

	Avant 1968	Après 1968
Stratégies rhétoriques	Modules géométriques et typologiques avec références à l'architecture régionale	Distorsion actualisée des références historiques et des images régionales
Catégories rhétoriques	Fonctionnalité, relations forme-fonction au moyen de la géométrie	Tout est référence. La ville comme image
Figures rhétoriques	Répétition, gradation organique	Distorsion des figures classiques et modernes
Paradoxes poétiques	Accouplement de plein/vide et de dehors/dans en tant qu'expression d'une poétique	Double signification et double fonctionnalité (Venturi): l'image comme argument

Le texte aujourd'hui: vers une esthétique en tant qu'expérience avec l'imaginaire

Tout comme les *enfants terribles* d'hier ont vieilli, le contexte politique et social a, lui aussi, rapidement

changé ainsi que le marché du travail. Le Studio Per est aujourd'hui fort connu et chacun de ses quatre associés a désormais ses propres clients, ses propres projets, en majorité des grosses commandes publiques. La critique est quelque peu désorientée par le fait que le Studio Per ne se présente plus en tant qu'entité, mais que les tendances personnelles de chacun de ses membres constituent un terrain d'expérience distinct des autres. Ainsi, dans cet ensemble désormais hétérogène, il devient nécessaire de recadrer la personnalité de chacun de ses membres à travers l'analyse d'une de leurs œuvres récentes.

Cristian Cirici est en train de terminer un projet, insolite pour l'Espagne, mais passionnant: *la centrale électrique à Estany Gento*. Il s'agit là d'une architecture avant tout fonctionnaliste, au sens où l'entend Bruno Reichlin dans son essai *Le discours technique* publié dans *Daidalos*. Chez Cirici, l'interprétation qu'il donne au fonctionnalisme présente deux aspects. Le premier touche à la construction: dans cette centrale électrique, en plein cœur des Pyrénées, il s'agit de cet espace souterrain où se concentrent les éléments mécaniques qui forment le noyau fonctionnel de la centrale elle-même. Le deuxième aspect de ce fonctionnalisme est celui symbolique: les formes architectoniques évoquent le caractère industriel et technologique de l'édifice. Les tours qui surgissent du sol, percées par les «yeux» mécaniques de la ventilation, sont l'emblème, le symbole de cette machine architectonique.

Oscar Tusquets propose, pour sa part, son projet de *Théâtre sur l'île de Las Palmas*. Comme posé à cheval entre deux mers, l'espace scénique s'ouvre sur l'horizon par une grande paroi vitrée, créant ainsi une formidable continuité spatiale entre le parterre, où se trouve le public, et l'horizon. Geste hardi et techniquement fondé grâce à la collaboration de l'Allemand Cremer, spécialiste mondiale pour l'accoustique. Cette invention cadre, par la suite, avec les stratégies rhétoriques du projet qui, indirectement, se réfèrent au baroque: les axes architectoniques mis en relation avec le paysage, une vaste place qui tient lieu d'articulation entre la ville et le bâtiment public, une situation urbanistique rigoureusement classique.

Les formes architectoniques proposées pour le théâtre de Las Palmas s'inscrivent dans la ligne des pro-

jets les plus récents de Tusquets: la *Maison Carulla*, le projet pour le *Musée de Francfort* et, dernier en date, le *Monument à Cambò* pour la Place de la Cathédrale, en plein centre de Barcelone. Dans tous ces projets, Tusquets propose des stratégies rhétoriques basées avant tout sur l'imaginaire architectonique et sur la puissance évocatrice et symbolique de l'architecture. Le caractère fonctionnel n'en est pas pour autant absent; celui-ci est cependant pris au sens rituel du terme, en tant que cérémonie et célébration des nécessités d'utilisation.

L'architecture de Tusquets est l'architecture de l'excès, or, c'est justement grâce à ce (prétendu) excès qu'il atteint la poésie. L'approche conceptuelle est toujours de type figuratif, par étapes successives, recherche obsessionnelle de l'expression la plus juste pour rendre l'image qu'il a dans la tête. Cette recherche peut aboutir à cette place qui, dans le théâtre de Las Palmas, tient lieu d'articulation, ou dans le collage ambigu d'une architecture palladienne et une architecture des années 50, comme pour la façade de la *Maison Carulla*, ou dans la colonnade du *Monument à Cambò*. Tusquets est-il le dernier des modernes ou le premier des post-modernes? Les extrêmes se touchent et la question est superflue: ce qui importe c'est cette recherche sur la figuration architectonique pour trouver les limites et les frontières d'une symbolique qui sache conjurer le futur avec la connaissance du passé. Plutôt que de suivre l'esthétique abstraite de la machine, il s'agit peut-être là de la voie la plus rapide pour retrouver la modernité.

Le message que *Lluís Clotet* confie à l'architecture dans le projet, mené conjointement avec Ignacio Paricio, pour la *Banca di Girona*, c'est celui de la résistance aux changements de signification et de fonction que la société post-industrielle entraîne. Clotet se trouve en position dialectique par rapport aux propositions de Tusquets chez qui il refuse le rituel architectonique, tout en restant sensible à ses problématiques. Dans le projet de la Banque, Clotet ne définit pas formellement les éléments symboliques ni les éléments fonctionnels mais, par contre, il recherche une architecture qui réagisse au contexte de Girona, en proposant des matériaux, des formes et des typologies qui s'apparentent à la culture romaine. L'obsession de Clotet est de réussir à proposer des bâtiments li-

bres de toute tendance stylistique, porteurs de valeurs absolues et objectives qui ne reflètent en rien la fonction qu'ils abritent, pour faire en sorte qu'ils se posent en tant qu'objets éternels qui, à l'abri des modes et des changements d'affectation, ne vieilliront pas. Le modèle idéal se trouve dans ces structures industrielles moyenâgeuses de Catalogne qui, encore aujourd'hui, sont en service et possèdent une forte charge formelle. Nous nous trouvons, en somme, en présence d'une architecture qui est un mythe, qui interprète la banque comme s'il s'agissait d'un théâtre ou d'un sanctuaire.

Avec Clotet et Tusquets, on se trouve face à deux stratégies fondamentales pour œuvrer en architecture. D'un côté, ce rituel où les espaces architectoniques et ceux qui les vivent se trouvent dans la même dynamique socio-physique; et de l'autre, ce caractère mythique où ces espaces architectoniques et ceux qui les vivent sont vus de manière passive, de l'extérieur. Clotet et Tusquets sont arrivés à deux synthèses parallèles où cependant, le rituel et le mythique acceptent volontiers les recherches sur l'imaginaire symbolique.

Quant à Pep Bonet, les difficultés qu'il doit affronter dans son projet pour la Foire de Barcelone sont énormes: un programme fonctionnel extrêmement complexe, des moyens financiers réduits, une situation urbaine de grande importance pour Barcelone et la nécessité de devoir composer avec des pavillons de la foire déjà existants. Il base son projet sur une idée architectonique essentielle: un grand bâtiment en U dont le périmètre vient cacher les façades existantes tout en proposant un vaste espace, lieu public par excellence, une place de forme régulière que bordent de larges arcades. Cet ensemble, à première vue, simple et ordonnée, révèle, en seconde lecture, des articulations imprévisibles et complexes qui jouent sur l'opposition – à la manière de Luytens – entre éléments symétriques et asymétriques, sur des axes architectoniques en partie simulés. On se trouve en présence d'une architecture qui se veut pauvre et se propose en tant que forme «civile» pour définir un lieu public. L'imaginaire architectonique recèle, quelquefois, bien des surprises.

En guise de conclusion: les textes dans le contexte

L'évolution qu'a connue le Studio Per a porté, peu à peu, ses

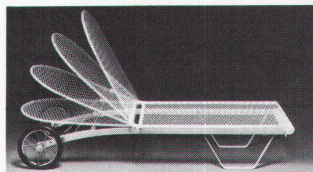
quatre associés vers une diversification et une individualisation de leur travail, l'unité de ce bureau d'architecture tenant principalement au profond engagement culturel qui marque leurs réalisations plutôt qu'à leurs résultats architectoniques. Il se peut que, plus tard, leur position respective se radicalise au point d'entraîner l'éclatement de ce bureau. Mais l'inverse peut être tout aussi vraisemblable. C'est Kafka qui parle d'un peintre qui, à partir d'un même visage, exécuta tout une série de portraits, à chaque fois plus différent et plus abstrait que le précédent, s'éloignant toujours plus de la réalité du sujet. «Vous vous trompez – répondait-il à ses critiques – souvent, après bien des tentatives, et à partir d'une abstraction toujours plus grande, les portraits se rapprochent progressivement d'une réalité jamais atteinte auparavant.» Peut-être en est-il de même pour le Studio Per: trouver la réalité dans l'abstrait et l'abstrait dans la réalité. Comme l'affirme Paul Ricœur⁴ «rien n'est plus proche de la fiction que l'Histoire». Il a tort celui qui, pour défendre le monopole du pouvoir et de la culture, cherche à opposer l'abstrait au symbolique, refusant en définitive une poétique de la construction de l'imaginaire car c'est justement dans cette dernière que se cache l'avenir de l'architecture. C'est cela l'authentique modernité, la modernité que j'aime. J. M. T

- 1 Pour connaître l'histoire de l'architecture catalane, se reporter: Annals 3 1984, Escola d'Arquitectura de Barcelona.
- 2 Pour connaître les premières œuvres du Studio Per: J. Muntaniola «La arquitectura de los 70», Oikos-Tau, Barcelona; J. Muntaniola «Topogenesis», Oikos-Tau, Barcelona.
- 3 Voir J. Muntaniola «Poetica y arquitectura», Anagrama, Barcelona, 1980, et J. Muntaniola «Retorica y arquitectura», Blume, Madrid, à paraître.
- 4 Paul-Ricœur «Temps et récit», Seuil, Paris, 1983.

Paolo Fumagalli

Le design du Studio Per

Voir page 54



Hestanteria Hialina est une longue console composée d'une plaque de verre que porte un profil en aluminium. L'emboîtement de cette console avec son support est des plus simples: la tablette est fixée à l'une de ses extrémités dans un joint, tandis qu'en son milieu elle repose directement sur le profil. L'emploi de deux matériaux différents, l'un opaque et coloré pour le profil en aluminium, l'autre transparent et incolore pour la plaque de verre, exprime et souligne chacune des fonctions, celle portante et celle portée. A son tour, le support en aluminium, qui pour des raisons de «statique» doit s'ouvrir en V, est façonné comme une moulure, à l'image de ces corniches en plâtre qui, dans l'architecture classique, viennent terminer un mur ou servent d'encorbellement entre le toit et la façade. Cette moulure du profil en aluminium est particulièrement évidente à la tête de cette console où la coupe terminale fait ressortir la section de ce profil. A cette citation classique vient s'opposer, naturellement, la froide géométrie du verre. Un contraste que peut venir encore accentuer un néon s'encastant dans le profil en V sur un support prévu à cet effet, et qui irise ainsi toute la plaque de verre, faisant ressortir les objets posés sur cette console.

Cette *Hestanteria Hialina*, apparemment simple, cache en fait une grande complexité et une grande pluralité de valeurs significatives. Elle synthétise les résultats de trois types d'analyse: l'une, rationnelle liée aux exigences fonctionnelles, l'autre, formelle qui conduit aux choix des matériaux et au mode de réalisation, et enfin l'analyse raffinée et érudite de la citation qui se réfère à l'histoire. C'est un objet qui illustre très clairement le design du Studio Per, et dans ce cas précis celui dû au crayon de Clotet et Tusquets.

Comme dans le design le «trend» final vise à la création d'un

objet d'usage courant, l'expérience fonctionnelle constitue un moment important, voire déterminant, de la démarche conceptuelle. De plus, cet objet sous-entend aussi un savoir technologique sûr, c'est-à-dire perfection dans la réalisation et fonctionnement sans faille. Fonction et technologie sont donc les prémisses à tout acte créatif dans le design. Pour le Studio Per ce savoir technologique s'accompagne toujours d'une recherche sur les fonctions et sur les valeurs significatives, où originalité et ironie se mêlent. La forme finale – comme la moulure classique du profil en aluminium qui sert de support à l'*Hestanteria Hialina* – n'est alors ni un geste gratuit ni un pur formalisme, mais c'est la réponse «forte» apportée à une recherche fonctionnelle menée avec originalité.

La recherche sur la fonction se traduit donc à travers une recherche sur la forme, tandis que le savoir technologique est intégré dans la dimension esthétique. La forme finale de l'objet dégage alors une forte puissance expressive artistique où la personnalité créative de l'auteur apparaît comme déterminante. «Avant hier – affirme Tusquets – l'architecture sans architecte était à la mode; hier, à l'inverse, on ne parlait que d'architectes sans architecture; ce que j'aime, par contre aujourd'hui, c'est l'architecture des architectes.»

Les objets créés par le Studio Per sont très originaux qu'on pense aux boîtes à lettres verticales conçues par souci d'ordre et de gain d'espace, aux meubles de jardin dont les formes naissent à partir de grillage plié, aux hottes aspirantes de cuisine en plexiglas qu'on peut installer près des fourneaux et qui permettent cependant une bonne vision, à la lampe dont le pied est un faux livre et qui peut donc venir s'insérer dans une bibliothèque auprès des vrais livres.

Dernière remarque qui nous semble importante: l'activité du Studio Per ne se limite pas au seul fait de projeter. Ces architectes sont aussi promoteurs de la «b.d. ediciones de diseño» qui s'occupe de la production et de la vente des objets de décoration intérieure. Ils contrôlent ainsi tout le processus de production: du projet à la vente en passant par l'exécution et la production; du créateur à l'utilisateur. P.F.