

## Catalunya i Europa: influències mútues en el camp de l'arquitectura

Josep Maria Montaner\*

L'arquitectura catalana, al llarg del segle XX, va estar fortament influïda per l'arquitectura europea. De tota manera, a partir dels anys setanta, els Estats Units van començar a contrarestar aquest domini: van passar a tenir més pes, especialment a partir de les teories i les obres de Robert Venturi, Colin Rowe i Peter Eisenman.

En el terreny de l'arquitectura, malgrat les influències internacionals, pel fet de ser una disciplina que s'aprèn a les escoles d'arquitectura, el més important és la generació d'una tradició pròpia, que a Catalunya va entroncant una sèrie d'arquitectes al llarg del segle XIX: Antoni Celles, Josep Oriol i Bernadet, Josep Fontseré, Elies Rogent, Lluís Domènech i Montaner, Antoni Gaudí, etc.

\* Josep Maria Montaner és arquitecte i catedràtic de Composició Arquitectònica de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona de la Universitat Politècnica de Catalunya. Especialista en l'estudi de l'arquitectura del període neoclàssic i de l'arquitectura, l'art i el pensament en el segle XX. Ha publicat els llibres *Arquitectura industrial a Catalunya*, amb J. Corredor-Matheos, *La modernització de l'utillatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*, *Después del movimiento moderno, Arquitectura contemporània a Catalunya*, *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*, entre d'altres.

Pel que fa a les influències, al llarg del segle XVIII i XIX es van alternant Itàlia i França. A finals del segle XIX arriba la influència alemanya i a principis del segle XX la influència dels Arts and Crafts anglesos.

Més que no pas repassar noms i obres, que seria inacabable, ens centrarem en quines aportacions ha fet l'arquitectura catalana al panorama internacional i a Europa. Quins entrecreuaments, fusions i síntesis s'han produït a Catalunya. Quines relacions s'han anat reforçant.

## Gaudí i el Modernisme

Per iniciar aquest recorregut de més d'un segle, podem prendre com a referència el 1890, que es pot considerar que és quan el Modernisme s'havia implantat d'una manera àmplia a Barcelona i es comença a estendre per Catalunya. Pensat de manera elitista per a les classes burgeses, sorgeix al mateix temps que l'Art Nouveau i altres manifestacions europees similars, com el Jugendstil a Alemanya, el Liberty a Itàlia, la Sezession a Àustria i l'escola de Glasgow a Escòcia.

El món peculiar d'Antoni Gaudí en concret i el Modernisme en general estaven relacionats amb els conceptes com naturalesa, arts aplicades, cristianisme, Catalunya i Mediterrània. En el cas de Gaudí, es tracta d'una exuberant obra de síntesi, en la qual sobre un suport compostiu acadèmic va introduir tot un món d'estructures, formes i detalls orgànics. Això és evident si prenem una obra emblemàtica com el Parc Güell: darrere de les metàfores i l'exuberància naturalista apareixen reinterpretats sistemes clàssics —com la columnata dòrica de la sala hipòstila destinada a mercat local dels habitants del parc Güell— i afloren les lògiques que són pròpies de la producció industrial —com en els bancs balustrada sobre la mateixa sala hipòstila, fets amb estructura de formigó prefabricat, que segueixen una llei de repetició en sèrie, recoberts de fragments de ceràmica («trencadís»). En consonància amb la plasticitat biològica de l'arquitectura de Víctor Horta i Hector Guimard, Gaudí realitzà un parc naturalista neoromàntic, els espais del qual, arquitectures, passarel·les i arbrats, evocuen els drames musicals de Wagner i l'univers del conte de Gulliver.

## La historiografia sobre Gaudí

L'element més fort de relació de l'arquitectura catalana amb la resta del món ha estat l'obra de Gaudí, essent molt revelador tot el procés de la seva recepció i interpretació. Des de la seva mort, l'obra de Gaudí mai no va caure en l'oblit, malgrat els alts i baixos en la valoració que va rebre. Els mateixos noucentistes, tan oposats al gust modernista, van intentar salvar el geni de Gaudí posant èmfasi en el seu coneixement matemàtic de les estructures.

A més a més del permanent corrent dels gaudinistes, que van continuar des de la mort de l'arquitecte tractant-lo de geni, és destacable que quan Le Corbusier va fer la seva primera visita a Barcelona, l'any 1928, es va interessar per la volta a la catalana i va admirar les petites escoles al peu de la Sagrada Família (1909-1910), amb cobertes ondulants fetes de maó.

De tota manera, va ser la sensibilitat surrealista la que va trobar en les recreacions visio-nàries i dramàtiques de Gaudí un dels referents més poderosos per legitimar les seves idees estètiques. El moment clau va ser la publicació a la revista *Minotaure* número 3-4 del 1933, òrgan d'expressió dels surrealistes liderats per André Breton, de l'article de Salvador Dalí titulat «De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern Style», amb fotografies que Man Ray va fer expressament a Barcelona. En l'article es sostenia que l'arquitectura i la ciutat que es corresponia amb la recerca surrealista tindria aquella bellesa convulsa, comestible, tova i naturalista de l'Art Nouveau d'Hector Guimard i de l'obra d'Antoni Gaudí. Segons Dalí, l'arquitectura blana i divina de l'Art Nouveau arriba a la seva apoteosi amb Gaudí. Posteriorment, el 29 de setembre del 1956, Dalí va retre homenatge a Gaudí fent una conferència i una gran pintura al Parc Güell, en una obra d'acció que anunciava l'art radical de finals dels cinquanta i dels seixanta.

Mentre que el surrealisme, especialment Dalí, defensava i posava en valor l'obra de Gaudí, la historiografia de l'arquitectura moderna, en canvi, no el tenia gens en compte. No era citat en els tractats de Henry-Russell Hitchcock (1929), Nikolaus Pevsner (1936) o Sigfried Giedion (1941). Només Le Corbusier i Walter Gropius l'havien reconegut a finals dels anys vint i principis dels trenta i el número 17 de la revista *2C* del GATCPAC (Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània) (1935) dedicava frases elogioses a Antoni Gaudí per la seva modernitat sorprenent, la seva síntesi i la seva pugna contra l'academicisme.

El canvi important en la historiografia es va produir quan l'arquitecte i crític italià Bruno Zevi va ser el primer a recuperar l'obra de Gaudí en els seus llibres, relacionant-lo amb autors organicistes com Wright i Aalto. *Verso un'architettura orgánica* (1945) i *Frank Lloyd Wright* (1947) són els textos que plantegen un necessari gir organicista de l'arquitectura contemporània, i es converteix el primer d'ells en la major aportació teòrica sobre l'organicisme. La prolífica activitat de Zevi té continuïtat en el llibre *Historia de la arquitectura moderna* (1950), que constitueix la seva interpretació de l'arquitectura contemporània, lluny de l'ortodòxia racionalista, mitificant les propostes orgàniques de Frank Lloyd Wright i Alvar Aalto, l'arquitectura expressionista d'Erich Mendelsohn i Hans Sharoun, la ciutat jardí d'Ebenezer Howard i Raymond Unwin i redescobrint l'arquitectura d'Antoni Gaudí. Els textos de Bruno Zevi evidencien com una estricta espacialitat i un organicisme alliberador són els dos conceptes clau i interrelacionats en la seva teoria. En acabar els paràgrafs dedicats a Gaudí, Zevi va escriure: «El nom de Gaudí no apareix en els textos de Behrendt, de

Giedion ni de Whittick, i amb prou feines figura en una nota en el de Pevsner: en efecte, només una consciència crítica alliberada de la poètica racionalista podia percebre l'encantament dels instants en què el seu magnetisme elevat, febril i desenfrenat es converteix en evocació arcana.»

Una altra figura pionera en la reivindicació internacional de l'obra de Gaudí va ser l'arquitecta brasilera d'origen italià Lina Bo Bardi, que ja el citava en el seu llibre *Contribuição propedeutica ao ensino da teoria da arquitetura*, de 1957.

A partir de l'aportació de Zevi, Gaudí començarà a aparèixer en les històries de l'arquitectura: les de Leonardo Benevolo (1960), de Peter Collins (1965) i del mateix Nikolaus Pevsner, que si a *Pioneers of Modern Design* del 1949 l'havia oblidat completament, a *The Sources of Modern Architecture and Design* de 1968 ja el reconeixia i el situava en l'epopeia col·lectiva del disseny i l'arquitectura moderns.

El fil de la sensibilitat surrealista reivindicant Gaudí reapareix quan el 1978 Rem Koolhaas publica *Delirious New York* (1978) i proposa a Gaudí (amb el seu projecte d'hotel) i a Dalí (amb les seves intervencions artístiques com el *Somni de Venus*, 1939), com els més delirants intèrprets del manhattanisme.

De fet, l'obra de Gaudí permet compaginar la interpretació organicista i la surrealista, amb interpretacions basades en el racionalisme, pel seu profund coneixement de la geometria i les estructures. Organicisme i surrealisme s'uneixen en l'obra de Gaudí en la mesura que podríem interpretar els somnis com a restes d'una llunyana vida primitiva, orgànica i primigènia, supervivents en els estrats més profunds de la nostra ment.

En definitiva, l'obra de Gaudí, pel seu caràcter de síntesi, pot ser relacionada amb moltes referències. Fins i tot, el seu interès per l'essència estructural de l'arquitectura el pot relacionar amb la tradició del *baukunst* de Semper, Loos i Mies van der Rohe. Aquesta possibilitat de síntesi o conciliació entre Gaudí i Mies van der Rohe no és tan remota, sinó que ha estat força fructífera a Catalunya. Aquí hi podem situar des de l'obra de Josep Antoni Coderch, especialment la casa Ugalde, que és tan gaudiniana com miesiana, fins a l'obra contemporània de Josep Llinàs, que ha explicat la seva voluntat d'aprendre dels dos pols més radicals i crítics de l'arquitectura contemporània, Gaudí i Jujol per una banda, i Mies per l'altra; o les diverses línies de recerca formal de Carles Ferrater que ha alternat el racionalisme de Mies i el neoplasticisme del grup De Stijl amb l'organicisme de les formes fractals, plegades i anusades.

L'obra de Gaudí, per tant, va augmentant la seva influència i, entrat ja el segle XXI, ha estat una de les referències predominants en l'expressionisme gestual i caòtic d'Enric Miralles, en l'historicisme d'Òscar Tusquets o en la síntesi de transparència i energia en l'obra de Toyo Ito, que a la Mediateca de Sendai (1995-2001) ha demostrat que és possible fusionar les formes de Gaudí (les torres orgàniques i sinuoses de la Sagrada Família) amb la visualitat pura i platònica de Mies.

## Noucentisme

El moment culte del Noucentisme té expressió en el pensament d'Eugeni d'Ors. En el seu utilatge mental podríem esbrinar les coordenades per on es mouen els diversos corrents arquitectònics i estètics de les primeres dècades del segle XX a Catalunya. D'Ors va confeccionar una interpretació del món de les arts que era síntesi d'incomptables i disperses referències i teories. Hi ha una sòlida recepció del classicisme romànticista i de l'idealisme alemany (Goethe, Schiller, Fichte, Hegel), de les interpretacions centreeuropees de la ciència i de la història (Jacob Burckhardt) i de la teoria de l'art (Worringer, Riegl, Wölfflin). Una ambigua admiració pels artistes avantguardistes com Giorgio de Chirico, Marinetti o Picasso. Al mateix temps hi ha una forta influència de la cultura francesa del tombant de segle, entre reaccionària i classicista (Jean Nicod, Charles Maurras, Jean Moréas, Paul Cézanne, Paul Valéry), sense oblidar la sintonia amb concepcions tan diverses com les interpretacions cícliques d'Oscar Spengler i George Simmel, la teoria estètica de Benedetto Croce, l'antiindustrialisme de William Morris, la filosofia d'Henri Bergson, la interpretació psicoanalítica de Freud i el pensament aristocràtic de Nietzsche. En proximitat amb les teories centreeuropees, D'Ors analitza l'obra des de criteris de pura visualitat: la interpreta tenint en compte el moment de creació i el sistema de coneixements en què l'obra està immersa.

La figura més rica del pas del Modernisme a un Noucentisme proracionalista i pròxim a l'*art-déco*, que va anar depurant el llenguatge après a l'Escola d'Arquitectura de Barcelona i utilitzat pels vienesos Otto Wagner, Josef Hoffman i Joseph Maria Olbrich, va ser l'arquitecte gironí Rafael Masó (1880-1935). Format en la cultura modernista, Masó va començar a exercir en els inicis del Noucentisme i va realitzar una àmplia obra, extremadament depurada en la seva materialitat —pedra, maó, ceràmica, vidre— i en la seva decoració, que anava del mobiliari i l'interiorisme, com la farmàcia Masó Puig (1908) a Girona, a l'arquitectura industrial —com la farinera Teixidor (1910-1924) i la fàbrica Encesa amb les oficines de la farinera La Montserrat (1913-1915), ambdues obres a Girona. Essencialment, Masó va maldar per anar trobant un essencial i equilibrat classicisme rere de l'exuberància i la convulsió dels primers anys del segle XX.

## El període efímer del racionalisme i l'exili

Després del moment exultant de l'eclosió del Modernisme en totes les arts a finals del segle XIX i principis del segle XX, l'art i l'arquitectura catalanes van tornar a viure un altre moment de plenitud i d'avantguardisme: el de l'arquitectura avançada dels Sert, Torres Clavé, Illescas i d'altres. Encara que començava amb retard en relació amb les avantguardes arquitectòniques internacionals, va ecllosionar de manera brillant i prometedora, i es

corresponia amb la pintura de Miró i Dalí; l'escultura de Gargallo, Fenosa i Ferrant; la poesia de J. V. Foix; l'herència del pas de Picasso per Catalunya, la presència sovintejada de Marcel Duchamp o l'activitat de Dalí i Buñuel rodant el 1928 *Un chien andalou* a Cadaqués. No solament això, en aquells anys s'iniciaren els estudis històrics de Pierre Vilar i la nova geografia de Pau Vila sota la influència de l'Escola Regional Francesa i la geografia de Vidal de la Blache. Era la Catalunya cosmopolita, de la qual ja havien existit antecedents com l'exposició d'art cubista a les Galeries Dalmau el 1912, amb obres de Jean Metzinger, Fernand Léger, Albert Gleizes, Mademoiselle Marie Laurencin, Juan Gris, Agero, Le Falconier i Marcel Duchamp, o com la revista *391* fundada per Francis Picabia a Barcelona el 1917.

Encara que sigui una data tardana en relació amb Europa, podem posar el 1929, amb el Pavelló del ja citat Mies van der Rohe, amb la titulació de Sert i Torres Clavé com a arquitectes i amb la primera aparició de Sert en el CIAM II de Frankfurt, com a moment inicial d'aquest període; i el 1937, amb el darrer número de la revista *AC: Documentos de Actividad Contemporánea* i amb la Guerra Civil i l'exili, com a final estroncat. Fets com la publicació del Manifest Groc (1928) de Salvador Dalí, Sebastià Gasch i Lluís Montanyà, la creació del GATCPAC el 1930 i de l'ADLAN (Amics de l'Art Nou) el 1932 van demostrar la possibilitat de superar el Noucentisme amb un projecte de modernitat molt més radical.

El GATCPAC ha quedat com a emblema de modernitat i creativitat generosa, com una història social, artística, arquitectònica, tecnològica i urbana plena de sentit, però que dramàticament llavors no es va poder portar a terme. Alguns projectes realitzats —com el Dispensari Antituberculós, en el nucli antic de Barcelona—, projectes no assolits —com la Ciutat del Repòs i de Vacances— i les seves activitats culturals —com la publicació de la revista *AC: Documentos de Actividad Contemporánea*— han quedat com a signes d'aquesta modernitat estroncada. Malgrat el caràcter efímer d'aquesta experiència d'arquitectura i urbanisme moderns, constitueix un capítol significatiu a la història de l'arquitectura catalana contemporània, amb una enorme influència.

Ara sí que de manera palesa, l'art i l'arquitectura a Catalunya entronquen amb les avantguardes internacionals. Al començament dels anys trenta l'arquitectura catalana es va acostar a les avantguardes europees més radicals, intentant escurçar la diferència entre el que succeïa a l'arquitectura del país i el que s'experimentava a grans capitals com París, Amsterdam, Berlín, Frankfurt i Viena. Cada cop s'era més conscient de la necessitat d'introduir una gran dosi de modernitat en la tradició de l'arquitectura i l'urbanisme catalans, amb la finalitat de superar l'esgotat llenguatge acadèmic i l'urbanisme escenogràfic de principis de segle.

De tots els membres de l'arquitectura moderna el més admirat des de Catalunya, amb diferència, va ser Le Corbusier. Ben aviat, el 1928, l'arquitecte català Josep Lluís Sert el va contactar, i va anar a treballar al seu estudi de la Rue de Sèvres a París. Al mateix temps, Le Corbusier va visitar la ciutat de Barcelona el 1928, el 1931 i el 1932. L'objectiu primordial

era el de projectar un pla urbanístic de modernització de Barcelona, que el 1933 prendria el nom de Pla Macià, en honor del president de la Generalitat de Catalunya i en el context de la Segona República. Es tractava d'una proposta que, a partir de la nova teoria de separació de les funcions urbanes bàsiques, formulava un ordre geomètric nou per a la ciutat, basant-se en la trama Cerdà, en unes noves illes gegants a l'escala de nou illes Cerdà i en una façana marítima imponent definida per gratacels cartesianes a la vora del mar; una idea que Le Corbusier també havia pensat per a d'altres ciutats, com Buenos Aires.

Les relacions entre els arquitectes catalans i Le Corbusier van anar més enllà, ja que Le Corbusier va adoptar, a partir dels anys trenta, el sistema de les voltes gegants a la catalana, que li va mostrar el seu amic i deixeble Josep Lluís Sert. Curiosament, la influència de la volta catalana dins de l'arquitectura moderna ha estat molt rellevant. No solament la va difondre Rafael Guastavino als Estats Units i Josep Lluís Sert va fer que l'adoptés el seu mestre Le Corbusier, sinó que el jove arquitecte català Antoni Bonet Castellana, en exiliar-se a l'Argentina després de la Guerra Civil, va transmetre aquesta tècnica a l'enginyer uruguaià Eladio Dieste, que la va utilitzar per construir espectaculars mercats i esglésies a l'Uruguai, al Brasil i, recentment, a Espanya.

La volta a la catalana parteix de la transformació d'una tècnica medieval local utilitzada per primera vegada al Rosselló com a sistema constructiu contra incendis, i que des d'allí es va estendre cap al Llenguadoc i la Provença i cap a la resta de Catalunya. Al segle XVIII, la tratadística tècnica francesa va adoptar aquest sistema constructiu de voltes tabicades, essencialment mediterrani. Podríem dir que quan la volta catalana adopta la voluntat d'arribar a les seves màximes dimensions se situa en la memòria essencial de l'arquitectura a Catalunya, des del Modernisme fins a l'arquitectura moderna, i es converteix en la tècnica constructiva més transmesa pels catalans al panorama internacional.

En aquest escenari internacional d'influències, el Pavelló Alemany a l'Exposició Internacional del 1929 de Mies van der Rohe és el símbol de l'avantguarda internacional i, al mateix temps, assenyalava l'inici de l'arquitectura radicalment moderna a Catalunya. Aquest pavelló constitueix una estranya excepció dins de l'arquitectura academicista de l'exposició, una singular concreció del pas de Mies van der Rohe, des d'Alemanya, abans de la desfeta de la Segona Guerra Mundial, cap als Estats Units, destí del seu exili. Autors com James Marston Fitch han arribat a escriure que si Mies hagués mort aquell estiu del 1929, als quaranta-tres anys, la seva posició com a figura mundial de l'arquitectura hauria estat la mateixa, perquè estava ja assegurada amb una obra com el pavelló de Barcelona. El 1985 es va realitzar la rèplica d'aquest pavelló, al mateix lloc on va estar ubicat, sota la direcció de Cristian Cirici, Fernando Ramos i Ignasi de Solà-Morales, cosa que demostra i reforça la influència d'aquesta obra de Mies en l'arquitectura catalana.

Per aconseguir els seus objectius, l'eina bàsica va ser la pròpia revista, *AC: Documentos de Actividad Contemporánea*, dirigida per Josep Torres Clavé, de la qual es van publicar vint-i-cinc

números entre el 1931 i el 1937. La revista del GATCPAC estava feta gairebé íntegrament pels membres del grup català i prenia com a model les típiques revistes de les avantguardes dels anys vint, com *Das Neue Frankfurt*, dirigida per Ernst May, i *l'Esprit Nouveau*, de Le Corbusier i Ozenfant. L'estil dels textos, les il·lustracions i el disseny gràfic eren extremament clars, llegibles i pedagògics, i van seguir una certa evolució: des de la publicació de les teories i obres més radicalment racionalistes i internacionals, al principi, fins a l'atracció per l'arquitectura popular mediterrània com a arrel de l'arquitectura moderna, més tard. Els tres darrers números, però, el 23, 24 i 25, preparats durant l'any 1936 i principis del 1937, van adoptar el to social i polític, combatiu i de resistència que l'inici de la Guerra Civil va comportar per als defensors de la legalitat de la República.

La major part dels innovadors membres del GATCPAC es van veure obligats a exiliar-se arran de la victòria franquista. Josep Lluís Sert, que es convertiria en un dels arquitectes més importants del segle XX per la seva obra als Estats Units i a Llatinoamèrica; i Antoni Bonet Castellana, que va exercir una gran influència a l'Argentina i molt especialment a la modèlica urbanització i cases d'estiueig a Punta Ballena a l'Uruguai. A més a més, Germà Rodríguez Arias es va exiliar a Xile, on va fer la casa a Isla Negra al poeta Pablo Neruda. El gironí Emili Blanch i Roig va viure a Mèxic entre 1942 i 1949. D'altres com Jordi Tell i Novellas o Francesc Detrell Tarradell també es van exiliar a Mèxic, o com Francesc Fàbregas que va anar a viure a Santo Domingo.

En el camp de l'arquitectura la frustració del projecte modern va assenyalar que, a diferència del singular esclat experimental, creador i renovador desenvolupat de manera completa pel Modernisme, les avantguardes han estat especialment efímeres. A Catalunya, l'arquitectura més moderna, radical i avantguardista s'ha donat, doncs, excepcionalment.

## La recuperació de l'arquitectura moderna i el Grup R

Després d'uns anys d'aïllament al principi de la dictadura de Franco i al final de la Segona Guerra Mundial, entre el 1951 i el 1961, es va produir la reaparició i consolidació de l'arquitectura moderna a Catalunya, intentant recuperar i continuar el moment efímer de les avantguardes del GATCPAC, a través d'una obra atenta a la realitat i a les necessitats dels usuaris. Aquests anys cobreixen la vigència del Grup R i les primeres obres emblemàtiques de Josep Maria Sostres, Antoni de Moragas i, especialment, Josep Antoni Coderch, qui va realitzar aleshores les seves dues obres mestres: la casa Ugalde (Caldes d'Estrac, 1951-1952) i els habitatges a la Barceloneta (Barcelona, 1953). Vers 1950 es van realitzar a Barcelona una sèrie de conferències d'arquitectes com Alberto Sartoris (1949), Bruno Zevi (1950), Alvar Aalto (1951), Nikolaus Pevsner (1952), Gio Ponti (1953) i Alfred Roth (1955), que van causar una forta impressió i que van potenciar les influències de l'empirisme i de



l'organicisme de l'arquitectura dels països escandinaus i del realisme de l'arquitectura italiana.

Totes les obres, dels membres del Grup R, evidencien la reinterpretació dels paradigmes formals internacionals des de la pròpia sensibilitat de cada arquitecte, amb especial atenció a la pròpia tradició local. Eclosiona i es consolida una arquitectura moderna que intenta entroncar amb el moment efímer de les avantguardes i que, al mateix temps, vol estar molt atenta a la realitat i a les necessitats dels usuaris. Aquesta eclosió de l'arquitectura moderna a Catalunya defensora del realisme coincideix amb la recuperació de la qualitat de la cultura catalana amb l'obra d'escriptors com Mercè Rodoreda, Manuel de Pedrolo o Xavier Benguerel, de poetes com Salvador Espriu i Joan Oliver (Pere Quart), d'assagistes com Joan Fuster, de crítics d'art com Alexandre Cirici i Rafael Santos Torroella, i amb la creació de grups d'avantguarda com Dau al Set, format per Antoni Tàpies, Arnau Puig, Joan Josep Tharrats, Joan Brossa, Modest Cuixart i Joan Ponç. Precisament Coderch va projectar la casa estudi d'Antoni Tàpies al carrer Saragossa de Barcelona (1960).

Com en altres latituds, les avantguardes d'aquest moment entenen que part de la seva missió radicava en la feina pedagògica per introduir l'arquitectura moderna en l'imaginari de la societat; per això eren imprescindibles les exposicions explicatives i divulgatives del seu ideari, que el Grup R va promoure. De tots els seus membres inicials el més relacionat amb l'àmbit europeu va ser Coderch, que va participar a les reunions del Team 10, per tant, junt amb arquitectes com Alison i Peter Smithson, Aldo van Eyck o Bakema i van der Broek, i que va ser àmpliament publicat per les revistes d'arquitectura a Itàlia. De fet, la seva arquitectura es produeix en una perfecta sintonia amb les obres d'Ignazio Gardella i d'altres arquitectes italians.

Recapitulant sobre l'experiència del Grup R al final de la seva activitat, Antoni de Moragas, va escriure el gener de 1958: «El Grup R va començar la seva actuació per a crear: 1) Un sentit, entre els seus propis fundadors, de l'Arquitectura autèntica. És la etapa d'estudi, crítica i contacte. 2) Portar aquesta inquietud a l'exterior i que la gent entengués quin havia de ser la vertadera Arquitectura. És el moment de la primera exposició del Grup R a les Galeries Layetanes... 3) Un sentit de la necessitat de crear una producció industrial que faci possible la nova arquitectura.»

## L'escola de Barcelona

El període 1961-1971 va estar caracteritzat per Oriol Bohigas, que havia sigut ja un dels joves membres del Grup R. En un article seu de 1969 titulat «L'escola de Barcelona». Bohigas va escriure sobre l'anomenada *escola de Barcelona*: «és sorprenent de veure com els arquitectes d'un determinat sector europeu, ingenu i simplista, són devots d'aventures com

les que va representar De Stijl i, en canvi a aquest grup català li interessa més el moviment coetani, malaltís, decadent, que va representar Wendingen, de la mateixa manera que li interessa més el manierisme que no el renaixement ple, la culta sofisticació d'Albini que no la primària, reaccionària i consumista rotunditat d'Archigram, l'elaboració titubejant d'Aalto que no la simplicitat de Mies».

Aquesta arquitectura es relacionava amb altres moviments artístics a Catalunya amb el mateix nom, marcats pel realisme o per l'experimentació conceptual: en la literatura, tal com ha estudiat Carme Riera en el seu llibre *La escuela de Barcelona*, en el cine (Esteve, Jordà, Durán, Nunes, Portabella), o en la pintura (Hernández Pijoan, Subirachs, Ràfols Casamada, Guinovart). En aquells anys es realitzaven les obres caracteritzadores de Martorell-Bohigas-Mackay, Correa-Milà, Lluís Cantallops, Sabater-Domènech-Puig-Sanmartí i d'altres. Són sempre obres de mida mitjana i de promoció privada on utilitza un mètode compositiu en què tot es defineix a través de les parts, els detalls, i la petita escala; s'utilitza la lògica constructiva del treball artesanal, recurrent preferentment al maó i a la ceràmica; es va posar èmfasi en l'escala domèstica dels espais intermedis, com accessos, patis i escales de veïns; i, en definitiva, es va assumir el compromís social de la responsabilitat pedagògica i comunicativa de l'arquitectura. De la mateixa manera que en els anys cinquanta els arquitectes més racionalistes, anònims i «miesians» (és a dir, seguidors de Mies van der Rohe) com Francisco Javier Barba Corsini, Guillem Cosp o Ramon Tort van quedar al marge del Grup R, en els anys seixanta l'elegant corrent *high-tech* i «miesià» d'Enric Tous i Josep Maria Fargas, fora del populisme i realisme de l'escola de Barcelona, va ser anatemitzat per aquesta.

Va ser el període de la transició democràtica, entre 1971 y 1978, època de múltiples canvis, en què també l'arquitectura catalana es va transformar dràsticament i quan la pretesa unitat de l'escola de Barcelona es va dispersar definitivament. No obstant això, el 1977, Oriol Bohigas va intentar caracteritzar com a «escola de Barcelona II» un panorama diversificat i atomitzat en què quatre firmes d'arquitectes catalans destacaven a través de trajectòries autònomes amb les obres d'una intensitat conceptual i urbana única. Cada un d'ells expressava influències internacionals: Esteve Bonell, amb l'edifici Frégoli (Barcelona, 1972-1975), demostrava la influència dels mestres Wright i Le Corbusier; Lluís Clotet i Òscar Tusquets de l'Studio PER, amb la casa Fullà (Barcelona, 1967-1971) i la casa al carrer Sant Marius (Barcelona, 1969-1971) anunciaven la recepció de les idees de Robert Venturi; l'inici conceptual d'Albert Viaplana i Helio Piñón, junt amb Gabriel Mora, amb obres com la casa Jiménez de Parga a La Garriga (1976), reflecteix la influència dels anomenats *five architects* de Nova York; i el Taller d'Arquitectura dirigit per Ricardo Bofill, que s'havia format a Suïssa i que admirava les imaginacions dels britànics d'Archigram va destacar amb obres madures com el Walden 7 (Sant Just Desvern, 1970-1975), feta en equip i amb una intervenció essencial d'Anna Bofill.

Oriol Bohigas va escriure el 1977 reconeixent una diversitat d'influències: «[...] poden ser punts de partida teòrics molt distants, que en moment del projecte es subratllen amb un caràcter estilístic que sembla estar per damunt d'aquells propòsits[...]. L'argumentalitat (referències històriques i literàries) és avui un factor permanent en l'arquitectura recent [...]. Algunes característiques distintives, ja sigui per una menor sofisticació cultural, ja sigui per una descarada adequació estilística [...]. L'argument és solament una referència arquitectònica, que se la fa treballar no literàriament i en termes metafòrics que traspassen la disciplina, sinó com un element d'estil, entès com una voluntat de codificació [...]. L'arquitectura catalana torna a insistir en la seva tremenda capacitat estilística per sobre de qualsevol altre factor».

Estem en els anys de difusió de dues noves i sòlides teories arquitectòniques, la de l'italià Aldo Rossi —*La arquitectura de la ciudad* (1966)— que es basava en la tradició de la ciutat europea, i la del nord-americà Robert Venturi —que va arrencar amb *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (1966) i va continuar amb la col·laboració de Denise Scott Brown i Steven Izenour amb *Aprendiendo de Las Vegas* (1977)— basada en l'èmfasi a la realitat quotidiana representada en la imatgeria del *pop art*. Va ser aquesta una època de compromisos socials i causes col·lectives. Entre les interpretacions crítiques destaca el curtmetratge *Mi terraza* (1975) de l'Studio PER. Aquesta època renovadora i filla del maig del 1968 coincideix, a més a més, amb la literatura hedonista i la mitologia pop de Terenci Moix, l'escriptura crítica de Manuel Vázquez Montalbán i l'art conceptual d'Eugènia Balcells, Antoni Muntadas, Francesc Torres, Zush i Antoni Miralda, artistes que es van veure obligats a abandonar el context català dels anys setanta i provar sort a contextos més avançats com París i Nova York.

La qualitat i riquesa assolides per l'arquitectura catalana a principis dels anys setanta va tenir el seu reflex en els esforços historiogràfics i crítics, expressats en publicacions i en revistes. De tot això, la revista *Arquitecturas Bis*, que es va publicar des del 1974 fins al 1985, n'és el màxim exponent i símbol més clar de la normalització i la integració definitives al panorama internacional de la cultura arquitectònica catalana i espanyola. La revista mostra l'existència d'una capacitat de crítica arquitectònica pròpia, amb un nivell equiparable al de revistes com *Oppositions* (Nova York) o *Lotus Internacional* (Milà). *Arquitecturas Bis* era editada per Rosa Regàs, i el consell de redacció el componien Oriol Bohigas, Federico Correa, Lluís Domènech, Helio Piñón, Rafael Moneo, Luis Peña Ganchegui, Tomàs Llorens, Enric Satué, Manuel de Solà-Morales i Fernando Villavechia. Una qualificada representació, per tant, dels arquitectes i crítics espanyols contemporanis, amb un predomini dels catalans. Evidentment, el centre de la cultura arquitectònica espanyola s'havia traslladat a Barcelona en els anys setanta, on Rafael Moneo era professor de l'Escola d'Arquitectura, i va tenir una enorme influència en les generacions d'arquitectes catalans que van estudiar en aquell període.

Des d'una posició essencialment eclèctica, els temes coberts per *Arquitecturas Bis* van ser variats, ja que intentava expressar les molt diverses tendències més qualificades de l'arqui-

tectura del moment, seguint un esperit obert, col·lectiu i internacional. Algunes figures van ser tractades amb un èmfasi especial: Vittorio Gregotti, Aldo Rossi, Álvaro Siza Vieira, Hans Hollein, Hermann Hezberger, Aldo van Eyck, SOM i Louis Kahn, i alguns autors, a més a més dels redactors, hi van col·laborar molt sovint, com és el cas de Joseph Rykwert, Tomás Maldonado, Ignasi de Solà-Morales, Anton Capitel o María Teresa Muñoz.

## Arquitectura i urbanisme del període democràtic

El període democràtic, entre 1979 i 1986, amb les primeres obres públiques anteriors a la nominació de Barcelona com a seu dels Jocs Olímpics, va permetre l'aparició d'una nova generació d'arquitectes com Josep Llinàs, Carles Ferrater, Dani Freixas, Eduard Bru, José Luis Mateo i Ramon Sanabria, nascuts als anys quaranta i titulats cap al 1970; és el moment de les individualitats. Encara que treballaven per a encàrrecs privats, es consolidarien com a autors d'edificis públics. Aquesta generació individualista i irònica es correspon en la literatura i l'art amb figures com Quim Monzó o Carlos Pazos, amb el «realisme brut» i amb els corrents del pop tardà.

El període previ que va anar del 1987 al 1992 va estar caracteritzat per l'arquitectura olímpica, les zones olímpiques, les àrees de nova centralitat i per l'aparició d'una nova generació d'arquitectes nascuts en la segona meitat de la dècada dels cinquanta i titulats a finals dels anys setanta i principis dels vuitanta, entre els quals el més representatiu va ser Enric Miralles (1955-2000).

El cas d'Enric Miralles (1955-2000) posa en evidència la forta influència que els arquitectes i teòrics del Team 10 —com Alison i Peter Smithson, Aldo van Eyck, Christian Norberg-Schulz, Giancarlo de Carlo— i, especialment, els cursos a Urbino de l'ILAUD van tenir sobre la jove arquitectura catalana. De fet, l'habilitat per projectar l'espai públic i tenir en compte les preexistències que ha desenvolupat l'urbanisme barceloní dels anys vuitanta es va aprendre en aquest curs internacional a finals dels anys setanta i principis dels vuitanta; una manera de fer urbanisme que ha fet famós l'anomenat *model Barcelona*.

Les influències i relacions seguirien, amb la forta presència contemporània de l'arquitectura holandesa o amb el referent contemporani del desaparegut Enric Miralles, l'arquitecte català contemporani més conegut arreu del món arquitectònic, amb molts seguidors de la seva obra, començant pels antics socis i col·laboradors, com Benedetta Tagliabue, Carme Pinós, Josep Miàs, Eva Prats i Ricardo Flores. Però ja estariem entrant al segle XXI i comprovaríem, si analitzéssim l'obra de RCR (Aranda, Pigem, Vilalta), l'equip més emergent de l'arquitectura catalana actual, que les seves influències venen del Japó i els Estats Units.

Com a conclusió podem dir que l'evolució de l'arquitectura a Catalunya està caracteritzada per moments puntuals avantguardistes, en què se situa en els fronts més avançats

(Gaudí i el modernisme, Sert i el GATCPAC, Sostres i el Grup R, Enric Miralles) i llargs períodes en què es practica una arquitectura eclèctica, d'influència internacional i de qualitats professionals.

En aquesta evolució els dos pols essencials, que sovint es concilien i sintetitzen, són el racionalisme, el funcionalisme i el minimalisme, una mena d'expressió del seny i l'organicisme, el surrealisme i l'exuberància, expressió de la creativitat i la rauxa.