

El Purisme a Catalunya: Una línia interrompuda

Manuel GAUSA

Purism in Catalonia:
An Interrupted Tendency

I

L'any 1960 Mies va rebre la Medalla d'Or de l'Institut Americà d'Arquitectes. Durant l'acte de lliurament, l'arquitecte alemany va aprofitar l'ocasió per reafirmar alguns dels propòsits continguts en la seva obra:

«... No som pas a l'acabament, sinó al començament d'una època; una època que, guiada per un esperit innovador, impel·lida per nous èxits Tècnics i dotada de materials i instruments nous, ens permetrà d'assolir una arquitectura nova.»¹

Durant un període de temps curt —entre el final dels anys cinquanta i el començament dels seixanta— aquesta fe en la tècnica, en la innovació constructiva, en la generalització d'un vocabulari inequívocament modern, van ser presents —d'una manera fins a cert punt insòlita— en un sector de l'Arquitectura Catalana inspirat no tan sols per l'esperit de Mies (allò que Harry Weese en deia la «seva consciència»)², sinó també, en la majoria dels casos, pel seu mateix llenguatge.

De fet, fins aleshores, i malgrat les visites que Mies havia fet a Barcelona el 1929 i la construcció del Pavelló per a l'Exposició Internacional, el començament de la modernitat a Catalunya, molt lligat al GATPAC, s'havia desenvolupat preferentment entorn de la figura de Le Corbusier³.

La Guerra Civil, però, va acabar amb tot aquest procés.

Quan, després de la llarga repressió cultural de la postguerra, a començament dels cinquanta es va iniciar una etapa lenta de recuperació ja no es comptava amb aquella unitat estilística primitiva. Aquest nou camí que «partia gairebé des de zero» es va emprendre, doncs, des d'una diversificació de tendències inevitables⁴. No és pas estrany, doncs, que, davant d'una realitat insatisfactòria i des de la manca de referències a què acudir en un passat immediat, alguns autors se sentissin atrets pel racionalisme pur i per la claredat de conceptes de l'obra de Mies, la pulcritud estructural i el rigor constructiu sever del qual permetien de recrear una arquitectura fins a un cert punt «impol·luta» davant d'un entorn hostil.

En el substrat de tot això hi havia, a més a més, la confiança que l'arquitecte podia tornar

I.

In 1960 Mies was awarded the Gold Medal of the American Institute of Architects. During the ceremony, he took the opportunity to reaffirm some of his professional aims: «(...) we are not at the end but at the beginning of an era; an era which, guided by an innovating spirit, urged onwards by new technical achievements and endowed with new implements and materials, will allow us to reach a new architecture.»¹

For a short period of time —between the end of the fifties and the beginning of the sixties— this faith in technics, in innovative construction, and in the generalisation of an unmistakably modern vocabulary, was shared to an unusual extent by a sector of Catalan architects, encouraged not only by the spirit of Mies (Harry Weese called it «his conscience»)² but also, in most cases, by the very vocabulary he used.

In fact, until that moment and despite Mies's visits to Barcelona in 1929 and the construction of the Pavilion for the International Exhibition, the beginnings of the modern movement in Catalonia, linked very closely to the GATPAC, had developed above all around the figure of Le Corbusier³.

The Civil War, however, put an end to this process.

When, after the long post-war period of cultural repression, the early fifties saw the emergence of a slow process of recovery, architects could no longer count on that original unitary style; therefore an inevitable diversity of tendencies converged when it came to initiating a new process from «practically nothing»⁴.

It is not surprising, therefore, that in such an unsatisfactory situation totally lacking in references from the immediate past, certain architects were attracted by the pure rationalism and the clarity of concepts in Mies's work, whose structural neatness and severe constructional rigour made it possible to recreate an almost «unpolluted» architecture in hostile surroundings.

Beneath all this there was also the belief that the architect could once again become not merely a professional —an administrator and civil servant— but an inventor, an engineer and a constructor who, assisted by technological progress, constructional precision and the reworking of industrial resources, could come up with a new vocabulary governed by that order which, described by Mies as

«the means to achieve a satisfactory relationship between each of the parts and between the parts and the context», was in fact implicit in every work. The adoption of preferably modulated systems using iron to reduce sections and impose close-fitting techniques, the rigid layout of the ground plan based on the fastening of the structural framework, the control of spaces using both transparent elements and geometrical forms, and the use of generally «clean» materials thus defined a pure architecture, with preferably flat surfaces, in which walls gave place to light partitions and volumes became almost abstract and immaterial.

Within this context, the ideal compositional framework for such a concrete architecture, seeking aesthetic purity, was the *Miesian* universe with its precise, concrete repertoire which invited architects to conceive works on the basis of more or less literal references —*reflexions* in the Platonic sense of the word, of distant but apparently inalterable models.

II.

The Law Faculty (1957), the work of Pedro López Iñigo, Guillermo Giráldez and Josep Subías, marked the beginning of this process in its confident adoption of a deliberately invented vocabulary: the exhibition of the structural framework, the composition of the openings based on sandstone ceramic and glass, the projection towards the exterior of the ground-floor walls and the use of glazed patios in the layout of the interior spaces were in fact repetitions of solutions that Mies had already tried out on various buildings of the IIT in Chicago.

This influence is even more evident in the *Aula Magna*, a structure with great metal porticoes seventeen metres in span, with girders resting on outside pillars, directly related to the *IIT Crown Hall* (1957).

The use of this vocabulary was not, however, a mere transcription or an apparent exercise in style, but rather an attempt, in a period full of doubts and false starts, to reflect what Mies had termed *Zeitgeist* (the spirit of the times) through the adoption of certain constructional and technical systems of the period, despite the deficient state of industry at the time.

Limited technical resources were counterbalanced, as far as possible, by the incorporation of advanced procedures and materials that hitherto had hardly been experimented with (light prefabrication, asphaltic cloth, spherical skylights, metallic doors and windows with remote control, rubber flooring) and the design or manufacture of those which were not available (metallic profiles, retrievable moulds, structural meshes and mechanical elements).

Technological deficiency, therefore, did not lead to a retreat back to traditional methods, but rather a response to the

Technological deficiency, therefore, did not lead to a retreat back to traditional methods, but rather a response to the

a ser no pas solament un professional —l'arquitecte administrador i funcionari—, sinó un inventor, un enginyer i un constructor alhora, que, partint de l'avenç tecnològic, la precisió constructiva o la reelaboració dels recursos de la indústria, podia aportar un llenguatge nou en què es donés preferència a aquell ordre que, descrit pel mateix Mies com «*el mitjà per a assolir satisfactòriament la relació de les parts entre elles i amb el conjunt*», semblava, de fet, implícit en totes les obres. La utilització de sistemes preferentment modulats amb l'ús del ferro per a reduir seccions i imposar tècniques ajustades, l'organització rígida de la planta a partir de subjectar la retícula estructural, el control dels espais des de les transparències, però també des de la geometria, o l'ús de materials generalment «pulcres», definien així una arquitectura nítida, de superfícies preferentment planes, en què els murs donaven pas a uns tancaments suaus i els cossos esdevenien, gairebé, volums abstractes d'aparença immaterial.

En aquest sentit, el marc compositiu ideal per a aquesta arquitectura —amb una voluntat clara de purisme estètic— era aquest univers de Mies, amb un repertori definit i concret, que convidava a concebre obres des de la referència més o menys literal, *reflexos*, en el sentit platònic del terme, de models distants, però, aparentment, inalterables.

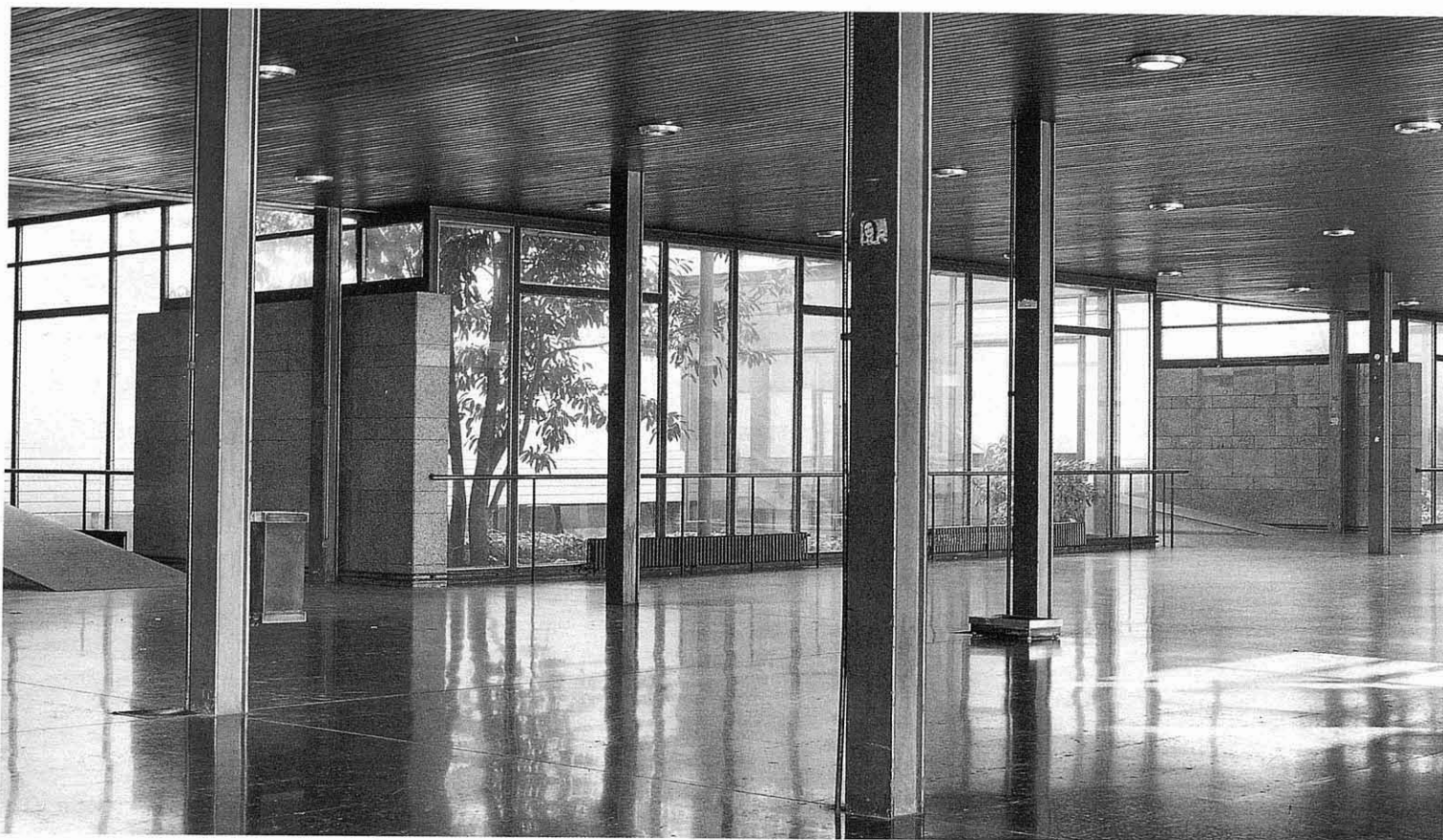
II.

La *Facultat de Dret* (1957), obra de Pedro López Iñigo, Guillermo Giráldez i Josep Subías, assenyalava el començament d'aquest camí des de la seva adscripció confiada a un llenguatge voluntàriament assumit; l'exhibició de la retícula estructural, la composició de les obertures a base de plafons de gres i de vidre, la prolongació cap a l'exterior dels murs de tancament a la planta baixa, la utilització de patis vidriats de cara a organitzar els espais interiors, repetien, en efecte, solucions assajades d'antuvi pel mateix Mies en diversos edificis del IIT.

Aquesta influència era encara més evident a la resolució de l'*Aula Magna*, una estructura amb uns grans pòrtics metàl·lics de disset metres de llum, amb jàsseres de cantell gran aguantades mitjançant uns pilars exteriors i directament emparentada amb el *Crown Hall* (IIT) de l'any 1956.

El fet de fer servir aquest vocabulari no perseguia, tanmateix, una simple transcripció cal·ligràfica o un exercici aparent d'estil, sinó que, en una etapa plena de tempteigs, intentava reflectir, mitjançant la incorporació d'uns sistemes constructius i tècnics propis de l'època, i malgrat la realitat industrial deficient del país, allò que Mies assenyalava com a *Zeitgeist* (l'esperit del temps).

La limitació dels recursos tecnològics, hom la pal·liava, dins el possible, incorporant a



Facultat de Dret. Barcelona.
Arquitectes: F. López Iñigo,
G. Giráldez i J. Subías. 1957
Foto: Ferran Freixa.
 Law Faculty.



Casa MMI. Barcelona.
Arquitecte: J.M. Sostres. 1958
Foto: Català Roca
 MMI House.

challenge resting on the assurance that architects, through astuteness, imagination, experiment and invention, could use the means at their disposal to take the «step forward». The danger of defective behaviour or clumsy solutions was overcome by an orderly ground plan based on structural criteria³, and a studied simplicity in design, able to be repeated in subsequent extensions, which contributed towards the obtention, above all in the hall, in the patios and in the classrooms, of neat interior spaces with the simple combination of materials, proportions and transparencies that Mies loved so much.

The use of the patio as a catalyst for the interior space was also repeated in Josep M. Sostres's *Casa MMI* (1958). Indeed, although outside he relied on a vocabulary clearly reminiscent of the GATPAC —more cohesive with the structure of load-bearing walls, concrete and iron adopted, and visible in the terrace elements, in the staircase that backs against the wall, or in the blind walls of the access façade⁴— the subtle inclusion of the inner glazed patio recreates a specific atmosphere which, based on the dialogue between the glass screens, the pillar standing alongside (the only one in the building) and the deliberately placed radiator (a metal panel in contrast to the glass panels on the façade), includes that effect of successive reflexions present in many of Mies's sketches for the interiors of his houses, seen here from a different angle.

Both in the *Law Faculty* and the *Casa MMI* there was therefore no attempt to mimick a repertoire, but rather to refer to a *frame of references* in order to attempt to go deeper into new techniques in a spirit of optimism and enthusiasm in the first case, or to propose a specific, concrete theme in a spirit of professionalism and skill in the second.

However, the possibility of interpreting Mies's craft as a simple «effective path», as a *model* from which to transcribe, like so many magic illusions, directly borrowed images, also appeared in a few works of the time.

Thus in the *SEAT Automobile Showroom* (1958) by C. Ortiz Echagüe and R. Echaide, the whole project was in fact reduced to an immense «façade» where, beyond any spatial or technical preoccupation, the architect reproduced scraps and fragments of a well-known and tried repertoire in order to achieve a kind of spectacular fantasy in which the final result seemed to be a brilliant firework display. The building, a spectacular transparent box with a practically pure geometrical form highly reminiscent of Mies's sketches for the *Field House* (1942) or the *Minerals and Metals Building* of the Chicago IIT (1942), became therefore «an enormous display window for cars»⁷ reproducing, apparently, the frivolous effect of those «structures made as if of glass and held together with steel» which Hilberseimer had pointed out referring to Mies. Nevertheless, the vertical rhythm that the

l'edifici procediments i materials avançats i amb prou feines emprats fins aquell moment (prefabricació lleugera, teles asfàltiques, claraboies esfèriques, tancaments metàl·lics amb comandament a distància, paviments de goma) i el disseny o l'elaboració d'aquells de què hom no disposava (perfils metàl·lics, cassetons recuperables, estructures de malla electrosoldada, elements mecànics).

L'escassetat tecnològica no suposava, doncs, refugiar-se en els mètodes tradicionals, sinó un repte superable des de la convicció que l'arquitecte, mitjançant la seva astúcia, la imaginació, la provatura o la pròpia invenció, podia fer servir tots els mitjans al seu abast per tal de fer la «passa endavant». La possibilitat d'un comportament defectuós o d'una falla d'habilitat per part d'alguna de les solucions adoptades es defugia mitjançant una organització ordenada de la planta, fixada a partir de criteris estructurals⁵, i per mitjà d'una simplicitat estudiada de l'esquema, susceptible que fos repetit en ampliacions posteriors, cosa que ajudava a aconseguir, sobretot al vestíbul, als patis i a les aules de la zona docent, uns espais interiors nítids amb la combinació senzilla —tan estimada per Mies— de materials, proporcions i transparència.

La mateixa utilització del pati com a catalitzador de l'espai interior es repetia també a la *Casa MMI* (1958) de Josep M. Sostres. De fet, encara que a l'exterior hom recorria a un vocabulari que tenia unes reminiscències evidents del GATPAC —més coherent amb l'estructura de murs de càrrega, formigó i ferro adoptada, i visible en els elements de la terrassa, en l'escala adossada al mur o en les parets cegues de la façana d'accés⁶, la incorporació subtil del pati vidriat permetia de recrear una atmosfera específica que, a partir de les relacions que s'establien entre les pantalles de vidre, el pilar metàl·lic contigu (l'únic de l'edifici) i el radiador intencionat —un pla metàl·lic davant dels plans vidriats de les façanes— incorporava, des d'una òptica nova, aquest efecte de reflexos successius present en molts dels croquis d'interiors que va dibuixar Mies per als seus habitatges.

Tant a la *Facultat de Dret* com a la *MMI*, no es tractava pas, doncs, de reproduir mimèticament un repertori, sinó de recórrer a un *marc de referència* per tal que, des de l'optimisme i l'entusiasme, en el primer dels casos, intentar un aprofundiment de tècniques noves o, des de l'ofici i l'habilitat, en el segon, proposar un tema puntual concret.

Tot i així, la possibilitat d'entendre la plàstica de Mies com un «camí eficaç» simplement, com un *model* des del qual transcriure, com si fossin miratges encisadors, unes imatges traslladades directament, també apareixia en algunes obres d'aquest mateix període.

Al *Dipòsit d'Automòbils de la Seat* (1958), per exemple, obra de C. Ortiz Echagüe i R. Echaide, el projecte es reduïa de fet a una «façana» immensa en la qual, més enllà de qualsevol preocupació espacial o tècnica, es reproduïen retalls, fragments d'un repertori conegut

i assajat, a fi d'aconseguir, des de la fascinació de la imatge, un exercici espectacular, una mena de «fantasia alla...» en què el resultat apareixia com uns focs artificials brillants. L'edifici, una caixa transparent espectacular amb una forma geomètrica pràcticament pura que remetia als croquis que havia fet Mies per a la *Field House* (1942) o per al *Mineral and Metals Building* del IIT de Chicago (1942), es va convertir, doncs, en un «aparador enorme de cotxes»⁷ que reproduïa, si més no aparentment, l'efecte de lleugeresa d'aquelles «estructures fetes com de vidre i ajustades amb acer» que assenyalava Hilberseimer quan es referia a Mies. Tanmateix, el ritme vertical que l'arquitecte alemany imposava als seus edificis, a partir dels muntants de tancament aquí quedava obviat i la composició de l'edifici quedava confiada només a les línies horitzontals dels forjats i a la retícula de la fusteria. El resultat era una arquitectura d'aparences, en què el missatge de progrés i de modernitat es basava en uns materials emblemàtics —l'acer i el vidre— tractats, però, sense gairebé aprofundir en les possibilitats dels factors tècnics i constructius nous.

Aquesta fascinació per la imatge es donava també, tot i que d'una manera més ingènua, a l'*Estudi de Fotografia* (1959) del carrer del Canó de Manuel Gausa i Raspall.

En aquest cas, la trasllació literal de recursos i materials⁸ —maons, acer, vidre—, presos directament del llenguatge de Mies (sobretot de les seves experiències a la *Capella* i a l'*Aluminium Memorial Hall* del IIT de Chicago), es produïa a més a més en un edifici antic, amb una estructura i una tipologia totalment allunyades dels models seguits. Això obligava a una discutible operació estructural, amb el buidat i el reforç d'una part de la construcció, a fi d'aconseguir l'espai desitjat (en aquest cas un volum de doble alçada cobert d'una retícula de perfils metàl·lics que ajudava a modular la planta i damunt la qual s'aguantaven les claraboies). La façana del pati també quedava modificada i es convertia en una quadrícula metàl·lica «abstracta», les obertures de la qual es tancaven mitjançant unes pantalles de vidre i «panys» de maó o de fibrociment, segons les necessitats, o bé podien quedar eventualment buides, tot esperant que hi fossin incorporats locals nous. No obstant això, malgrat que aquesta confiança a forçar la solució fins a aconseguir traslladar, més enllà de qualsevol rigor estructural, un tipus d'arquitectura premeditada —un miratge— es produïa des d'una actitud casi despreocupada i poc reflexiva, també reflectia, alhora, la fe en un sistema formal precís, susceptible d'adaptar i modificar, lluny de contencions empèditores, qualsevol realitat.

En aquest sentit, la idea de Sistema, de Llei capaç d'establir un procediment rigorós en què ajuntar Funció, Tècnica i Forma havia d'influir —a banda de la literalitat estilística dels primers exemples— en moltes de les obres posteriors. Es tractava de conjuminar el rigor estructural, la precisió constructiva i la capacitat tècnica a què havia de respondre, i sense confusions, una arquitectura sobria en la qual l'estètica de Mies ja no fos el model que cal trans-

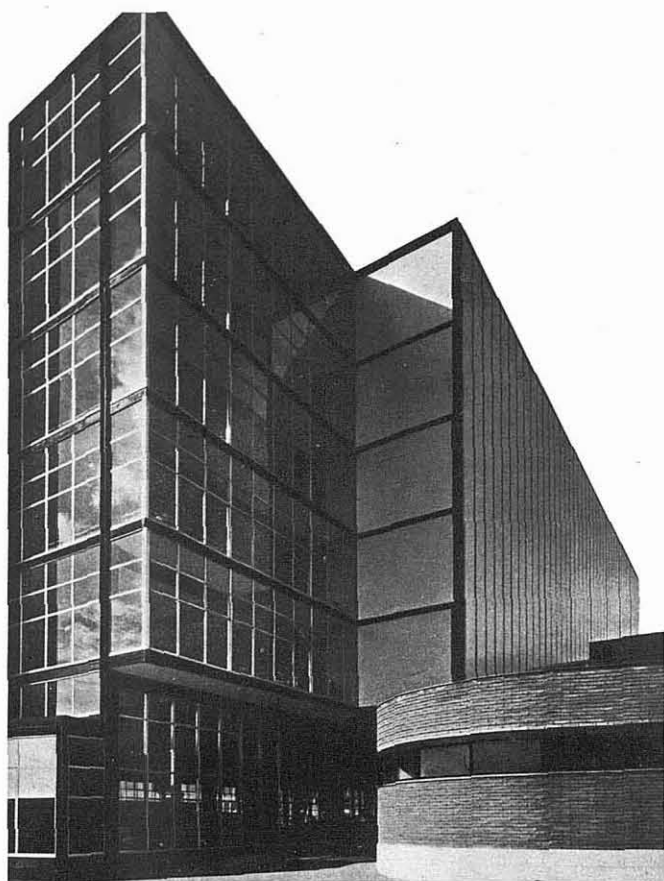
latter mounts beginning with the wall imposed upon his buildings here became obviated, and the composition of the building simply followed the horizontal lines of the ceiling structures and the carpentry frameworks. The result was an architecture of appearances in which the message of progress and modernity was based on a series of emblematic materials —steel and glass— treated, however, in a routine, classical way with no attempt to examine in depth the possibilities of new technical and constructional factors.

This fascination for images can be seen also, although more naïvely, in Manuel Gausa Raspall's *Photographer's Studio* (1959) in *Calle Cañón*.

In this case the literal transposition of resources and materials —bricks, steel and glass— taken directly from the *Miesian* vocabulary (above all in his experiences with the *Chapel* and the *Aluminium Memorial Hall* of the IIT in Chicago) took place on an old building whose structure and typology were totally alien to the models followed. This led to a debatable structural operation involving the emptying out and reinforcing of part of the construction in order to achieve the desired space; in this case a double-height volume covered by a framework of metal profiles which helped to give form to the ground plan and upon which the skylights rested. The patio façade was also modified so that it became an «abstract» metal gridiron whose openings were either closed off with glass screens or brick or fibre-cement «cloths», depending on needs, or could occasionally be opened to allow for the incorporation of new premises. Nevertheless, although this confidence in the possibility of forcing the solution to achieve the transposition, regardless of any structural rigour, of a kind of premeditated architecture —an illusion— was to an extent the fruit of a carefree and somewhat superficial attitude, it also reflected faith in a precise formal system capable, beyond trivial contentions, of adapting and modifying any reality.

In this sense the idea of a System, of a Law capable of establishing a rigorous procedure in which Function, Technics and Form could be joined, was to influence many later works at a far remove from the stylistic literality of earlier examples. It was a desire to combine structural rigour, constructional precision and the technical capacity of a sober, uncomplicated architecture in which Mies's aesthetics were no longer a model to be transcribed but rather a reference from which to extract only a few coordinates.

The *SEAT Laboratories* (1960) by C. Ortiz Echagüe and R. Echaide were a first though rather sketchy attempt to compose a building in accordance with a globalising system in which it was the structure itself that determined the laws of the building, above all in the composition of the façade, and of curtain walls made of steel profiles alternately forming reduced section structural pillars and ins-



Dipòsit d'automòbils Seat. Barcelona.
Arquitectes: C. Ortiz Echagüe i R. Echaide. 1958
Seat automobile store.

tallation boxes (for water, gas, electricity or compressed air) which ran around the building.

The new aesthetic possibilities of certain materials and the incorporation of industrial elements were also tried out, although somewhat timidly, in the façade sections: polished plates with white painted breasts on the inside, in the design of the *brise-soleil* based on sheets of fibre-cement, or in the expressive arrangement of the lighting turrets.

In the same way, in the *Calatrava Building* (1964) by Pere Llimona and Xavier Ruiz Vallès, the structural framework itself controlled the project. Two identical and practically pure parallelepipeds, formed by a tight metallic mesh, were the interior and exterior frameworks that allowed the building to be composed according to a general plan which, in turn, was flexible enough to be able to regulate the variations in the ground plan. The T-shaped arrangement of the two volumes, one at right-angles to the other, was a re-application of Mies's formulae for his high-rise buildings, which permitted a high degree of sunlight and greater spatial contrast between both.

On the other hand, despite the fact that iron was combined with a traditional material (brick), this was refined to the ma-



Estudi Fotogràfic. Barcelona.
Arquitecte: M. Gausa Raspall.
1959
Foto: M. Gausa de Mas
Photographer's Studio.

criure sinó una referència d'on extreure tan sols algunes coordenades.

Els *Laboratoris de la Seat* (1960), de C. Ortiz Echagüe i R. Echaide eren un primer intent, per bé que massa esquemàtic, de compondre l'edifici des d'un sistema globalitzador, en el qual la mateixa estructura era allò que permetia de fixar les lleis de l'edifici, sobretot en la composició de la façana, uns murs-cortina concebuts a partir de perfils laminats d'acer dels quals un de cada dos coincidia amb un pilar estructural de secció reduïda, mentre que l'altre ho feia amb una caixa d'instal·lacions (aigua, gas, electricitat o aire a pressió) que recorria l'edifici.

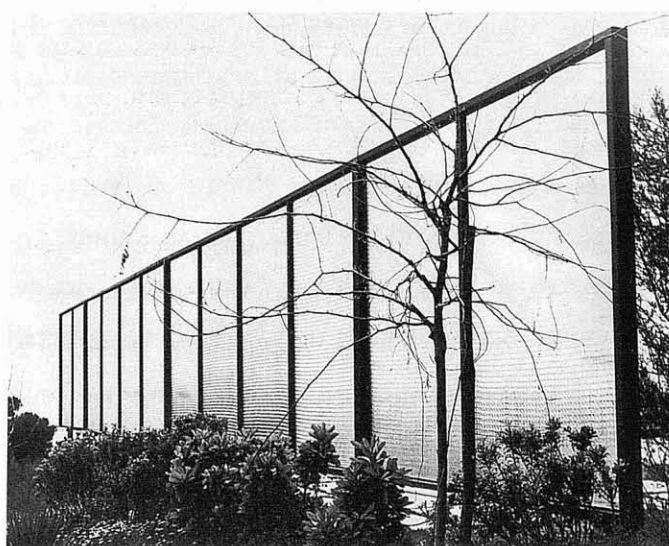
Les noves possibilitats estètiques d'alguns materials i la incorporació d'elements industrials també es provaven, d'una manera un xic tímida, als tancaments de la façana, (llunes polides amb ampits pintats de color blanc per la part de dins), al disseny dels *brise-soleil* a base de làmines de fibrociment o en la disposició expressiva de les torretes d'il·luminació.

De la mateixa manera, doncs, a l'*Edifici Calatrava* (1964), obra de Pere Llimona i Xavier Ruiz i Vallès, la mateixa retícula estructural controlava el projecte. Dos paral·lelepípedes iguals i pràcticament purs, formats per un entramat metàl·lic ajustat, feien d'esquelet —no pas solament interior sinó també exterior— que permetia compondre l'edifici des d'un sistema gene-



Locals Georg Jensen. Barcelona.
Arquitectes: J.M. Fargas i E. Tous.
1961

Foto: Català Roca.
 Georg Jensen Shop.



Casa Ballbè. Barcelona.
Arquitectes: J.M. Fargas i E. Tous.
1962

Ballbè House.



ximum in order to obtain new formulae with a precision in construction details visible where the two materials met, and suitably adapted techniques were used, visible above all in the non-reinforced joins between thin profiles.

In the *Ballbé House* (1962) by Enric Tous and Josep M. Fargas, the search for a systematised architecture rested on more decisive criteria where the formal result derived exclusively from pure technical reasoning and the attempt to avoid any kind of randomness, through the use of strict modulation. The structural framework, made of metal profiles, was visible both inside and outside the building, thus becoming a skeleton, a basic order to which to refer the different parts and in which it became possible to explore new formal possibilities of materials with the adoption of technologies uncommon in this type of work: fibre-cement panels used as curtain walls, metallic grids used as sliding doors, air conditioning shafts adapted to the lighting design, glass screens treated as garden walls or hard paving used indoors were all elements taken from an industrial architecture that was frequently looked down upon and yet was remarkable for its economy of materials, technics, precision and austerity⁹.

As in the case of the *Ballbé House*, in the *Dallant Factory* (1961) by Enric Tous and Josep M. Fargas, the correspondance between order and structure, between material and construction, between technics and form was achieved through the adoption of the module as the instrument capable of generating the project, not because of any desire to mechanise processes, but rather to endow the work with a precise system in which it would be possible to bring together, in the words of the architects themselves, «ease of replanning, constructional demands and all the possible variations or transformations of the building»¹⁰.

The ground plan was thus conceived as a neutral, isotropic gridiron with two service nuclei treated as two specific «pieces of furniture», as Mies had done. However, and although the outline of the building was somewhat reminiscent of the *Bacardí* building that Mies had built in Mexico two years earlier, the *Miesian* legacy here was not to be found in the image but in a similar attitude towards the project, where the purity of the work resided not only in its overall appearance, but also in the treatment of each element: confidence in a certain formal severity based on economy in finishing touches and resources thus converted refined constructive details and bare technical solutions into the genuinely expressive values of the work¹¹.

Such a refined design of elements, the result of testing the capacity of materials from the viewpoint of their own technology, or the unusual adoption of reworked industrial solutions, was also present in lesser works by the same architects,

ral capaç, per la seva banda, de regular les variacions diferents de la planta. La disposició dels dos cossos en forma de T, l'un fent angle recte respecte a l'altre, recollien fórmules aplicades per Mies als seus edificis en alçada, i això permetia un grau alt d'assolellament i més varietat espacial entre tots dos.

D'altra banda, malgrat la combinació del ferro amb un material tradicional (el maó), s'aconsegua d'aprofitar-ho al màxim a fi d'obtenir fórmules noves amb una precisió en el detall constructiu palès en les resolucions de les càrregues, i un ús de tècniques ajustades visible sobretot en les juntures, sense cartel·les ni reforços, entre perfils de poca secció.

A la *Casa Ballbé* (1962), d'Enric Tous i Josep M. Fargas, la recerca d'una arquitectura sistematitzada se sustentava en uns criteris més decidits, en què el resultat formal derivava exclusivament només del raonament tècnic i de l'intent d'evitar qualsevol tipus d'aleatorietat a partir d'una modulació estricta. La retícula estructural, a base de perfils metàl·lics, quedava aparent a l'interior i a l'exterior, i, d'aquesta manera, es convertia en un entramat primari des del qual es podia ajustar el projecte, en un ordre bàsic al qual hom podia referir totes les peces i des del qual hom podia explorar possibilitats formals noves dels materials tot incorporant-hi tecnologies poc freqüents en aquesta mena d'obres: plafons de fibrociment fets servir a tall de tancaments, reixetes metàl·liques fetes servir com a colisses, tubs d'aire condicionat adaptats al disseny de la il·luminació, pantalles de vidre tractades com a murs de jardí o paviments durs incorporats a l'habitatge. Es tractava d'elements que remetien a una arquitectura industrial sovint desprestigiada i on, tanmateix, l'economia de mitjans, la tècnica, la precisió i l'austeritat hi eren presents d'una manera habitual⁹.

Igual com passa a la *Casa Ballbé*, a la *Fàbrica Dallant* (1961), d'Enric Tous i Josep M. Fargas, la correspondència entre ordre i estructura, entre material i construcció, entre tècnica i forma, es confiava a l'adopció del mòdul com a instrument capaç de generar el projecte, no pas des de l'interès a mecanitzar els processos, sinó des de la voluntat de dotar l'obra d'un sistema precís, en el qual es conjuminessin, com deien tots dos autors, «la facilitat de replantejament, l'exigència constructiva i totes les variacions o transformacions possibles de l'edifici»¹⁰.

La planta es concebia, doncs, com una quadrícula neutra i isòtropa amb dos nuclis tractats, molt semblantment com feia Mies, com si fossin dos «mobles» puntuals. Tanmateix, i encara que la silueta de l'edifici podia recordar poc o molt l'*Edifici Bacardí* que el mateix Mies havia realitzat a Mèxic dos anys abans, l'herència de l'arquitecte alemany aquí no es desprenia pas de la imatge, sinó d'una actitud similar davant el projecte, en què el purisme de l'obra residia no pas tan sols en el seu aspecte general, sinó en el tractament de cada element: la confiança en una certa severitat formal, a partir de l'economia del gest i del recurs,

convertien, d'aquesta manera, el detall constructiu escurat o la solució tècnica escarida en els valors expressius autèntics de l'obra¹¹.

Aquest disseny apurat dels elements a base de provar totes les capacitats dels materials des de llur mateixa tecnologia o incorporant de manera inusual solucions industrials reelaborades també era present en obres més petites d'aquests mateixos autors, com ara la botiga *Georg Jensen* (1961), les *Oficines INA* (1961) o la *Joieria Cañellas* (1963)¹², i responia a unes motivacions clares d'aquell moment:

«... Cal integrar als valors tècnics que reclama el moment tota una sèrie de valors plàstics. No es pot comprendre la dissolució entre tècnica i estètica. Per a l'artista, la tècnica és un mitjà per a aconseguir uns fins, i en aquest sentit és tan absurd voler-la ignorar com pensar que és suficient per a aconseguir obres estèticament vàlides»¹³.

III

A banda de qualsevol valoració individual, sembla que, en un grau més o menys alt, hi havia un nexa d'unió en totes aquestes obres; la idea de progrés mitjançant l'ús dels recursos materials i tècnics de cada època. Tal com assenyalava Ludwig Hilberseimer el 1956:

«La indústria ha produït elements constructius nous amb els quals serà possible, eventualment, de construir edificis sencers. Aquests elements, però, encara cal integrar-los, i llur integració no més es pot produir si creem un llenguatge nou que s'inspi en els avenços tècnics de la nostra època i que comporti una tradició nova, en què cada edifici es basi en principis generals, tot restablint, des d'una postura de rigor, els procediments que fa temps que s'han oblidat»¹⁴.

Per a una gran part dels professionals, aquest llenguatge no es podia ni s'havia de plantejar des de la presumpció formal, la recuperació de mètodes i imatges preexistents o la incorporació de formes sobreimposades, sinó només des de la capacitat expressiva mateixa de la Tècnica. Per a aconseguir-ho, calia assolir una precisió notable en el plantejament i el nivell màxim en la realització i en l'aprofitament dels acabats i dels detalls. Només d'aquesta manera es podria arribar a una arquitectura l'efectisme màxim de la qual es basés en l'aparença mínima d'esforç, en aquella tensió continguda que dona preferència al gust per damunt de la sobrietat.

Tot i així, aquesta línia, definida per uns quants com a «idealista» malgrat el seu caràcter pragmàtic indubtable, reflectia una actitud obertament optimista i cosmopolita que entrava en conflicte amb la realitat política i social del país i amb un nacionalisme incipient, precisat,

such as the *Georg Jensen* shop (1961), the *INA* offices (1961) or the *Cañellas* jewellers' (1963)¹² and responded to clear motivations at the time: «(...) The technical values of the moment have to be combined with a whole series of plastic values. The separation between technics and aesthetics is incomprehensible. For the artist technics is the means to certain ends, and in this sense it is as absurd to ignore it as to think that it alone can produce aesthetically valid results»¹³.

III.

Independent of any individual evaluation, it seemed that a common nexus united all these works to a greater or lesser extent: the idea of progress through the use of the material and technical resources of every period. As Ludwig Hilberseimer pointed out in 1956: «Industry has produced new constructional elements with which it may eventually be possible to construct entire buildings. These elements, however, still have to be integrated, and this integration will be achieved only when a new vocabulary emerges, inspired by the technical advances of our time, that will bring with it a new tradition in which every building is based on a set of general principles that will rigorously re-establish long-forgotten procedures»¹⁴.

For the majority of professionals, this new vocabulary could not nor should not be the result of formal display, of the recovery of pre-existing methods and images, or the incorporation of superimposed forms. It would emerge exclusively from the expressive capacity of Technics itself: for this it was necessary to reach notable precision in planning and maximum precision in construction and refinement of finishes and details. Only in this way would it be possible to achieve an architecture whose greatest effect would be the appearance of minimal effort, that contained tension that predominated in the search for austerity.

This tendency, defined by some as «idealistic» despite its undoubtedly pragmatic character, reflected an openly optimistic and cosmopolitan attitude that came into conflict with the country's political and social reality and with an incipient nationalism that required, at least on the surface, a more «realistic» and didactic tendency with traditional construction methods and a figurative system rooted in more local customs¹⁵.

The path which most architects in this country subsequently followed in this latter direction interrupted that process of technical enthusiasm, and delayed for a considerable period of time, the reappearance of a tendency that would recover those first impulses. Consequently, many of the works examined here stand as isolated examples, not only in the context of their authors' later work, but also in terms of our recent architecture as a whole.

1. See David SPAETH, *Mies van der Rohe*, Ed. G.G., Barcelona, 1986, p. 118.

2. «Mies continues to be our conscience. But who

listens to his conscience these days!» This comment is by Harry Weese (1966) and appears in David SPAETH, op. cit., p. 118.

3. «The GATPAC could be accused of excessive fidelity, bordering on servility, to the predominant formal vocabulary of European rationalist architecture and more especially the work of Le Corbusier (...). This blinding led to a Le Corbusierisation of the group and all its works (...).

See Carlos FLORES, *Arquitectura Española Contemporánea*, Bilbao, 1961.

4. See Helio PIÑON, *Arquitecturas Catalanas*, Ed La Gaya Ciencia, Barcelona, 1977, pp. 15-16.

5. There were two clearly defined areas:

— The educational area.

— The representative area.

The first is based on the alternation of single modules (6,20×3,84) and double modules (12,40×3,84) forming classrooms and patios.

The second was built with 6,20×3,76 modules, housing the general services.

6. The architectural report of the project in the catalogue, *José M.ª Sostres-Ciudad Diagonal*, Ed. C.R.C. Galería de Arquitectura, Barcelona, 1986, p. 53.

7. See the report of the project in «Cuadernos de Arquitectura», No. 41, 1960, p. 22.

8. This same confidence in certain «emblematic» materials appeared also and in a similar way in Enrique Piqué's *Mercado del Buen Pastor* (1961).

9. A similar case is that of the OKS House (1957) by Antonio Bonet, a work built in Buenos Aires in which the structural framework acted as the calligraphic system for the project.

10. See the report of the project in «Cuadernos de Arquitectura», No. 55, 1962.

11. See Ludwig HILBERSEIMER, *Mies van der Rohe*, Ed. Paul Theobald CO, Chicago, 1955, p. 51.

12. The *Canserra* photographers' shop in *Paseo de Gracia* follows this same line of technical purity.

13. See the report of the *Dallant* factory (op. cit.)

14. See Ludwig HILBERSEIMER, op. cit., p. 60.

15. See Helio PIÑON, op. cit., pp. 19-20 and 29-38.

si més no aparentment, en una línia més «realista» i didàctica, amb uns mètodes constructius tradicionals i amb una plàstica figurativa d'arrels més locals¹⁵.

El camí que, en aquesta darrera direcció, va emprendre posteriorment gairebé tota la producció arquitectònica a casa nostra va interrompre aquell procés d'entusiasme tècnic, tot impedit. Almenys durant molt de temps, que aparegués una línia que recuperés aquells impulsos primerencs i motivant que molts dels exemples que hem analitzat apareguin avui com a productes aïllats no tan sols respecte a la producció posterior de llurs autors, sinó també a la del conjunt recent de la nostra arquitectura.



Edifici Calatrava.
Barcelona.
Arquitectes:
P. Llimona i X. Ruiz Vallès.
1964
Foto: Ferran Freixa
Calatrava Building.



1. Vegeu David SPAETH, *Mies van der Rohe*, Barcelona, Ed. S.G., 1986, pàg. 118.

2. «Mies continua essent la nostra consciència, però qui escolta, avui, la seva consciència?» Es tracta d'una frase de Harry WEESE (1966) i apareix a David SPAETH, op. cit., pàg. 118.

3. «Hom pot acusar el GATPAC d'una fidelitat excessiva, pròxima al servilisme, respecte al llenguatge formal predominant en l'arquitectura racionalista europea, i ben especialment en l'obra de Le Corbusier... Aquest enlluernament va donar com a conseqüència un «le corbusierament» de tot el grup i de les obres que els seus elements produïen...» Vegeu Carlos FLORES, *Arquitectura española contemporánea*, Bilbao, 1961.

4. Vegeu Helio PIÑON, *Arquitecturas catalanas*, Barcelona, Editorial La Gaya Ciencia, 1977, pàgs. 15-18.

5. Hi havia dues zones definides clarament:

— La zona docent.

— La zona representativa.

La primera es desenvolupava a partir de l'alternança de mòduls simples (6,20×3,84) i mòduls dobles (12,40×3,84), que organitzen aules i patis.

La segona era construïda a partir d'un mòdul de 6,20×3,76 metres i estatjava els serveis generals.

6. Vegeu la memòria per al projecte al catàleg *José M.ª Sostres-Ciudad Diagonal*, Barcelona, Ed. C.R.C. Galería de Arquitectura, 1986, pàg. 53.

7. Vegeu la memòria del projecte a «Cuadernos de Arquitectura», Núm. 41 (Barcelona, 1960), pàg. 22.

8. Aquesta mateixa confiança en uns materials «emblemàtics» també apareixia d'una manera semblant al *Mercat del Bon Pastor* (1961), obra d'Enric PIQUÉ.

9. Un cas més o menys semblant es donava a la *Casa OKS* (1957), d'Antoni BONET, una obra feta a Buenos Aires en la qual la trama estructural també actuava com a sistema cal·ligràfic del projecte.

10. Vegeu la memòria del projecte a «Cuadernos de Arquitectura», Núm. 55 (Barcelona, 1962).

11. Vegeu Ludwig HILBERSEIMER, *Mies van der Rohe*, Chicago, Ed. Paul Theobald C.O., 1966, pàg. 51.

12. Dins aquesta mateixa línia de puresa tècnica cal inscriure la botiga de fotografia *Can Serra* al passeig de Gràcia.

13. Vegeu la memòria de la Fàbrica Dallant, op. cit.

14. Vegeu Ludwig HILBERSEIMER, op. cit.

15. Vegeu Helio PIÑON, op. cit., pàgs. 19-20 i 29-38.