

DC.17-18

AUTOR: DAVID CARALT

UNIVERSIDAD: ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DEL VALLÉS,
ETSAV - UPC

TÍTULO: JUJOL VERSIONAT? ELS GRAFFITIS DE MIRALLES A IGUALADA

PALABRAS CLAVE: ERMITA DEL ROSER - JOSEP M. JUJOL - AVE - MINIATURES
- IL MASSO DI BORNO - STEINER - CARVINGS - GRAFFITIS - BRASSÀ
- FLÂNEUR - PARC DELS COLORS DE MOLLET - BALZAC - PICASSO - WALTER
BENJAMIN - JEAN DUBUFFET - OPICINUS DE CANISTRIS - LE CORBUSIER
- GRANDVILLE- CEMENTIRI D'IGUALADA

IMÁGENES: PORTA DEL CEMENTIRI D'IGUALADA PER DAVID CARALT, DC

NÚMERO DE PÁGINAS: 10

NÚMERO DE CARACTERES CON ESPACIOS: 22.600

SECCION:

03. CRÍTICA

ARTICULO:

03/9

JUJOL VERSIONAT? ELS GRAFFITIS DE MIRALLES A IGUALADA*

David Caralt

* Aquest article ha rebut el VI Premi AJAC (Agrupació Joves Arquitectes de Catalunya) del COAC en la modalitat d'articles.

Jujol recorre a escriure sobre les obres acabades, escriu a les parets. Dedicava devotes frases a les seves obres. Es felicita de les taques que hi apareixen.

ENRIC MIRALLES, "És això de Jujol?"¹

"El pensament de Jujol s'expressa com un anagrama, com si es tractés d'un jeroglífic que es considera dipositari d'una saviesa. [...] Sobre la seva obra ens mostra el valor d'una altra obra superficial, [...] escriptura xifrada que es presenta voluntàriament d'una manera arcaica"². Així descriu en un article Enric Miralles les inscripcions al paviment i al banc de l'ermita del Roser (Vallmoll, Tarragona), reformada per Jujol entre el 1925 i el 1927, que ens poden donar alguna pista per entendre els dibuixos en una porta dins el seu projecte del cementiri d'Igualada.

Potser impulsat per la decepció que significava no poder continuar treballant a les obres de la Sagrada Família després de la mort de Gaudí el 1926, Jujol va estampar un nombre inusual de signatures en l'obra de Vallmoll, deu firmes-anagrama en total. El més interessant és notar, que no es repeteix cap dels dibuixos de diferents roses que va realitzar en les més de cent peces de marbre que conformen el paviment de l'ermita, una mena de catifa parlant, un jardí de roses³. Jujol traçava el dibuix directament sobre les peces –sobre una capa de cera estesa damunt el marbre i el dibuix quedava gravat després d'aplicar àcid– o sobre la bancada amb algun objecte punxant sobre el ciment encara fresc, sobreexcitat per la vibració d'aquella força motriu que maldava per crear dintre seu el *verbum cordis* que constituïa, segons la recomanació de Torras i Bages als artistes, el pensament de sant Tomàs⁴.

L'emoció que emana de la decoració d'aquesta petita i humil ermita ens recorda la concentració de força –seguint una direcció transcendent– que ja s'havia produït per exemple en la reforma de la catedral de Palma iniciada per Gaudí i Jujol. Però el que ara ens importa és la manera com es presenten les inscripcions jujolianes; en forma d'anagrama sorgint enmig d'una rosa i un compàs, o bé entre una M o un AVE (referències marianes), reduïdes (o miniaturitzades) en peces de 20x20 cm.

"No hi ha el pas d'allò gran a allò petit ni a la inversa. Les diverses peces neixen sense cap mena de referència a l'escala. Aquella vertadera mida que s'acosta a la miniatura. Recordem que allò petit és un pensament que refusa tot el que un no es pugui endur amb ell mateix en una petita maleta"⁵ diu Miralles. Potser, al ser portàtils, se les va endur amb ell d'alguna manera –més tard ho veurem. En qualsevol cas en aquestes marques aflora a la superfície allò que hauria de trobar-se ocult, perquè hi ha transmissió en l'acte de gravar, de marcar amb força en la pedra. Però abans d'arribar a Miralles, farem un recorregut –en ordre aleatori– i referència a diverses expressions de dibuix que esperem que ens serveixin per entendre els dibuixos del Cementiri. Parlarem primer de marcar, de marcar amb força.

MARQUES

Marques en una pedra o en un arbre. Després del moviment de terres produït per una forta riuada al nord d'Itàlia, a Valcamonica (província de Brescia), el 1953 va quedar al descobert una pedra enorme, ara coneguda com *Il masso di Borno*⁶. No és una pedra qualsevol; està plena de marques, estries i traços gravats amb un objecte punxant, que formen geometries diverses datades aproximadament cap el cinc mil A. C.

L'escriptor Bernardo Atxaga s'ha servit d'aquesta roca com a metàfora, en el seu assaig *Markak*⁷, per explicar la indestructibilitat d'algunes marques, de la petja que pot arribar a deixar

1. Miralles, Enric, "És això de Jujol?" dins "Josep Maria Jujol, arquitecte." *Quaderns*, n° 179-180, 1988-89, pg. 52-55.

2. Miralles, Enric, "És això de Jujol?" op. cit., p. 55.

3. Per una explicació de les inscripcions de Jujol a Vallmoll vegeu: Josep M. Vall, *Jujol a Vallmoll, (La reforma de l'ermita del Roser (1925-1927))*. Editorial Dux, Barcelona, 2004.

4. "Feu amb la màxima ingenuïtat, amb tota la perfecció, tan hàbilment com sapigüeu, allò que us dicti el cor, i realitzareu el gran pensament i l'admirable expressió de sant Tomàs: *Verbum cordis*". E. Torras i Bages, «Del Verb artístic». *Estètiques*, citat per J. J. Lahuerta, *Antoni Gaudí. Arquitectura, ideologia i política*. Electa, Madrid, 1999, p. 253.

5. Miralles, Enric, "És això de Jujol?", op. cit., p. 54. No podem evitar citar la referència d'aquest comentari: E. Vila-Matas, *Historia abreviada de la literatura portàtil*. Anagrama, Bcn, 1985: "Miniaturitzar es hacer portàtil, y ésta es la forma ideal de poseer cosas para un vagabundo o un exiliado. Pero miniaturizar es también ocultar. [...] Lo que está reducido se halla en cierto modo liberado de significado. Su pequeñez es, al mismo tiempo, un todo y un fragmento."

6. El *Masso di Borno* es conserva actualment al Museo di Corso Magenta de Milà.

7. ATXAGA, Bernardo, *Markak*, Guernika 1937, Pamiela, 2007. (Trad. català: Marques, Arcaàdia (Lectures Centrals), Bcn, 2007).

8.
ATXAGA, Bernardo. *Marques, Arcàdia* (Lectures Centrals), Bcn, 2007, p. 6.

9.
En la seva autobiografia, *Poesia i veritat*, Goethe descriu una anècdota de joventut dels seus 17 anys; enamorat d'Annette, en seves passejades solitàries es dedicava a escriure el seu nom per tot arreu; "En mis paseos en solitario [...] de un modo que resulta muy humano, yo estaba enamorado de mi nombre y, como suele hacerlo la gente joven e inculta, lo escribía por todas partes. En una ocasión lo grabé con belleza y precisión en la corteza lisa de un tilo joven. El otoño siguiente, cuando mi inclinación por Annette se hallaba en su punto más floreciente, me molesté en grabar el suyo encima del mío. Entretanto, a finales del invierno, como amante veleidoso que era, propicié más de una ocasión para torturarla y causarle disgusto. La próxima primavera visité casualmente aquel lugar, y la sabia que subía poderosamente por los árboles había brotado de los cortes que señalaban su nombre y que la resina todavía no había sellado, humedecido con inocentes lágrimas vegetales los trazos ya endurcidos del mío. Así pues, verla llorar sobre mí, que tantas veces le había arrancado lágrimas con mis inconveniencias, me sumió en una gran consternación. En recuerdo de mi injusticia y de su amor, incluso a mí se me humedecieron los ojos y corrí a pedirle perdón por duplicado y triplicado, transformando todo el suceso en un idilio que nunca pude leer sin simpatía ni recitar a otros sin conmoverme." (J. W. von Goethe. *Poesia y Verdad*. Alba Ed. Bcn., 1999, p. 290-291). Dins *Els somnàmbuls de Broch* trobem: "La señora Hentjen miraba los corazones y las iniciales grabados en el respaldo y en el asiento del banco y con voz opaca le preguntó si él también había inmortalizado aquí su nombre junto al de su Hulda de Ober-Wesel. Cuando él, bromeando, empezó a buscarlos, ella dijo que lo dejara correr: se viera o no, allí donde un hombre llegaba, encontraba siempre la huella de su cochino pasado. Pero Esch, que deseaba proseguir la broma, dijo que tal vez lo que encontraría sería el nombre de ella escrito dentro de un corazón, y esto la enojó de verdad; ..." (Hermann Broch. *Esch o la anarquía*. R. H. Mondadori, Bcn, 2006, p. 137).

10.
BRASSAÏ, Georges. *Graffiti*. Flammarion, Paris, 2002, p.7. Dec aquesta referència a Juan José Lahuerta.

l'home —Europa te el rostre ple de cicatrius diu Steiner— i que contenen en definitiva memòria; ensem vida i mort. "Hi havia d'haver alguna cosa més que la mera necessitat de fer gargots, alguna cosa més que un impuls. [...] Res d'incisions lleugeres; res de lloses d'argila o de blocs sorrencs. Marques profundes, pedra dura, de grandària considerable"⁸.

Aquestes marques lluiten contra l'oblit, contra el silenci; les podem trobar en manifestacions vàries, ja sigui en rocs, murs o a l'escorça dels arbres. Els boscos de Califòrnia o Nevada n'estan plens. Gravats amb ganivets (*carving*), els pastors que van viure en l'autèntica soledat, només amb gossos i ovelles, i és clar, alguna visita dels coiots, dibuixen als arbres; noms, dates, la casa pairal que han deixat enrere o la silueta d'una dona. En aquestes nafres, es barreja el doble sentit de la nostàlgia per la llar i la manca de la presència femenina amb l'afirmació de sentir-se viu, implícit en aquest tipus de senyals, en el moment de gravar. Passejar entre *carvings*, en aquesta galeria d'epitafis, és gairebé passejar per un cementiri...

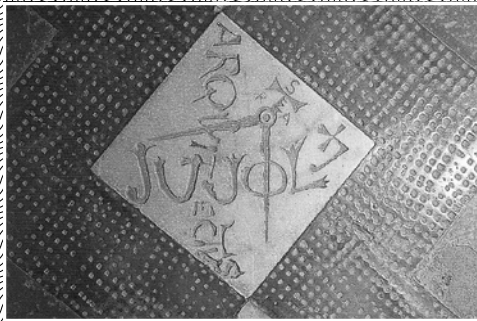
GRAFFITIS

Els *carvings*, contenen en certa manera l'instint de supervivència. Perpetuar els noms, gravant-los amb força en un arbre o en un mur són aquells moments quan un sent bategar el pols de la vida. La literatura n'està farcida d'escenes, com aquella que explica Goethe a *Poesia i Veritat*, o la de Esch, personatge dels *Somnàmbuls* de Hermann Broch en són només alguns exemples que ara se'ns acudeixen⁹. Que aixequi el dit qui no hagi fet mai una marca en una paret!

Explica el fotògraf Georges Brassai com els anys trenta, passejant per París, van exercir sobre ell una fascinació poderosa els signes i els *graffitis* que brollaven dels murs, en una paret despullada després d'un enderroc per exemple —en les ruïnes, en l'aprofitament de les sobres vaja—, fins que un dia, per fi, va sentir que li deien: "Salva'm, porta'm amb tu —demà hauré desaparegut!"¹⁰ A partir d'aquell moment, atenent amablement aquesta petició, Brassai es va dedicar a recórrer els barris parisencs amb un bloc de notes, apuntant les adreces, i esperant pacientment el moment oportú, fumant un cigarret rere l'altre, per fer la fotografia, i rescatar així de l'oblit aquestes emergències emportant-se-les amb ell miniaturitzades en imatges. El grafit sense la foto existeix, però com si no existís, deia Picasso¹¹.

Brassai sempre va veure en la simplicitat d'aquestes manifestacions els fonaments de la modernitat. No és estrany que en la publicació de les seves primeres fotografies de *graffitis*, al número de 1933 de *Minotaure*, en l'article "Du mur des cavernes au mur d'usine", digués: "Que dura que és la pedra! I les eines que rudimentàries! No importa! No és hora de jugar sinó de dominar el frenesí de l'inconscient. Aquests signes són ni més ni menys que l'origen de l'escriptura"¹². Efectivament, aquest gest de gravar, de forçar, de pressionar, ens connecta amb aquell gest primitiu com el d'una antiga manera d'apropiar-nos del món, i per què no, fins i tot aquest acte pot esdevenir una necessitat vital. Pot ser un refugi.

Precisament per això hem de fer esment de l'escriptor francès Restif de la Bretonne (1734-1806), un *flaneur* del París prerrevolucionari. El seu lloc preferit era la Ile Saint Louis —sí, també el lloc predilecte de Baudelaire¹³—, on acostumava a fer passejades nocturnes —la seva imaginació feia que es creies transformat en un mussol— i a escriure compulsivament amb un punxó de ferro als murs i sobretot en pedres, signatures, dates significatives personals, malalties o cites en llatí contra la seva amant, el seu gendre o el marquès de Sade¹⁴. Devia ser més excitant escriure en una pedra que en un diari íntim; la incisió profunda, la tensió muscular que calia fer li proporcionaven indubtablement més plaer; com més fixava el moment en la pedra, més profundament es gravava en la seva memòria; perquè també era una reafirmació contra els seus detractors, una manera d'assaborir el present. Gravari el seu nom en una pedra, en un material diguem-ne permanent, era un bot salvavides. No ens ha pervingut cap dels *graffitis* de Restif, aquest maníac de



01 A DALT: PECES DE MARBRE AMB LA SIGNATURA I L'ANAGRAMA DE JUJOL ENTRE UN COMPÀS I EL MOT ARQUITECTUS, I SORGINT ENTRE UNA ROSA I UN COMPÀS. A BAIX: DETALL DE LA INSCRIPCIÓ QUI IN TENEBRIS I DECORACIÓ INCISA EN EL BANC CONTINU DEL MUR NORD



02 GRAFFITIS FOTOGRAFIATS PER GEORGES BRASSAÏ A PARÍS, PER LA PUBLICACIÓ DEL SEU LLIBRE L'ANY 1964



03 VINYETA DE MAFALDA DE QUINO (MAFALDA N°8, LUMEN, 2002), ON EL GUILLE DIU: "¿NO EZ INCREÍBLE TODO LO QUE PUEDE TENED ADENTRO UN LAPIZ?"

11. BRASSAÏ, Georges. *Conversations avec Picasso* (Mc. 27 nov. 1946). Gallimard, Paris, 1997, p. 245. Trad. nostra.

12. BRASSAÏ, Georges. "Du mur des cavernes au mur d'usine". *Minotaure*, n^o 3/4, Paris, desembre 1933. Sí, el mateix número de Minotaure on Dalí va publicar el famós article "De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style" i les seves fotografies de "sculptures involontaires" fetes pel mateix Brassai. En una conversa de Georges Raillard amb Joan Miró, parlant dels graffitis de Brassai, Miró va exclamar: "Sí, sí, Picasso me dijo un día: La creación pura es un graffiti, un pequeño gesto sobre una pared. Eso es la verdadera creación. Por eso me interesa, porque es el nacimiento." (Georges Raillard. *Conversations con Joan Miró*. Gedisa, Barcelona, 1998, p. 153).

13. "En la isla Saint-Louis, Baudelaire se consideraba en todas partes como en su casa; en la calle o sobre los muelles, se sentía tan completamente a gusto como si se tratara de su habitación. Para él pasearse por la isla no significaba abandonar su territorio; por eso se le podía ver en zapatillas, con la cabeza descubierta y vestido con un blusón que le servía de ropa de trabajo." Louis Thomas. *Curiosidades sobre Baudelaire*. Paris, 1912, p. 27. Citat per BENJAMIN, W. *Libro de los pasajes*. Akal, Madrid, 2005, p. 259.

14. Només alguns exemples: 2 octobris Sara infidelis; 9 octobris Sara impudens; 9 xb vomitus, Abiit hodie monstrum; aniversarium mali; etc.

15. Rétif de La Bretonne, Nicolas-Edme, *Mes inscriptions: journal intime de Restif de la Bretonne: 1780-1787*: publ. d'après le ms. autographe de la bibliothèque de l'Arsenal / avec préf., notes et index par Paul Cottin. Paris, 1995. El text comença explicant la primera inscripció: "Ce fut en 1779, le 5 novembre, à l'époque de mon premier mal, que je commençai d'écrire sur la pierre, à l'Île-Saint-Louis: cette première inscription est à la dixième pierre, à gauche du Pont-rouge, en y entrant par l'Île. Je la fis dans cette idée: verrai-je cette marque l'année prochaine? Il me semble que, si je la revoyais, j'éprouverais un sentiment de plaisir, et le plaisir est si rare, vers l'automne de la vie, qu'il est bien permis d'en rechercher les occasions; cette date ne portait que ces mots: 5a 9bris malum".

16. "Quan veig als nenets dibuixar

l'escriptura, però ironies del destí, anys més tard es va trobar un manuscrit autògraf al dipòsit dels arxius de la Bastilla, anomenat *Mes inscriptions*¹⁵, on l'autor havia anat apuntant els motius de cadascuna d'aquelles marques i l'emoció que experimentava quan retornava als llocs i trobava al voltant seu noves frases d'una mà anònima.

Retornar al lloc dels fets, recordar el passat en el present, o fer el passat present... En aquest gest tan simple de dibuixar amb un objecte punxant irromp de sobte l'inesperat; és la irrupció de l'instint, dels somiegs, en un cert automatisme, on el mur tan sols és un mirall del pensament. Un llenguatge jove i vibrant que per manifestar-se només requereix la combinació de circumstàncies tals com la col·lisió d'un nen amb una paret. De fet, Picasso sempre s'aturava a mirar com dibuixaven els nens¹⁶, perquè hi veia el naixement, l'esclat d'una inventiva prodigiosa; les sacsejades nervioses del nen emborratxat baudelarià.

En efecte, l'interès pels graffitis, per les creacions infantils (o primitives) i les diverses manifestacions populars ja va començar a despertar la curiositat d'alguns dibuixants i escriptors francesos del segle XIX; l'any 1833, la revista d'humor *Caricature* publicava una il·lustració prou curiosa, on tres nens (francesos) són esbroncats mentre dibuixen a la paret una caricatura del rei Louis-Philippe, instal·lat a França després de la revolució del 1830 (fig.5). Interessant document¹⁷, que ens permet apreciar l'associació d'alguns elements tals com la caricatura, el graffiti i el dibuix infantil, i que reflexa ja un canvi en la percepció d'aquestes formes vernaculars. Trobariem altres exemples, naturalment. El 1844, el popular caricaturista parisenc Grandville, il·lustrador censurat per la monarquia francesa (i diguem-ho de passada, les bromes i sàtires sota les quals Walter Benjamin va veure els llibres *sibil·lins de la publicitat*¹⁸), es va dibuixar escrivint el seu nom en una paret plena de graffitis¹⁹ (fig.6); sembla imitar el gest del nen que hi ha al seu darrera —i es mostra clarament entre els guixots el dibuix d'un home de *palillo* a la part inferior dreta.

L'artista vincula intencionadament la seva habilitat amb el graffiti i la creació infantil. Baudelaire, per descomptat, va ser dels primers ha estudiar graffitis i caricatures —"le dessin arabeque est le plus spiritualiste des dessins" deia²⁰—, però també Balzac a *Ferragus* (del 1833) descriu els graffitis de les parets de la Rue Pagevin de París, de la mateixa manera que Victor Hugo analitza entusiasmat els dibuixos i gargots del seu fill als marges del seu quadern de llatí²¹. No oblidem també que una de les claus del projecte de Miralles pel del Parc del Colors de Mollet té una referència evident en els graffitis de la ciutat perifèrica.

No desenvoluparem aquí la complexa evolució de la nova mirada i percepció cap a l'art primitiu, les diverses manifestacions infantils, els graffitis o les caricatures, perquè ens portaria per un camí tortuós, ple de sots; en fi, seria perillós. Encara que el mite del "bon salvatge" arrenca el segle XVI, passant per Rosseau durant el XVIII, és en les revolucions artístiques que es van donar a principis del segle XX quan l'interès pel primitivisme arrela més en el pensament intel·lectual i estètic doncs representa un camí d'accés a noves referències; l'exotisme, l'arcaisme, allò primitiu o el folkore, afavoreixen com un alliberament el retorn a fonts originals. Sí, coincideixen modernitat i nostàlgia; nostàlgia per l'esperit de llunyania que provoquen per exemple les produccions tribals d'escultures, màscares o ídols²². Però alguns artistes, en aquesta manera d'orientar-se cap a nous focus d'alteritat, com les creacions considerades "salvatges" de les quals ja hem parlat, també es comencen a fixar en expressions artístiques marginals; en l'art espiritualista o en estranyes produccions que tenen lloc en asils i psiquiàtrics. És en aquest quadre, en aquest entusiasme per l'alteritat, on s'emmarca el concepte d'*art brut*, que serà la última parada abans d'arribar a les inscripcions de Miralles i Jujol.

El pintor i teòric francès Jean Dubuffet va començar —de manera intuïtiva al principi— la seva recerca d'obres marginals durant l'estiu del 1945. En el transcurs dels seus viatges per Suïssa i França el terme *art brut* se li va anar fent més nítid a mesura que realitzava els primers descobriments de creacions realments anònimes: "*Dibujos, pinturas, labores de arte de todo tipo que emanan de personalidades oscuras, de maníacos, que provienen de impulsos espontáneos, animados por la fantasía, por el delirio incluso y extraños a los caminos trillados del arte catalogado*"²³.

Per Dubuffet, el creador d'*art brut* és per força marginal i autodidacta, elabora una nova sintaxi iconogràfica, estilística i tècnica que demostra una inventiva i una independència manifestes. Treballa en soledat, secretament i anònima. Tampoc espera cap mena de reconeixement social; treballa per ell mateix i prou (probablement és una necessitat com ho era per Restif). Fins i tot ignora que opera en terreny creatiu; la seva activitat es desenvolupa al marge de qualsevol marc institucional, és a dir, no s'adscriu a cap moviment o corrent artístic, cada corpus poseeix la seva estètica pròpia.

L'*art brut* esperava la mirada d'un tercer per rebel·lar la seva existència. Una personalitat que tingué un bon coneixement del món de l'art i sapigués reconèixer i apreciar la seva singularitat i força disident. En aquest sentit, la operació de Dubuffet va consistir en recollir, exposar i formular l'especificitat d'aquests materials marginals i clandestins.

Entre el 1937 i 1941, els nazis van organitzar la monumental exposició *Entartete "Kunst"* ("Art «Degenerat»") —itinerant per tota Alemanya— que presentava treballs d'artistes moderns —daïstes, surrealistes...—, totes elles acompanyades d'unes llegendes que, seguint les teories de Max Nordau, representaven la degeneració i la decadència de la cultura i l'art occidentals. En canvi, alguns artistes de vanguardia —especialment els surrealistes— van magnificar els poders de l'inconscient i la demència, i en fi, van col·locar la bogeria en una categoria certament divina. Dubuffet matisa aquesta visió; per ell, tota expressió artística implica necessàriament febre, tensió i violència; naturalment s'agermana amb la desviació i te també quelcom de "deliri inspirat", però no tota la producció d'un asil té valor artístic: cal seleccionar-la.

Dubuffet no va conèixer el cas Opicinus de Canistris (1296-1350 aprox.)²⁴. Aquest monjo pobre vivia perseguit per la idea insuportable dels seus pecats i la seva inutilitat. Després d'una profunda crisi —malgrat la mà dreta va quedar-li paralitzada— va ser capaç sorprendentment de produir una sèrie de cartes geogràfiques, croquis, dibuixos i autoretrats (fig.1). Amb una obstinació casi maníaca, Opicinus tornava constantment a les mateixes idees i figures, com unes variacions sobre el mateix tema. Subjaç en els seus dibuixos un món propi original i únic perquè és el mateix autor qui l'ha construït com un instrument per a la seva llibertat, com un "exili interior" diguem-ne, que no fa més que reflectir el seu desordre mental, instrument de salvació. Enmig dels dibuixos del mapa del Mediterrani entrellaça records, detalls de la seva vida quotidiana o recriminacions, pors i vexacions al costat d'esperances, superposant el mateix mapa orientat a l'inrevés amb figures d'animals i personatges al·legòrics...²⁵

Totes les idees s'acumulen en el mateix dibuix juxtaposades les unes amb les altres; potser d'una desviació com aquesta Dubuffet diria "*dibuixos que apel·len al fons humà original i la invenció més espontània i personal; produccions en las que l'autor ho ha tret tot del seu propi fons, dels seus impulsos i humors*"²⁶. Encara que només sigui formalment, Miralles també va crear en els seus documents un llenguatge d'expressió propi amb els seus *collage* fotogràfics (prestats de Hockney) i amb aquella manera de representar superposades les plantes, seccions i alçats.

pel carrer, a terra o a les parets, sempre em paro. Un es sorprèn del que surt de les seves mans... Moltes vegades ens ensenyen coses". (Brassaï, *Conversations avec Picasso*, op. cit, p. 245. Traducció nostra.). No es pot explicar d'altra manera la divertida vinyeta de Quino, que posa en boca del Guille —qui ha guixat tota la paret escudant-se en el potencial del llapis: "¿no ez increíble todo lo que puede tener adentro un lapiz?" (fig. 4).

17. La litografia d'Auguste. Bouquet, *Voulez-vous aller faire vos ordures plus loin, Polissons!* va aparèixer a *La Caricature*, Paris, 17 de gener de 1833, No. 115, plate 238.

18. Vegeu Benjamin, W., "Apuntes y materiales; G: Exposiciones, publicidad, Grandville", op. cit, p. 191-220.

19. Aquest autoretrat de J. J. Grandville va aparèixer a *Les cent proverbes*, Paris, 1844.

20. Baudelaire, Ch., *Obras*, II, p. 629. Citat per Benjamin, W., op. cit, p. 301.

21. De Baudelaire vegeu l'assaig *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* dins *Ouvres Complètes*, Paris, 1961, pp. 975-993, i també el clàssic *Le peintre de la vie moderne*, dins *Ouvres Complètes*, La Pleiade, Gallimard, 1968, p. 1159. De H. de Balzac: *La comédie humaine. Etudes de moeurs: Scenes de la vie parisienne*, I, Paris, La Pleiade, 1952, p. 20. De Victor Hugo: «*Les griffonnages de l'ecolier*», *L'art d'être grand-père*, in *Poesie*, II, Paris, 1972, p. 538-540. Citats per Sheon Aaron, *The Discovery of Graffiti*, *Art Journal*, Vol. 36, No. 1. (Autumn, 1976), pp. 16-22.

22. "Romy Golan ha explicado muy bien de qué modo llegan a coincidir en aquellos años (30) modernidad y nostalgia. (R. Golan, *Modernity & Nostalgia. Art and Politics in France between the Wars*, Yale University Press, New Haven / Londres, 1995). Citat per Lahuerta, J. J., "Instantáneas de viaje". *Decir Anti es decir Pro. Escenas de la vanguardia en España*. Teruel, 1999, p. 162.

23. Dubuffet, Jean, carta a Charles Ladame, Paris, 9 d'agost de 1945 (Lausana, arxius de la Col·lecció de l'Art Brut). Citat per Peiry, Luciente, "La aventura del art brut. De la clandestinidad a la consagración", dins *Genio y Delirio. Colección de Art Brut de Lausana*. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006 (Catàleg d'Exposició).

24. Conegut també amb el nom

d'Anonymus Ticinensis, nascut al nord d'Itàlia, va ser un monjo pobre que es va guanyar la vida fent de professor i copista. En un determinat moment va aconseguir la confiança del Papa Joan XXII després d'un assaig polític i va accedir a la plaça d'escribent a la cort pontifical d'Avinyó. Després de caure i quedar inconscient durant deu dies va perdre la feina al quedar-li el braç paralitzat.

25. Els documents es conserven a la Biblioteca Vaticana. Van ser descoberts per l'historiador Richard G. Salomon; vegeu Opicinus de Canistris; *weltbild und bekenntnisse eines avignonesischen klerikers des 14. jahrhunderts*. London, The Warburg Institute, 1936, i *A newly discovered manuscript of Opicinus de Canistris; a preliminary report*. Reprinted from the *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. XVI, nos. 1-2, 1953, pp. 45-57. Pel significat dels mapes d'Opicinus vegeu tb: Catherine Harding, *Opening to God: The Cosmographical Diagrams of Opicinus de Canistris*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 61 Bd., H. 1 (1998), pp. 18-39.

26. DUBUFFET, J. *Prospectus et tous écrits suivants*, (I), Gallimard, Paris, p. 489-491.

27. COLOMINA, Beatriz. "Frente de batalla E.1027". *Circo* (Madrid), 1998, p. 53.

28. Citat per Enric MIRALLES, *Cosas vistas a izquierda y a derecha (sin gafas)*. Vol. I. *Tesi doctoral*. Biblioteca ETSAB (UPC), 1987, p. 13.

29. Vegeu sobretot la seva Tesi, *Cosas vistas...*, op. cit., i les entrevistes: Alejandro Zaera. Entrevista con Enric Miralles. El croquis, n.º 72 (II) - Madrid 1995. Pg. 26-29, i Tuñón, E., Moreno Mansilla, L. "Apuntes de una conversación informal, [con Enric Miralles]". *Croquis*, n.º 100-101, Madrid 2000

30. Zabalbeascoa, Anaxtu, Miralles-Tagliabue. *Arquitecturas del tiempo*, Editorial GG, Barcelona, 1999, p. 60.

31. Miralles, Enric, "És això de Jujol?", op. cit., p. 54.

LE CORBUSIER: GRAFFITE À CAP MARTIN

En aquesta línia d'obsessions i històries ve a tomb una petita menció a la història dels murals que va pintar (sense permís) Le Corbusier a la casa E.1027 de l'arquitecta Eileen Gray -una introducció que ha explicat molt bé Beatriz Colomina²⁷.

La pintada va ser el 1938 mentre Gray es trobava fora de casa; a la tornada, la propietària ho va considerar un acte vandàlic. Le Corbusier, que anomenava el mural precisament *Graffiti à Cap Martin* (fig.7), va publicar les fotografies a la seva *Oeuvre complète (1946)* i a la revista *L'Architecture d'aujourd'hui (1948)*. Però aquesta guixada és el resultat d'una obsessió, un tema que el perseguia; les noies argelines i el famós quadre de Delacroix *Le Femmes d'Alger dans leur Appartement* que feia temps que estudiava, de fet, des del seu viatge a Argèlia el 1931.

Una fotografia dramàtica (és el que ens queda sovint d'un graffiti), després de la segona guerra mundial, ens permet apreciar la pintura i el mur ple de forats d'impactes de bala; la casa va ser ocupada durant la guerra. La superfície del mur ens explica diverses històries; dues guerres -la mundial i la que van mantenir Le Corbusier amb Gray-, el dibuix -segons Le Corbusier els propietaris de la vivenda Gray i Baldovici-, i subjacent també les noies argelines, o el que és el mateix, dolor i patiment. Una mena de Guernika...

Le Corbusier tenia clar que desmaterialitzava el mur amb aquesta operació, un mur que no era seu. Els gargots de Miralles no estan realitzats en un mur sinó en una porta de la seva pròpia obra, més aviat com Jujol, com una signatura, una porta que a més a més és corredissa, per tant sovint desapareix dins el mur...

LES INCRIPCIONS DE MIRALLES EN UNA PORTA DEL CEMENTIRI

"Alguien ocupando la habitación que aún conserva pertenencias de su antiguo ocupante descubre al ir ocupando su lugar en ella, algo 'que no había advertido'... unos minúsculos garabatos hechos a lápiz en el papel de la pared, justo detrás de las cortinas de la cabecera de la cama..."

THOMAS HARDY, "An imaginative woman. Life's little ironies."²⁸

Un cop fet el breu recorregut per algunes manifestacions similars, arribem per fi a Miralles. En l'edifici de serveis del Cementiri d'Igualada, la porta posterior d'accés -i per aquest motiu és poc visible, és gairebé un lloc secret- conté unes inscripcions realitzades pel mateix Miralles fetes amb un bufador sobre la planxa d'acer, a manera de llapis o punxó inesperat (figs.8, 9 i 10).

En tot el cementiri d'Igualada ens guia una xarxa invisible de signes d'una poètica extraordinària: les creus gegants a l'entrada, les marques representant astes de cervol a les portes dels mausoleus... les coses se'ns apareixen de diverses maneres una i altra vegada. Aquests aspectes i aquestes metàfores han estat bastament comentats; però no aquesta porta. Per això no ens pot deixar indiferents; conté el traç viu, el pols de Miralles.

Miralles s'havia referit diverses vegades per explicar els seus projectes al concepte de repetició²⁹. De repetició, diguem-ne com encarnació d'un altre, en un lloc i un moment donats, quan es recull al vol una idea que passa per la nostra ment, quan es produeix una coincidència o simplement en una distracció, sempre atent a les connexions que estableix el pensament privat. Perquè una vegada engolides dins seu les idees (i recordem que Miralles "menjava" idees) de tants arquitectes (són molts els *dimonis*: Gaudí, Jujol, Le Corbusier, Kahn, Smithson, Scharoun, Hockney, Rodchenko...), dipositades en diferents estrats de la memòria -dins de la pròpia habitació-, una vegada integrades poden sorgir en qualsevol moment inconscientment.

*"Se trata de asimilar. Cuando te identificas con algo, ese algo se convierte en una especie de fantasma y te metes en su propio cuerpo. Uno se incorpora repitiendo los gestos de un lugar o de una persona"*³⁰, deia Miralles. Segurament és el



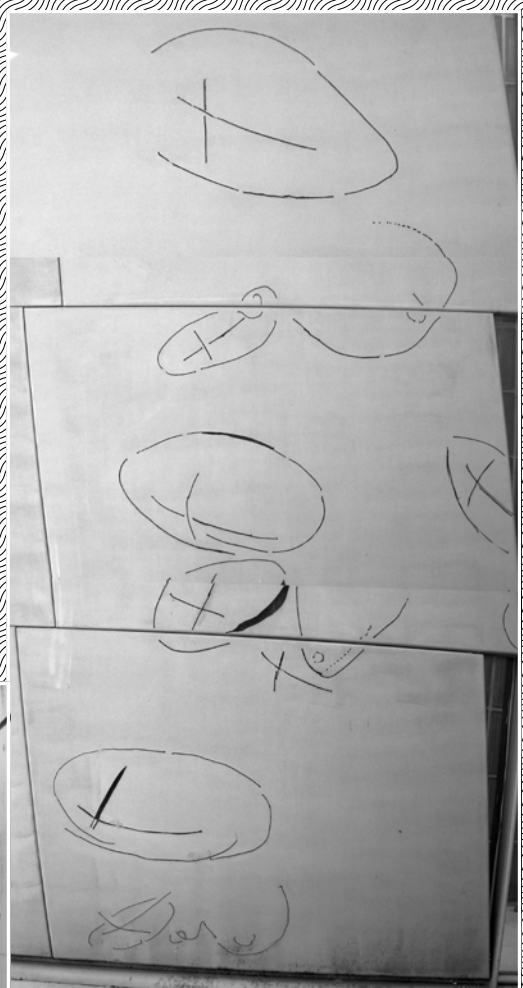
04 LA LITOGRAFIA D'AUGUSTE. BOUQUET, VOULEZ-VOUS ALLER FAIRE VOS ORDURES PLUS LOIN, POLISSONS! VA APARÈIXER A LA CARICATURE A PARIS EL 17 DE GENER DE 1833, NO. 115, PLATE 238



05 AQUEST AUTORETRAT DE J. J. GRANDVILLE VA APARÈIXER A LES CENT PROVERBES, PARIS, 1844



07 LE CORBUSIER : GRAFFITE À CAP MARTIN, 1938, CASA E.1027 D'EILEEN GRAY. S'OBSERVEN ELS IMPACTES DE BALA DE LA GUERRA. LA FOTOGRAFIA ÉS PROBABLEMENT DE 1956 QUAN LA NOVA PROPIETÀRIA, LA ARQUITECTA SUÏSSA MARIE LOUISE SHELBERT, VA ADQUIRIR LA CASA



08 DIBUIXOS D'ENRIC MIRALLES DE PANS, CREUS I PEIXOS EN LA PORTA D'ACCÉS POSTERIOR A L'EDIFICI DE SERVEIS DEL CEMENTIRI D'IGUALADA. FOTOGRAFIA DC



09 DETALL DE LES MARQUES D'ENRIC MIRALLES REALITZADES AMB UN BUFADOR SOBRE PLANXA D'ACER. FOTOGRAFIA DC



10 PORTA POSTERIOR DE L'EDIFICI DE SERVEIS DEL CEMENTIRI D'IGUALADA QUE CONTÉ LES INSCRIPCIONS D'ENRIC MIRALLES. FOTOGRAFIA DC

32. Vegeu l'entrevista a Carme Pinós en aquest mateix número.

33. Miralles, Enric, "És això de Jujol?", op. cit., p. 55.

34. Alberto Savinio citat per Enric MIRALLES, *Cosas vistas...* op. cit., p. 14.

35. Quadern de notes d'Enric Miralles, 1990. Citat per Tagliabue, B., *Don Quixote's Itineraries, dins Enric Miralles: Mixed Talks (Architectural Monographs n°40)*, Academy Editions, GB, 1995. p. 119.

que va passar amb les inscripcions d'aquesta porta; hi veiem dotze pans amb unes creus, o sigui simbologia cristiana, i també uns peixos -el *graffiti* cristià *par excellence* segons Brassà- però podrien haver estat qualsevol cosa, sobretot si tenim en compte que "el pensament es confon en els vaivens del viatge quan un va d'un lloc a un altre"³¹. De fet, Carme Pinós explica que el missatge de la porta va anar canviant i ens descriu a Miralles fent mil dibuixos diferents assegut al sofà³².

Quan Miralles va escriure l'article sobre Jujol, entre el 1988 i el 1989, el cementiri estava encara en construcció. I així com en tota l'obra la figura de Gaudí va estar molt present, en aquests guixots a la porta del tanatori se'ns acudeixen de seguida, inevitablement, les marques de Jujol a Vallmoll. En aquell article trobem: "Jujol, sobre la seva obra ens mostra el valor d'una altra obra superficial"³³. Efectivament, les inscripcions jujolianes ens parlen de moltes coses, que afloren totes a la superfície, com les juxtaposicions d'Opicinus que hem vist, o sense anar més lluny, en els mateixos plànols que elaborava Miralles. Aquest terme de "superficialitat" el fa servir Savinio per parlar d'un pensament lliure de traves, que llisca entre les coses, i que recull en la *superficie* tot el que hauria de trobar-se ocult; "si dovrebbe dire "superficialità" se non fosse parola malfamata, perché la luce porta in superficie anche il fondo della profondità piu profonda"³⁴.

La doble memòria (o triple) de Miralles, ha fet que en aquell instant de gravar, la porta cobrés vida pròpia; i és important que sigui la ma de Miralles la que va realitzar directament aquests gargots perquè només de la seva força podien sorgir les seves senyals. A diferència de les de Jujol, no són tan elaborades, tan explícites, i el traç senzill te alguna cosa d'íntim. Aquesta porta marcada representa el contrapunt perfecte a la tomba del mateix autor en aquell cementiri; ubicada en un lloc tranquil amb uns dibuixos íntims i senzills... Vida i mort ensems en el mateix cementiri...

En un quadern de notes Miralles va apuntar: "m'agradaria trobar en els meus projectes un lloc amagat on em pogués fer una habitació per mi sol... m'agradaria probablement ser capaç de construir un lloc prou secret com perquè ningú em pogués trobar mai"³⁵. En la memòria del projecte del Cementiri, Miralles parla dels murs de contenció de terres com un lloc per ser omplert amb "petites accions individuals", referint-se al fet d'introduir els nínxols dins el mur, com qui introdueix una caixeta en un forat buit. Ell va realitzar la seva *petita acció* en aquesta porta, amb la seva ma, amb la força del seu braç. Però alerta! Aquesta porta és corredissa, quan funciona l'edifici es fica dins el mur i desapareix. Allí, amagat, hi trobem Enric Miralles.

