

Reflection Itinerary: Counter-cultural Polemics and Processes of Normalization

Antonio Pizza

Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona
antonio.pizza@upc.edu

Antonio Pizza is a professor of "Historia del Arte y de la Arquitectura" at the ETSAB in Barcelona. He directs a course on "Architecture and Cinema" (ETSAB), now in its eighth edition. He deals with the interrelations between arts and architecture in the nineteenth and twentieth centuries, with the "modern city" as the central theme of his reflections. His most recent publication, in Italian: *Paris and Baudelaire. Literature, arts and criticism in the modern city* (Milan 2017)

ABSTRACT

Throughout the nineteen-sixties, on the front line of the European architectural avant-gardes an accumulation of experiences that sought to leap the rigid barriers of disciplinary legitimacy seemed to attain its greatest volatility, forcing to the limits dimensional scales, tectonic conventions, traditional structural systems and stereotyped languages.

In fact, this ramified attitude of protest implicit in many contemporary initiatives in Europe and the rest of the world only tangentially affected the profession in Spain (and still less in Catalonia), where this *absence* is one of the distinctive features of the architectural reflection that took place in this country in those years.

In the local context, it is symptomatic that in the same period in which the emergence of 'A possible "Barcelona School"' was being mooted, R. Bofill and his office presented their ideal blueprint for *The City in Space* (1968).

Contemporary experiences were thus intended as superior models of prefiguration of a *new life in a new architecture*.

These were moments of a great and problematic opening up: the prospect of an essential change in the whole spectrum of ways of living imposed a redefinition of design objectives, and a productive 'fusion of the arts' seemed to point unequivocally to new roads forward.

HPA republishes in english and italian, the original text: Antonio Pizza, *Contracultura y procesos de normalización. Ideas y proyectos en Cataluña a partir de los años setenta*, in "Arquitecturas sin lugar 1968-2008", Ramon Faura Coll, Santi Ibarra, Antonio Pizza eds (Barcelona: Arts Santa Mònica, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2009), 22-65.

<https://doi.org/10.6092/issn.2611-0075/8307>

ISSN 2611-0075

Copyright © 2018 Antonio Pizza



KEYWORDS

Avant-garde, Total art, Experimentalism, Anti-Francoism

Throughout the nineteen-sixties, on the front line of the European architectural avant-gardes an accumulation of experiences that sought to leap the rigid barriers of disciplinary legitimacy seemed to attain its greatest volatility, forcing to the limits dimensional scales, tectonic conventions, traditional structural systems and stereotyped languages. And very specifically the so-called “utopian internationale”¹ set out to overcome the crisis of modern architecture in a positive way, opening up new horizons for the profession, pursuing not only a renewal of the instruments of actuation but also an essential contamination of the formulas of expression. In fact, this ramified attitude of protest implicit in many contemporary initiatives in Europe and the rest of the world only tangentially affected the profession in Spain (and still less in Catalonia), where this absence—as we shall see—is one of the distinctive features of the architectural reflection that took place in this country in those years.

One of the most prolific veins was centered primarily on the redeeming virtues of a technological universe whose *futuristic* potential was emphasized; this aspect can easily be detected in Yona Friedman’s creative prefigurations of a mobile ‘spatial architecture’ in constant metamorphosis; in Konrad Wachsmann’s studies of metal frames; in the demystifying Pop iconography of Archigram; in the domes of different kinds designed by Buckminster Fuller, or in the megastructures of Kenzo Tange and the Japanese group Metabolism. In fact, it was precisely in those years that the physical and conceptual signification of what the language of the day defined as a megastructure was consolidated:

... not only is it a structure of great size [...] but also one that is frequently: 1. constructed with modular units; 2. capable of great or even ‘unlimited’ extension; 3. a structural framework into which smaller structural units (for example, rooms, houses, or small buildings of other sorts) can be built, or even ‘plugged-in’ or ‘clipped-on’, after having been prefabricated elsewhere; 4. a structural framework expected to have a useful life much longer than that of the smaller units which it might support.²

The 1967 Montreal Expo, the theme of which was “Man and His World”, was a genuine exhibition of megastructures (from Frei Otto’s tensile structures to Buckminster Fuller’s geodesic roofs); its continuation and to some extent its natural conclusion was the Osaka Expo in 1970, whose theme was “Harmony and Progress for All Mankind”. In this same period, at the Paris Biennale of 1967 some French architects—J. Aubert, J.-P. Jungmann and A. Stinco, members of the Utopie group—

1. The reference is to the caustic commentary on this phenomenon by Manfredo Tafuri and Francesco Dal Co, in their *Architettura Contemporanea II* (Milan: Electa, 1979), 347-354.



FIG. 1 *The City in Space*. Taller d'Arquitectura (R. Bofill) (1968).

2. Ralph Wilcoxon, *Megastructure Bibliography* (1968), quoted in Reyner Banham, *Megastructures. Urban Futures of the Recent Past* (London: Icon, 1976) (Sp. trans. Barcelona: Gustavo Gili, 1978, 2001), 8-9.

presented inflatable structures and blow-up technologies: site-adaptable, lightweight, transportable and even capable of floating on water and in air, these celebrated the innovative virtualities of the *pneumatic*.

Architects were working, then, with combinatory techniques that served to liberate the cathartic spirit of games (the continuing currency of *Homo Ludens*, published in 1938 by J. Huizinga,³ is reflected in the phantasmagoria of Cedric Price's Fun Palace of 1960 -1961, for example) while also extolling spectacular interventions that aimed above all to seduce visitors and users by surprising them. The truth is that the Montreal Expo was important for its spotlighting and amplifying of these approaches, both in its use of futuristic crowns on the exhibition pavilions and for Moshe Safdie's 'Habitat 67', which was conceived as an assemblage of prefabricated residential cells, with a tree-like structure and a resulting composition with a variable constitution.⁴ In the local context of Catalan architecture, it is symptomatic that in the same period in which the emergence of 'A possible "Barcelona School"' was being mooted,⁵ R. Bofill and his office presented their ideal blueprint for *The City in Space* (1968).⁶ [Fig. 1] So, whereas on the one hand there were sectors which tended to support the idea of a vaguely homogeneous 'school', which seemed of necessity to be where those architects that wished to represent effective disciplinary progress should congregate, the Taller de Arquitectura,⁷ by contrast, was concentrating on developing a theory of project design based on the identification of a standard industrialized cell capable of accommodating systems of unlimited aggregation through the construction and deconstruction of cubic units, thus configuring a liberational Ziggurat iconography at micro-urban scales.

In terms of construction, the application of these principles—governed by the dialectic between order and disorder, in which the existence of a rationally planned structure was not to constitute any impediment to the adaptability of this compositional skeleton to the changing circumstances of the project—had to permit the faithful translation of the utopian impetus into the lived reality. Ultimately, this was a city imagined as a collective creation, on the basis of the satisfying of individual needs, its development adapted to a logic that was organic, almost biomorphic, in continual evolution and adaptation, in which the home is fully reinstated as its soul, and invested with a renewed sociability: "It is a matter of proposing a new way of life, both for the interior space of the dwelling and for the urban design conception as such. It is a complex because it embraces a range of concepts—economic, legal, political, sociological, perhaps architectural, and so on. This may be a city in which the idea is that relations extend from the individual to be the community as a whole, directly, without passing through intermediate strata or levels—relations in which the individual can develop his personality".⁸

3. Johan Huizinga, *Homo Ludens* (Haarlem: Tjeenk Willink, 1938). "All scholars stress the disinterested character of play. In not being "ordinary life" it lies outside the process of the immediate gratification of needs and desires. It interrupts that process. It inserts itself in it as a provisional action that is its own end, and is performed for love of the satisfaction that is found in the performance itself."

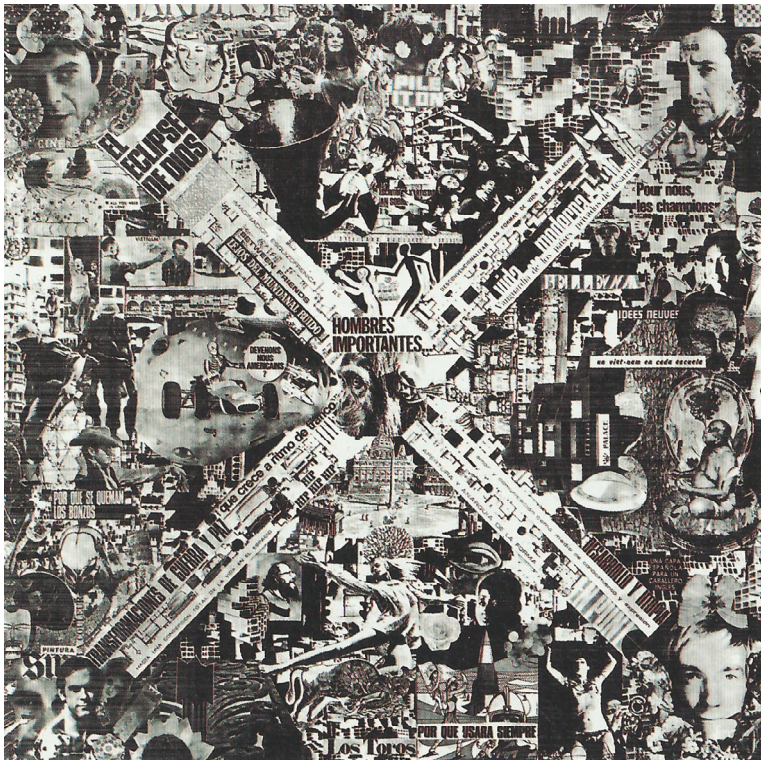
4. There is extensive coverage of the event and its architecture in number 109 (1968) of the magazine *Arquitectura* (Madrid).

5. Oriol Bohigas, "A Possible "Barcelona" School", *Arquitectura*, no. 118 (1968): 24-30. For clarification of the debates during this period see Antonio Piza, 'Ideas de arquitectura en una cultura de oposición' ['Ideas of Architecture in a Culture of Opposition'], in Antonio Piza and Josep Maria Rovira (eds.), *Desde Barcelona. Arquitecturas y ciudad, 1958-1975* ['From Barcelona. Architectures and City, 1958-1975'] (Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2002).

6. Ricardo Bofill, *Taller de Arquitectura, Hacia una formalización de la ciudad en el espacio* ['Toward a Formalization of the City in Space'], (Barcelona: Blume, 1968). Among the illustrious forerunners of this idealized project is Y. Friedman's *Spatial City* (1958-1960).

7. In 1964, the project for the Gaudí neighborhood had given the Bofill studio the opportunity to bring in people from a variety of backgrounds, and this shaped the fundamental character of the multidisciplinary team. In 1976, the Taller de Arquitectura was constituted as follows: Ricardo Bofill, architect; A. Bofill, architect; Manuel Núñez Yanowsky, architect; Patrick Hodgkinson, architect; Jose Augustin Goytisoló, poet and writer; Salvador Clotas, essayist and literary critic; Roy Collado, architect; Serena Vergano, actress; Julien Romea, economist. Data from (various authors) *Document de travail sur le 'Taller de Arquitectura. Voyage, Architecture and Construction du 9 au 11 mai 1976*; typescript (Bofill archive).

8. Josep Maria Soria, "La "otra" arquitectura. Ricardo Bofill busca terrenos para experimentar su ciudad en el espacio" ['The "other" architecture. Ricardo Bofill looks for land to experiment with his city in space'], *Tele/eXprés* (24.3.1970). It is significant that a few years after this experiment in the realm of the alternative, Bofill said of the professional development of the studio: 'There is no architecture outside of the system. What there is, by means of architecture, are little anticipations of the system. [...] Architecture outside of the system is the architecture of the drawing and the text.' ['Informal Conversations with Ricardo Bofill'], *Ajoblanco*, no. 30 (1978).



FIGS. 2-3 *The City in Space*. Taller d'Arquitectura (R. Bofill) (1968).



The Taller also exercised this never slackened creative tension in the day-to-day business of communal life; its polemical alterity based on the inalienable rights of a *liberated* individual and the widely proclaimed mixing of disciplines implicit in the act of the project manifested a conception of architectural creation that sought to go beyond the *bourgeois vanguardism* of its moderate compatriots. The contemporary experiences of the Taller and, first and foremost, *The City in Space* [Figs. 2-3] were thus intended as superior models of prefiguration a *new* life in a *new* architecture, the characteristic features of which can be discerned in the maximum articulation of the internal pedestrian system at street level (which displaces vehicular traffic out to the periphery of the settlement), in the great number of aerial spaces for communal use, in giving each apartment individualized access from the exterior, in the variety of foreshortenings created by the different types of residential aggregations and, finally, in the conception of the whole on the basis of an intricate cubic volume that



FIG. 4 'MENTE 1. 7st Spanish Exhibition of New Aesthetic Tendencies' exhibition. COAC (1968).

expands by branching out in space, avoiding the canonical superposing of floors stacked mechanically one on top of another.

These were moments of a great and problematic opening up: the prospect of an essential change in the whole spectrum of ways of living imposed a redefinition of design objectives, and a productive 'fusion of the arts' seemed to point unequivocally to new roads forward. It is no accident that the headquarters of the COAC Catalan architects' association should have become a venue for major exhibition events. In April 1968, *MENTE 1* (I Muestra Española de Nuevas Tendencias Estéticas) included, among other things, works by architects such as Bofill, A. Fernández Alba, R. de Leoz, O. Bohigas and J. M. Martorell. [Fig. 4] As D. Giralt-Miracle affirmed in his presentation of the show: "The most important contemporary aesthetic investigations are striving to create an art on the scale of the global society rather than that of the isolated individual, within the paths marked out by constructive, visual and kinetic art. [...] This serves to create a sense of space as an integral part of the work in which the volumes of masses and the spaces establish a poetics of 'transformable spaces' that embraces all the arts".⁹

Though the investigations into form undertaken by those present (Claret, Duarte, Segarra, Sempere, Sobrino, Torner...) moved within heterogeneous spatio-temporal coordinates, they nevertheless introduced *duration* into the artistic idea, tending toward a kinetic definition of the work that sought to sublimate the conventional geometric Puritanism. It is important to note that in doing so both the visual arts and architecture privileged the modular structure 'in order to make use of variations and seriations, and thus resolve the contested issue of art's relationship with reality.'

At the same time, in necessary opposition to the obscurantist cultural climate of the Franco regime, groups of opinion begin to mobilize, most of them associated with the liberal professions, setting up discussion forums, putting forward alternative forms of thought and behaviour and organizing protests; the Bocaccio [sic] discotheque opened in 1967,¹⁰ and its regular clientele came to be known as the *gauche divine*. The name seems to have originated in an article by Joan de Sagarra—one of the 'rumba' pieces he published in *Tele/eXprés*—who used it in reference to a group of representatives of the local cultural scene who were clearly opposed to the practices of regime and were attempting to engage, whenever possible, in moments of freedom and transgression. In fact, the absence of any genuine ideological common ground prevented the development of an effective radical critique of the *status quo*: "Those of us who dubbed ourselves the *gauche divine* were simply young professionals from the cultural sphere imbued with the dogmatism of anti-dogmatism and the schematism of anti-schematism. We were united only by the evident truth that you only live once and that you have to learn to love and live."¹¹

9. Daniel Giralt-Miracle, *MENTE 1* introductory leaflet, 1968 (Vocalía de Cultura archive, COAC). Another major exhibition, presented at the COAC in May 1968, had the symptomatic title *Integration of the Arts*.

10. "In that ground floor things happened that seemed extemporaneous. On one of those fake *Modernista* velvet sofas the idea of the Montserrat sit-in and the founding of the magazine *Arquitecturas Bis* was hatched—a night of drinks with Rosa Regàs and Enric Satué—the programmes of the Small Architecture Congresses were discussed and the collection of signatures for letters of protest and verbal or financial aid for persecuted politicians were organized." Oriol Bohigas, *Dit o Fet. Dietari de records II* ['Said or Done. Diary of Memories II'] (Barcelona: Edicions 62, 1992), 291-292.

11. Manuel Vázquez Montalban, "La izquierda que nunca existió" ["The Left that Never Existed"], *Tele/eXprés* (25.5.1974): 13.

Even though the desire for radical opposition on the part of the movement of '68 could not be fully enacted in a country weighed down by the yoke of dictatorship, the cultural climate demanded an urgent adoption of clearly aligned positions, and one of the exponents of the *gauche divine*—O. Bohigas—virulently berated the conservatism of another architect of prestige—A. de Moragas—for condemning the extravagant behaviour of certain young local architects and accusing them of 'frivolity':

Despite the complaints of Moragas, for the most lively young architecture of Catalonia we must seek among the intelligent respecters of drugs and the now venerable tradition of free love, and not among the reactionaries and the speculators, who are still half fiddling their way on the strait road of our failed bourgeois revolution."¹²

Meanwhile, increasing relevance was being attached in the debates to the attempt to interpret the *effective* role of architecture in a rapidly expanding consumer society; there was an evident concern to produce projects capable of offering an adequate response to the challenges of technology, and a great deal of attention was also being given to research into the language and communicative potential of the forms being built. It is in this context that we must situate the frequent visits to Barcelona by major international figures such as Peter Eisenman, Christopher Alexander, Umberto Eco, and various members of the English group Archigram.¹³

The year 1968 saw the publication of the first historical synthesis of current architectural production to be undertaken from Barcelona: Luís Domènech's *Arquitectura española contemporánea [Spanish Contemporary Architecture]*. In his foreword to the book Oriol Bohigas inevitably noted the country's state of underdevelopment before going on to express a desire for a redemption that could only be achieved from a 'committedly avant-garde' position, meaning behaviours explicitly in opposition to the *status quo*. In his capacity as the only foreigner invited to contribute, Vittorio Gregotti emphasized the peculiar condition of Spanish architecture, clearly governed by a *realist* attitude: "On the whole, Spanish architectural culture shows little impetus toward utopia, toward studying the unachievable, toward the exercise of theory. It is not here as in other nations, where what is most interesting is found above all in the projects."¹⁴

However, art in its broadest sense was capable of suggesting new avenues for integration into a reality whose substance had to be modified; a capacity for interacting with the context by activating revolutionary mechanisms with more effective potentialities than other operational instruments that were proving to be obsolete: "[...] a committed art does not seek to stand out and be the exclusive focus of attention, but rather to appraise, adapt to the context and, where appropriate, disappear into it."¹⁵

And it could only be the city that supplied the site destined to

12. Oriol Bohigas, "L'amor lliure i la "dreta de Mataró"" ["Free Love and the "Right of Mataró", *La Mosca* (Barcelona), no. 1 (1968).

13. Eco's 1964 *Apocalittici e integrati* was published in Castilian in 1968 as *Apocalípticos e integrados en la cultura de masas* (Barcelona: Lumen), with a prompt review of Lluís Clotet, "Aeropuerto al "kitsch". Apocalípticos e integrados en la cultura de masas" ["Airport to "kitsch". The apocalyptic and the integrated in mass culture"], *La Mosca*, no. 3 (1968). See, too, the books by Christopher Alexander: *Ensayo sobre la síntesis de la forma* [Notes on the Synthesis of Form] (Buenos Aires: Infinito, 1969); *Tres aspectos de matemática y diseño* [Three Aspects of Mathematics and Design] (Barcelona: Tusquets, 1969) and *La estructura del medio ambiente* [The Structure of the Environment] (Barcelona: Tusquets, 1971).

14. Vittorio Gregotti, "España arquitectónica 1968" ["Architectural Spain 1968"], in Luis Domènech, *Arquitectura española contemporánea* [Spanish Contemporary Architecture] (Barcelona: Blume, 1968), 25. The emphasis, then, is on a rejection of *utopian* escapism—when the idealizing impulse merges directly into the avoidance of the real problems—that was also fairly widespread in local public opinion: 'All of these utopias that proliferate on all sides in our time strike us as utterly childish, but dangerous, the product of an ideological sterility that tends toward the reactionary.' Editorial 'Utopia y evasión' ['Utopia and Escapism'], *Tele/eXprés* (11.4.1972).

15. Xavier Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad II. Els fonaments d'una nova estètica* [Theory of Sensibility II. The Foundations of a New Aesthetic], (Barcelona: Edicions 62, 1969), 225.



accommodate a new political aesthetic with a progressive spirit of regeneration: “We need to ‘invent’, then, not in order to create new worlds, but to recover the city and hand it over to its inhabitants. [...] To recover the city: the artistic task rediscovers once more its ‘political’ function, committed to and involved in the labour, not *only* aesthetic but *also* aesthetic, of giving form to public life.”¹⁶

Further manifestations of a making that could cross borders and break down barriers in search of new semantic horizons; April 1969 saw the opening at the COAC headquarters in Barcelona of the exhibition *Miró, otro* [*Miró, Other*]¹⁷—it is worth noting how much the terminology of the time insisted on these conjugations of *alterity*—put together by Estudio PER (Bonet, Cirici, Clotet, Tusquets). [Fig. 5] Their montage was unconventional in design, with the glass façade of the building being covered with a large mural, painted in two phases—begun by the architects and finished by the ‘orchestra conductor’ (Miró himself)—and destroyed by the artist at the end of the Exhibition: “This served to establish the maximum possible tension between the revulsive nature of the exhibition and Miró’s work itself. The COAC architects’ association considers this to be an historic day.”¹⁷

The aim of the show was to represent the avant-garde course of the artist’s career, emphasizing his participation in provocative action. The division of the exhibition itinerary into sectors made use of ambient resources which characterized, by means of specific atmospheric features, the various artistic and historical periods—in the part corresponding to the Spanish Civil War, for example, the spaces were closed and all but dark, the wooden structures emanating aggressiveness, the images reflected in distorting mirrors, and the music and projections urgent, pressing—in a treatment of the space that achieved an immediate and effective communication of its contents.¹⁸

At the same time, in a highly politicized context in which movements of opposition to the speculative manoeuvres of private capital and the Franco administration were multiplying, in the spring of 1970 there was strong resistance to the partial plan for the Ribera neighbourhood, which



FIG. 5 ‘Miró, Other’ exhibition. Design by Estudio PER. COAC (1969).

16. Ibid, 261-262.

17. Speech by Luis Domenech, director of the Exhibitions Section of the COAC, April 30, 1969 (Vocalía de Cultura archive, COAC, Barcelona).

18. “In an exhibition, the design, in addition to resolving problems at the *presentational* and *environmental* level, offers to resolve them at the discursive level.” Ramon M. Puig i Andreu, “Exposición, otra” [“Exhibition, Other”], *Cuadernos de Arquitectura*, no. 72 (1969).

had been published in 1965 and approved in 1968 ('Advance of the Plan for the Ribera'). This development project, promoted by a company called Ribera SA, proposed to colonize the whole of the coastal strip as far as the Besós river with the construction of a string of 24-storey residential tower blocks giving a density of 600 people per hectare, while dissembling the operation with the euphemistic slogan 'Opening Barcelona to the Sea'.

In February 1971 the City Council approved and publicly exhibited the project with the bureaucratic title 'Project for the Modification of the County Plan for the Urban Orientation of Barcelona affecting the Eastern Maritime Sector', amended existing regulations (industrial zone and railways), reclassified the area as an intensive residential zone and in practice leaving unchanged the speculative intentions: this provoked strong opposition, with more than three thousand objections being received, and the result was the 'Alternative Plan for the Ribera'.¹⁹

On the key issue of restructuring the entire seafront to the north the 2C collective also intervened, drawing up the Torres Clavé Plan (1971) [Fig. 6], which proposed as an alternative to the intentions of the City Council a linear megastructure articulated on the basis of the Gran Via axis that would allow a reorganization of the urban morphology which openly interacted with the existing historic structures (the first of these being the square grid of the Cerdà Eixample).²⁰

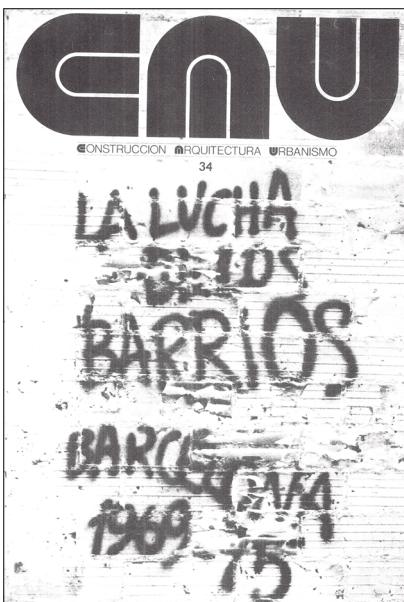


FIG. 7 CAU, magazine of Col·legi d'Aparelladors, no. 34 (1975).

In fact, popular pressure—especially from 1972 on—was channelled through the neighbourhood associations to oppose the operational decisions of local government and private capital; these were genuine political struggles in which a clandestine opposition was forged, often with the support of broad sectors of the profession and the trade press (the most emblematic instance of which was the magazine CAU),²¹ [Fig. 7] in the exercise of a participatory assembly-based democracy that not only achieved clear victories against the regime—as with the Plan for the Ribera, the saving of the Born market, Casa Golferichs [Fig. 8] and the Parque de la España Industrial

[Fig. 9] and the halting of various speculative ventures in the old town—but also and above all served to form and consolidate a previously non-existent civil society, which in polemical opposition to the status quo



FIG. 6 Torres Clavé Plan. Grup 2C (1971).

19. The "Ideas Competition for the Re-zoning of the Maritime Sector of Pueblo Nuevo" (nine teams submitted projects, which were exhibited together with the City Council's own scheme and the project by Ribera SA in early 1972 in the COAC headquarters in Barcelona) was won by the team of Manuel de Solà-Morales, Joan Busquets and Antoni Font, but the only part of their scheme—which sought to extract maximum public benefit from the development process—to be retained was the trajectory of the Cinturó del Litoral coastal ring road. The plan was finally approved in December 1971 as the 'Eastern Maritime Sector', but no part of it was put into practice until the subsequent restructuring of the area on the basis of the projects for the 1992 Olympics.

20. In effect, the studies of this extensive area undertaken by the group linked to the magazine *2C Construcción de la Ciudad* were to materialize in other chapters: "Collective Thesis Project", 1972; "Ideas for an Alternative Plan for the Ribera in Pueblo Nuevo", 1972; "The Barcelona Pavilion at the XV Milan Triennale", 1973; the exhibition *The Torres Clavé Plan: A Rational Alternative for Barcelona*, COAC, 1974. Issue number 0 of *2C Construcción de la Ciudad* came out in 1972; though it stressed the specificity of the architecture, and did not avoid ascribing a clear social position to the profession, it insisted on the necessary *theoretical* involvement of an approach that was to find in the 'city' its primary field for analysis and the drawing up of projects.

21. CAU, the magazine of the Technical Architects' and Clerks of Works, devoted whole monograph issues to "Greater Barcelona" (1971), "The Barcelona of Mayor Porcioles" (1973) and "The Struggle in the Neighborhoods" (1975), as well as running individual articles addressing specific subjects.

called for a substantial democratization of the public authorities and an active decentralization of urban management.

Meanwhile, in a context still stultified by an oppressive indifference to culture of officialdom (‘in which kitsch and the subculture have enjoyed and continue to enjoy the unconditional support of the system that has adopted them as its own’),²² within the limited sphere of movement permitted by the dictatorship certain sectors of the youth population were

beginning to experiment more thoroughly with alternative ways of living and engaging in politics, in the form of what were then referred to as ‘countercultural’ attitudes and behaviours—an affirmation of individual liberty directed toward communitarian objectives and the demand for change, in which an essentially optimistic and confident spirit sought to create entirely *new* and *different* life forms characterized by full recognition of the rights of the individual, social justice and racial and sexual equality.

This affected all of the disciplines of representation, not only art but also architecture, in being responsible for the environmental parameters in which we are obliged to live and would like to see radically transformed:

A day will come when the Publivia advertising slogan will be a poem that will delight the passers-by on the wide pavements of the city recovered. A poem that will not exhort them to buy anything. And the form or the image will be an unexpectedly modified tree or a streetlight turned into a bejewelled lady or the flight of a kite of a girl’s curls. And that will be art. And this will be literature. Urban and human landscape.”²³ [Figs. 10-11]

This experimental and subversive aspiration was to find an outlet in the pages of an apparently secondary locally published magazine, *Mobelart* (1972-1975), which ran a series of articles on the history of utopian visions (‘Arquitectura Utopía’, no. 4, 1973), and, taking up the lines being pursued by international architecture (in addition to those already mentioned, we might note here the self-supporting dome structures of D. G. Emmerich



FIG. 8 'Volem el xalet per al barri' ['We want the house for the neighbourhood']. Sant Antoni Local Residents' Association (1973).



FIG. 9 'La España Industrial Per quan...? La necessitem ara' ['La España Industrial. When's it going to be? We need it now']. Local Residents' Associations and organizations of Sants, Hostafrancs and la Bordeta (1979).

22. Pedro Altares, "Mitos y cultura kitsch en la España del desarrollo" [Myths and Kitsch Culture in a Developing Spain], *Triunfo*, no. 533 (16.12.1972).

23. Manuel Vázquez Montalbán, "El arte en la calle. El mes loco de una galería de arte" [Art on the Street. The Crazy Month of an Art Gallery], *Triunfo*, no. 487 (29.1.1972).

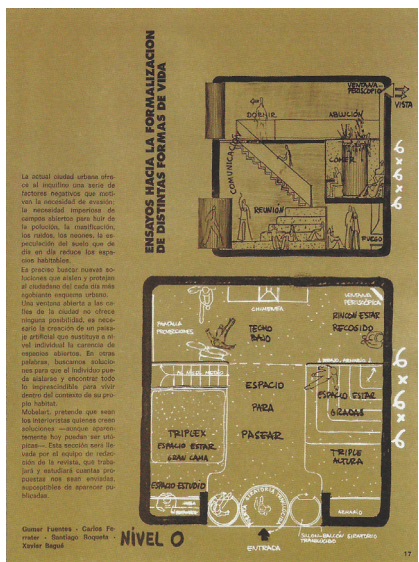


FIG. 10 'Essays toward the formalization of different ways of life'. Mobelart, no. 7 (1973).



FIG. 11 'Arquitectura Utopía'. Mobelart, no. 4 (1973).



24. These episodes also found empirical application in the many projects for roofs by M. Pedrol's team, or in the house in La Floresta by J. M. Berenguer.

[1958-1970]), provided instructions for do-it-yourself geodesic domes,²⁴ alongside pieces about inflatables ('Arquitectura Estructuras neumáticas', no. 7, 1973; 'Las cúpulas neumáticas de Prada Pool', no. 25, 1975). Mobelart also published 'Ensayos hacia la formalización de distintas formas de vida' (G. Fuentes, C. Ferrater, S. Roqueta and X. Bago; no. 7, 1973) and 'Falansterios del ocio' (Donato + Geest, 1969; no. 6, 1973):

A temporary habitat in which can camp a century of this decadent nomadic army that wanders in search of the pastures of lost felicity and the soothing of its frayed consciousness. For them, for the mendicants of the little individual utopia, for the grandchildren of that Romantic bourgeoisie, the monastic and military architecture formalization of this monastery of corrugated sheeting.²⁵

From October 14 to 16, 1971, the ICSID (International Council of Societies of Industrial Design) [Fig. 12] held its 8th Congress in Cala Sant Miquel on Ibiza, during which an ideological divide was physically materialized, while the bored and boring bourgeois technocrats stayed at the Hotel Cartago, the alternative movement camped happily in the Instant City (designed by F. Bendito, C. Ferrater and J. Prada): a continuous, coloured pneumatic dome that extended out in all directions like a rhizome, the fruit of the particles that could be added without limit to the main core.

Indeed, there was even a third 'city', still more nomadic and unstructured (the 'protest at the protest'): that of those (hippies) that climbed up on the surrounding rocks to pitch their tents and to spread out on any more or less level patch those genuine primary individual capsule-dwellings—absolutely elementary and carried on the user's back until required—otherwise known as sleeping bags.

In any case, though, instant city, based by definition on principles that contradict the premises of traditional town planning: a mobile, flexible,

25. Donato + Geest, 1969, "Convento o cámping... Campamento o falansterio" ['Convent or Campsite... Encampment or Phalanstère'], Mobelart (Barcelona), no. 6 (March 1973): 40.



FIG. 12 *Instant City*. 8th ICSID Congress, Ibiza. F. Bendito, C. Ferrater and J. Prada (1971).

lightweight city, capable of being randomly composed in a thousand different ways, prefabricated from rigorously modular units that could suggest an existential model in which each person can delimit their own individual space, in harmony with a community life that respects the great diversity of people’s backgrounds: “Hippies, students, communities from various other countries, the curious who find in an exotic place an unusual (hard to recapture) experience, the uprooted of all species.”²⁶

An unusual configuration of dwelling that privileged the users’ sense of touch—there was a general tendency among all visitors, once they had got over the first moment of shock, to start feeling the plastic walls—and utilized the pneumatic structure for a new spatial experience.

26. Felix Cabrero, “El congreso de diseño de Ibiza. Participación y autodiseño” [“The Ibiza Design Congress. Participation and DIY Design”], *Arquitectura*, no. 155 (1971).

But what we have here, of course, beyond all the 'protest' formats, is a genuine materialization of a place intended for leisure and free time (it is no accident that it provided the setting for a number of parties, celebrations and happenings),²⁷ in which Christopher Alexander's critiques of modern urbanism converged with calls to implement 'The Right to the City' formulated by Henri Lefebvre.²⁸ This semantic space also includes the legacy of Archigram—whose *Instant City* was to take shape between 1968 and 1970; as of the mid sixties (Capsule Homes, 1964; Living-Pod, 1966) the researches of this British group were centred on the design of minimal capsule-homes based on sophisticated prefabrication which transformed the residential unit into a futuristic object, just another of the basic domestic appliances of an advanced consumer society.²⁹

It is also important to recall that the fascinating futuristic hypertechnology of Archigram's *Instant City*, with its easily transportable units designed to be installed anywhere, was primarily a producer of spectacular events whose primary purpose was 'to involve the public, stimulating their imagination, called on them to take part as author, promoter and actor of unforeseen events.'³⁰ And in the leaflet inviting people to the *Instant City* on Ibiza, which was distributed internationally, we read:

We, the young people of the New Culture, will meet in Ibiza to be together, listen to music, dance and construct the space in which we will live for a few days. We ask designers all around the world to help us physically create the instant city that our heads will form during these days. In an environmental design happening, behaviour and form can come together for a week of design, construction, music, mime, fairground, festival and improvisation."³¹

So an instant city was made on Ibiza: people let themselves be seduced by Ponsatí's aerial sculptures; a multicolour ritual party was held (yellow, red, blue and green) with the participation of Miralda, D. Selz, B. Rossell and J. Xifra, and the Muntadas installation *Vacuflex-3* was assembled; in other words, initiatives linked to the themes of the habitable space and a practice of exchanges with the natural landscape.

There is no doubt, however, that the most emblematic icon was the huge inflatable constructed by J. Ponsatí, the follow-up to the one the same artist had presented to the Primer Concurs d'Art Jove competition in Granollers: a pneumatic installation, consisting of white plastic modules filled with helium, capable of reaching a maximum length of 41 metres. This clearly reveals the ludic nature of the act, in which process assumes primary importance, stimulating public participation in the construction and in raising the thing into the air, with the variable, organic, living configuration responding to the laws of an unpredictable motion and interacting with the landscape thanks to its monumental, albeit ephemeral and mortal scale. Outside of the rules of the market, and of any prejudice with regard to materials or serial production, elemental in its execution and in its visibility,

27. The project report, signed by Fernando Bendito and Carlos Ferrater, reads: "This posits the rejection of the city that sets to designing and mapping out the behaviour of its inhabitants, and at the same time the awakening of a new awareness reclaims the leisure that is the product of present-day technology in order to convert it into the specific work of human nature that is creation. [...] Success or failure matters little; the essential thing is knowledge." Museu d'Arts Decoratives, ADI FAD/ICSID archive, 1971. It is important to remember that in the extensive literature on the subject, some writers—albeit a minority—were very critical of this urban experiment: "A free city that proposes imaginative and creative ways of living, claiming to reject the institutionalized and the integrated, cannot support itself opportunistically on the elements or the mechanisms of established society. We believe that these processes are not prefabricated [...]. We therefore insist that the whole set-up rings false." Editorial "Plastic-Love-City-Trip-Pop-Pot o donde la ciudad cambia de nombre" ["Plastic-Love-City-Trip-Pop-Pot or Where the City Changes Its Name"], *Tele/Express* (13.7.1971).

28. Lefebvre's 1968 *Le Droit à la ville* was published in Castilian translation in 1969 by Ediciones Peninsula as *El derecho a la ciudad*.

29. These aspects are reflected in the project "Ceplástica 2000. A Dwelling for the Future", by Miquel Alvarez Trincado, published in issue no. 4 of *Boden*, 1972.

30. Bruno Zevi, "Archigram Beat. Inventano l'Instant City", *Cronache di Architettura* (Bari: Laterza), vol. VII, no. 768 (1970), 318.

31. Ad hoc committee for the instant city, *Instant City*, 1971, Giralit-Miracle archive.



FIG. 13 Inflatable. 8th ICSID Congress, Ibiza. J. Ponsatí (1971).



the inflatable becomes *opera aperta*, self-signifying. [Fig. 13]

Meanwhile, in 1970, a short article-cum-manifesto by L. Clotet—evidently inspired by Italian writers such as Umberto Eco or Vittorio Gregotti—put forward once again issues that had already been debated in local architectural circles: this was ‘In Barcelona: For an Architecture of Evocation’: “A long way from the optimism of a possible direct and positive impact, we are drawn to the possibilities of an architecture that seeks to denounce what it can hardly change [...]”³²

Therefore, while there was a diffuse dabbling in studies linked to semiotics,³³ Bohigas reiterated Catalan architecture’s total rejection of any utopian temptation and the of captivating but unproductive fascination of idealization; he also dismissed as disposable the ‘demagogic’ proposals of Yona Friedman,³⁴ the rebellious phantasmagorias of the Situationists, and the captiously optimistic visions of Archigram:

It will be easier to change society with genuinely revolutionary instruments than to construct the ‘wish machine’ for a ‘spatial city’ on the roofs of old Paris or a group of plug-in houses on the bank of the Thames, or cover Manhattan with a great geodesic dome such as the dreamer Fuller announces. [...] The technological utopia is the last trap of the established system.”³⁵

It can plausibly be claimed that the naive technological optimism of some of these approaches distorts the data of capitalist reality, softens them, dodges around their sharp imbalances, being as it is a victim of a misunderstood consumerist democracy. However, the alternative that is put forward is not much stronger, especially in view of the difficulty of understanding why it should only be ‘from inside’ the language of architecture—the realm of disciplinary signification—that the contradictions of the present system can be exposed in an effectively subversive direction. There began to emerge, amid the general mood of semiological inebriation,³⁶ an explicit desire to mark a distance from the ‘Barcelona School’ on the part of younger generations, many of whom were drawn to American ways of

32. Lluís Clotet, “En Barcelona: por una arquitectura de la evocación” [“To Barcelona: for An Architecture of Evocation”], CAU (Barcelona), no. 2-3 (1970), 108. This manifesto was read out at a meeting held in La Garriga in 1970, organized by Estudio PER (founded in 1964 by Lluís Clotet, Oscar Tusquets, Pep Bonet and Cristian Cirici), which was attended by a large number of Spanish and Portuguese architects. Centred on reflections that gave priority to questions of ‘language’, it was the subject of a lucid critique by Manuel Vázquez Montalbán: “The efficacy of this language for destroying the very mechanism of the law of supply and demand has not been revealed, nor does it seem plausible that a social class capable of creating mechanisms to defend it against more powerful languages should be affected by rebellious constructions that say no. Even those ‘protest’ constructions that permit themselves fewest assimilable displays hardly affect a minority sensitized to the question.” Manuel Vázquez Montalbán, “Racionalismo, arquitectura, butifarras y música dispersa” [“Rationalism, Architecture, Butifarras and Dispersed Music”], *Triunfo*, no. 416 (23.5.1970): 16.

33. “I have heard you are working on the subject of behaviourist semiotics. It so happens that I too am very interested in that. [...] I am trying to put pressure on Edicions 62 and Ediciones Peninsula to publish something along these lines.” Letter from Oriol Bohigas to Tomas Llorens, 27.11.1970 (Bohigas archive).

34. Lecture by Yona Friedman at the COAC headquarters in Barcelona, 13.3.1970: “Experiences in the Application of Objective Methods, Based on Graph Theory.”

35. Oriol Bohigas, “Tribuna Abierta. La utopía tecnológica” [“Open Platform. The Technological Utopia”], *Destino* (Barcelona), no. 1, 707 (20.6.1970): 11.

36. The high point of this passion for semiotics was the study seminar held in Castelldefels from the 14th to the 18th of March, 1972; among the non-Spanish participants at the symposium were Juan Pablo Bont, Alan Colquhoun, Françoise Choay, Peter Eisenman, Charles Jencks, Nuno Portas and Maria Luisa Scalvini. Tomás Llorens (ed.), *Arquitectura, historia y teoría de los signos* [“Architecture, History and the Theory of Signs”] (Barcelona: La Gaya Ciencia, 1974).

life and the theoretical output of Robert Venturi.³⁷ Venturi's observations exerted a powerful influence on a contemporary sensibility that threw itself into replacing attitudes that had come to seem old-fashioned or overly dogmatic, compared to which what was coming in from the other side of the ocean seemed to offer the pleasure of a surprising 'discovery' of the underlying nature of everyday life, and none provided by the official culture. The recovery of spontaneous and popular expressions was a response, therefore, to the demand for an architecture that, going beyond hackneyed linguistic formulas, was able to encounter, even with the ambiguity of the sources and the intentional absence of value judgements, greater symbolic and communicative capacity.

The work of Estudio PER during these years was increasingly characterized by a tendency to eclecticism and irony, through the standardization of elements close to the figurative language of Pop. At the same time X. Sust, who was actively involved with the Tusquets publishing house, was championing the indispensable need for creative design to accommodate the desires of its users, casting off formal dogmatism and attending instead to the stimuli provided by a world as complex and heterogeneous as that of mass consumerism.³⁸

Venturian premises inspired the analyses developed by the PER team, with their taste for provocation, on the basis of such seemingly trivial construction elements as the terrace (about which G. Herralde even made a short film, the 1973 *Mi terraza*, screened at the XV Milan Triennale); elevated to the status of formal protagonists of the present-day landscape, with the whole range of symbolic implications that serve to identify the social class and the mindset of its users, the terrace embodies all the contradictions and ambiguities of the society that generates it.

A little later, in 1975, the architects of Estudio PER worked with X. Sust and the photographer L. Pomés on the researching and registering architectural details, furniture and objects, presented at an exhibition in the Sala Vinçon and in the catalogue *Architecture and Tears. Documents of Popular Catalan Architecture 1975 for a Museum of City History*. [Figs. 14-15] In part this was a reflection about the undeservedly mistreated 'silly spaces' scorned by a univocal functionalist rhetoric ('we know that orthodox-modern architecture, Boy Scout architecture, cannot bear ambiguity');³⁹ by contrast, they can introduce a substantial revision of the referential parameters, inhibiting above all any attempt at standardization.

In this context one of the major influences was Pop art, which had obvious

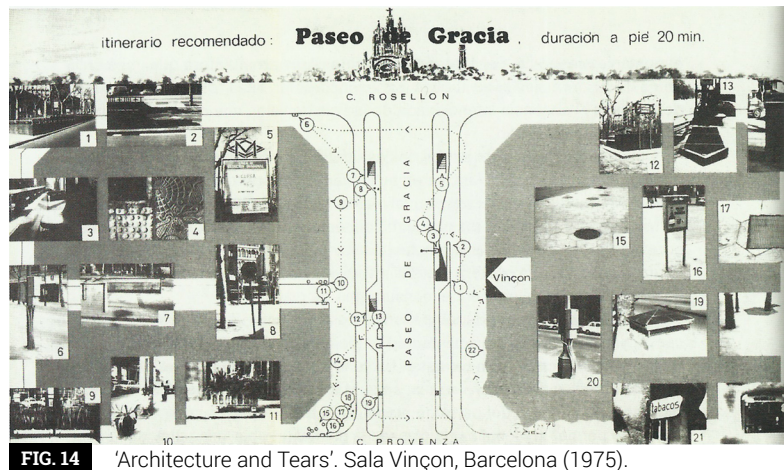


FIG. 14 'Architecture and Tears'. Sala Vinçon, Barcelona (1975).

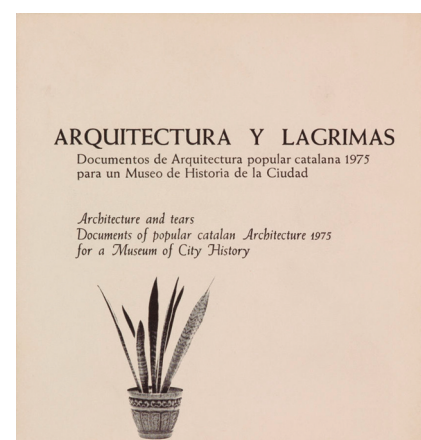


FIG. 15 Architecture and Tears. Documents of Catalan Popular Architecture 1975 for a City History Museum.

37. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture* (Cast. trans. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1972).

38. Xavier Sust, *Las estrellas de la arquitectura* ["The Stars of Architecture"] (Barcelona: Tusquets, 1975), 136. In 1971 the Tusquets Editor collection directed by Sust brought out an anthology of articles by Denise Scott Brown and Robert Venturi which constituted the first serious presentation of these two American authors to the Spanish public: Denise Scott Brown, Robert Venturi, *Aprendiendo de todas las cosas* [Learning from Everything] (Barcelona: Tusquets, 1971).

39. Oscar Tusquets, "Elogio de los espacios tontos" ["In Praise of Silly Spaces"], *Nuevo Ambiente*, no. 16.

connections with experiences that can fall within the sphere of so-called 'radical architecture',⁴⁰ then firmly implanted in specific geographic areas such as England (Archigram, Peter Cook), Italy (Archizoom, Superstudio), the United States (AntFarm), Austria (Coop Himmelblau, Hans Hollein). In fact, Hollein was the subject of a major exhibition which opened in December 1975 at the COAC, though this had a limited impact on the local level, despite the optimistic predictions of his mentor, Alessandro Mendini: "Hollein's visit to Barcelona is shocking, and is sure to leave its mark. [...] The revolutionary method, heresy applied to architectural composition: this is one possible lesson from Hans Hollein in Spain."⁴¹ [Fig. 16]

Be that as it may, the seventies mark the high point of a radical groundswell that was to take on different facets both in the systems of representation and in lifestyles; a peculiar juncture, one which reproduced the generational revolt that had shaken the world's major cities, rejecting all dogmatism and calling for maximum individual liberty as an indisputable affirmation of subjectivity. The new youth personality—one of whose literary reference was Susan Sontag's *Against Interpretation* (1966; Castilian translation published 1969)—contained anarchic elements in which 'psychedelic irrationalism, dandyism, camp taste, Pop and neo-Liberty [were] accepted, perhaps as a scandalizing act of libertarian affirmation.'⁴²

This world in turmoil was centred on the Rambla, chosen as the preferred scenario for all kinds of performance, or was exhibited in areas in and around the historic centre which certain strata of the population



FIG. 16 Hans Hollein exhibition at the COAC (December 1975).

40. Various authors, *Arquitectura radical* [Radical Architecture], (Valencia: MUVIM, 2001).

41. Alessandro Mendini, "Barcelona chiama Vienna", *Spettacoli & Società* (Milan), no. 3 (21.1.1976).

42. Alexandre Cirici, "La generació dels seixanta" ["The '60s Generation"], *Serra d'Or* (Barcelona) (15.10.1969).



FIG. 17 Butifarra, no. 1 (15 June 1975).

were starting to 'recover':

The connections between social classes and urban worlds were amazing; everything was moving around the electric Rambla and you never knew a priori where or with whom you might end up. [...] Bourgeois distrust and fear of strangers were banished even from the vocabulary. During that summer (1977) when anarchy conquered the streets and Nazario invented Anarcoma, there were few police, little violence and the anti-bourgeois spirit annihilated the conventions of the *progre* ['trendy/permissive/progressive'] generation. The *gauche divine* of the Bocaccio and the political leaders up in the Sant Gervasi district never filled their homes or their private parties with people who sympathized with the streets.⁴³



FIG. 18 Butifarra, special issue, (March 1977).

That blend of singular, against-the-tide experiences that constituted the essence of the contemporary Rambla gave rise to such clearly underground initiatives as the magazines *El Rollo Enmascarado* (October 1973), directly influenced by the American iconoclasts and animated by a heterogeneous collective that included Mariscal, Nazario and J. Farriol;⁴⁴ *Star* (July 1974) and *Butifarra* (1975); this last depicted in the most uncompromisingly raw cartoons the problems of the working class and of life in the housing schemes, lending its weight to the anti-speculation protests and demonstrations mounted by neighbourhood associations and demonstrating that comics could carry a strongly ideological charge. Indeed, one of Butifarra's quarterly special-issue albums was entitled *El urbanismo feroz* [Ferocious Urbanism] (1979) [Figs. 17-18-19]; by means of a corrosive humour the publication set out to highlight the inherent contradictions of urban capitalism and its harmful consequences both in

43. José Ribas, *Los 70 a destajo. Ajoblanco y libertad* [The '70s Piecework. Ajoblanco and Liberty], (Barcelona: RBA, 2007), 480-481.

44. The editor A. Martin subsequently recalled the members of the group: "They all have the same look: necklaces, lots of rings, long manes of more or less fuzzy hair, strange eye-catching clothes, and Nazario beats them all [...]; hippie behaviour and a tone of voice somewhere between a singsing buzz and a purr, though most of them are too shy to speak." (www.tebeosfera.com).



FIG. 19 Butifarra, no. 1 (15 June 1975).

the property sector and for other areas of society.

The idea of alternative communities, Situationist dérives and psychogeography, surrealist bumming and circuits of shared hallucination came together in a whole new logic of use of the urban space, in which the common conviction, assimilated and put into practice, was that 'the street is a party'. Among the key protagonists of this revolution in mores were transvestites and the

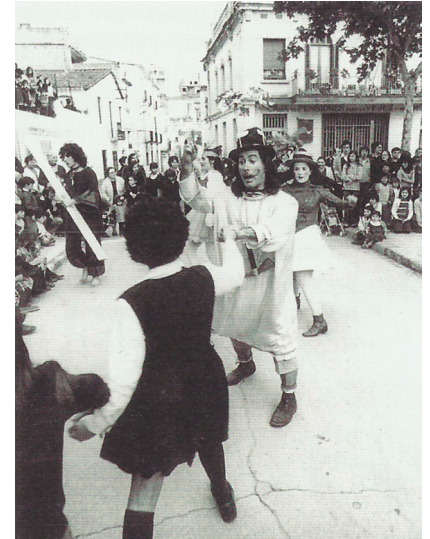
gay collective in general, then highly active in the cause of liberation; to some extent these were all sectors that had traditionally been excluded from full participation in civic life and were now striving to win a long-dreamed-of freedom: "Barcelona's transvestites provided the city with points of visual, moral, historical reference. The transvestites came out onto the streets of this city after the rain of history was over, like snails."⁴⁵

This reappropriation of the open was also supported by the members of the theatre group Els Comediants: the theatre was transformed into a party, and the party was literally out on the streets. Beginning with shows like *Catacroc* (1972-1973), *Moros y cristianos* (1975) or *Plou i fa sol* (1976) [Figs. 20-21], the company opened up a transitive conduct to the public —'participants' more than 'spectators'—and restored a liberating communitarian value to the spaces of the unbuilt city, maintained for decades under the strict surveillance of authoritarian order or, literally, under curfew. By taking on the role of real 'urban guerrillas' Els Comediants—using animation, costumes, urban staging, festive ceremony, fireworks, music and improvisation—carried out a genuine strategy of creative reconquest and democratic reuse of what would subsequently be defined later, in more disciplinary terms, as 'the public space'.

Franco's death opened up a period of uncertainty [...] Els Comediants, then more than ever, took the streets with their cercavila processions, a morning, afternoon or evening spectacle that would vary with the time and place but whose common denominator was the defence and exaltation of the street as a place for fun, encounters and exchanges.⁴⁶



FIG. 20 Comediants: *cercavila* street processions with Odin Theatre. Canet de Mar (14 May 1977).



45. Manuel Vázquez Montalbán, *Barcelones [Barcelonas]* (Barcelona: Empúries, 1990), 305.



FIG. 21 Comediants: *cercavila* street processions workshops. Esparreguera (8 October 1976).

46. Santiago Fondevila, "Una forma de vida" ["A Way of Life"], in *Comediants 15 años [Comediants 15 Years]* (Madrid: El Público-Centro de Documentación Teatral, 1988), 41.

This practice of recovery links the initiatives of the theatre group to other contemporary manifestations (from the various Canet Rock festivals—starting with *Sis hores de cançó* in 1973—to the ‘Libertarian Days’ in Park Güell in July 1977) [Fig. 22] in which a heterogeneous mass of people united by a markedly anti-conventional spirit experienced, albeit only on such occasions, new forms of *libertarian* life.

It should be borne in mind that there were different ways of going against the Franco regime: by striving at all costs to invent novelty and transgression in opposition to the sickly local climate, or by championing the authentic tradition, that ‘true’ past that had to be rescued in opposition to folklore or traditionalist ideologies; however, this option seemed to be favoured by the most moderate and integrated sectors of indigenous culture.

It is significant that, when *Ajoblanco* (a magazine highly critical of the so-called *gauche divine*) was launched in 1974, [Fig. 23] the editorial in its first issue stating strongly: “Why this new magazine? 1. Because we do not want a culture of imbecilisms. 2. Because we are tired of divinities, priesthoods and culture-industry elites. 3. Because we want to intervene, lead, facilitate and use a creative culture. 4. Because we are still Utopians.”⁴⁷

Ajoblanco was to be the champion of the marginal and the alternative, the magazine in which L. Racionero, steeped in Californian underground culture, would write about ecology and urbanism, fighting for a more human architecture based on the values of a utopian socialism, capable of balancing ‘individual peculiarity and cooperative association’. Racionero was an out-and-out defender of a humanist urbanism that rested primarily on decentralization at all levels and, abjuring the profile of the current identity of design activity, inspired a voluminous dossier under the provocative slogan ‘Against Architecture’: “We are only trying to open a window to ventilate architecture. [...] We want an architecture of participation. [...] We are not architects, but we are citizens. And some day we will live in a new house and a new city. And if not, in time. We are young.”⁴⁸

Meanwhile, the proliferation of activities such as happenings, environments, kinetics-based interventions, installations and actions of all kinds, with a high degree of conceptualism that relegated the corresponding formalization to the background and prioritized in its place the processes of implementation, characterized a series of artistic initiatives in which hybrid contributions merged—experiments with a propensity to destructure traditional identities, adapting to an itinerary of breaching the canonical boundaries between disciplines and essentially directed to eradicating the boundaries between art and life.

All of this is discernible in the initiatives sponsored by the Board of the

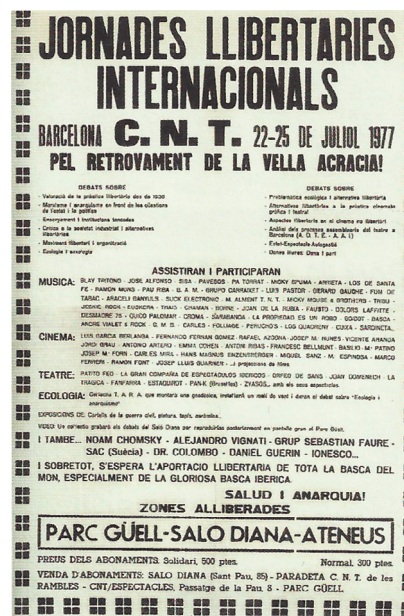


FIG. 22 International Libertarian Conference (1977).

47. Editorial, “¿Por qué esta nueva revista?” [‘Why This New Magazine?’] *Ajoblanco* (Barcelona), no. 1 (1974).

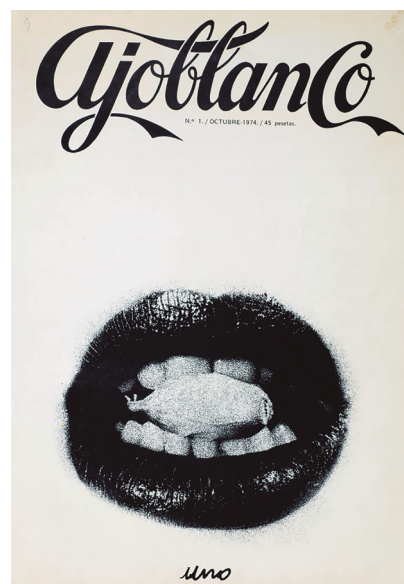
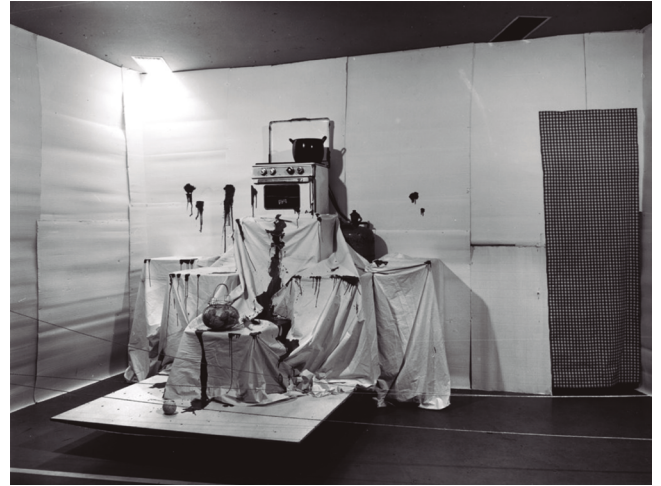


FIG. 23 *Ajoblanco*, no. 1 (1974).

48. *Ajoblanco* Collective, “Dossier contra la arquitectura” [‘Dossier against Architecture’], *Ajoblanco*, no. 27 (1977).



COAC in Barcelona during these years, under the auspices of an advisory committee made up of C. Rodríguez Aguilera, J. Corredor-Matheos and A. Cirici. In April 1972 the COAC put on the exhibition *Impulsos: arte y computador. Grafismos–Plástica–Música–Cine*, with the participation of Max Bense, Joan Margarit and Christopher Alexander, the aim of which was to explore how developments in the new information technologies might end up modifying the genesis of the artistic product. Then in June and July it presented *Piso soleado, tres dormitorios y gran comedor-living. Constructores: Arranz-Bravo Bartolozzi* [Fig. 24], a provocative reading of the decorative stereotypes of a bourgeois apartment—complete with *progre* icons—reproduced in surreal fashion, grotesque, off-scale, even gruesome in its configuration.⁴⁹ In March-April 1973 it was the turn of TRA 73 [Fig. 25], an exhibition devoted to the work of a handful of young avant-garde Catalan artists who more or less belonged in the field of conceptual art (F. Abad, J. Benedito, S. Gubern, A. Jové, A. Llana, R. Llimós, A. Muntadas...); this show made extensive use of new media—basically photographs and video—in keeping with a shared perception of the dematerialization of the conventional product.

These initiatives ran parallel to those of the Sala Vinçon exhibition space, which, at its opening, outlined its programme as follows: “Content: Presentation of the empty room, painted white, with the necessary infrastructure for an exhibition space (light bulbs, rails for spotlights...). The various artists that will be presented in this room will have total freedom to manipulate its appearance and create the setting that is best suited to their specific needs.”⁵⁰

The room did indeed host a series of experiences centred on the possible modifications of the concrete environment and the variable interrelationships established between objects, people, sounds, movements, light, colour and space: L. Utrilla, *Lectura tàtil d'un espai* [Figs. 26-27]; Bigas Luna, *Mobles amb grup de teatre i polaroids* [Fig. 28]; J. Navarro Baldeweg, *La habitación vacante. Luz y metals* [Fig. 29]; A. Mendini,



FIG. 24 The exhibition ‘Sunny Flat, Three Bedrooms and Large Living/ Dining Room’. Arranz-Bravo + Bartolozzi. COAC (1972).

49. Josep Maria de Sagarra commented as follows: “One must summon up one’s courage and go to see the exhibition, the flat of these smart alecks; it cannot be helped: intelligence dwells there. It is a “negative”, “destructive” intelligence; it is the intelligence of the authentic child that patiently, methodically shows us the flat, his flat. [...] Here are the intestines of the flat openly decomposing, spilling out, first in a trickle, then in a cataract, onto the floor, walls, leaving everything ‘a bloody mess’. A decomposing flat that reeks, with blood stains, dried blood, everywhere.” Josep de Sagarra, “Benvinguts” [“Welcome”], *Tele/express* (21.6.1972).

50. Presentation leaflet, 23.3.1973, Sala Vinçon archive.



FIG. 25 'TRA 73 group'. COAC (1973).

Mobili impossibili. All of these exhibitions took place between 1973 and 1976.

On the other hand, to return to a more specifically architectural sphere, while J. Muntañola tried to forge a path between fidelity to his Mumfordian historical background and sociological experiments,⁵¹ H. Piñón was opening up new territories of theoretical investigation, which provided the foundation for and led to the rapid consolidation of *Arquitecturas Bis* as one of the privileged platforms for discussion.⁵² The magazine did not aim to defend a programmatic line or a disciplinary dogmatism, but sought instead to voice the demand for knowledge that was open to dialogue with the complex cultural conditions of the context—a premise that led Ignasi de Solà-Morales to talk of an 'architecture of art and experiment'.⁵³

After Franco's death in 1975, the holding of the first municipal elections (1979) and the PSOE victory in the parliamentary elections (1982) sparked an historic moment of profound change in the cultural and social life of Spain. The objective democratization of mechanisms of politics and government resulted in the coming to power of people who had until then been committed opponents of the former regime (Bohigas, for example, served as Barcelona's Councillor for Urbanism between 1980 and 1984, and as Councillor for Culture between 1991 and 1994). "With the installing of the Socialists in municipal power, many of the intellectuals and professional people who had been critical of the previous period could stop 'thinking' the city and start 'making' it, enter into the temple of real management, and the collision between reality and desire forced a pragmatic synthesis."⁵⁴

To put it another way, this was an historic new phase in which intellectual activity at all levels ceased to rely on the nutritional substrate formerly represented by civil *society*—with all its nuances, but always within a common dimension that consisted in being *against* the various manifestations of totalitarianism—to become, if not directly in a practice of *State*, a thought that was grounded in (and represented) the institutions, converting the intellectual from critical to organic and tending inevitably to an interpretation of society in terms of official sanction.

51. At this time Josep Muntañola gave two lectures at the COAC in Barcelona (8 and 9.11.1972): these were entitled "The Architecture of the Counterculture" and "Architecture as a Place to Live".

52. Helio Piñón, "Actitudes teóricas en la reciente arquitectura de Barcelona" ["Theoretical Attitudes in Recent Barcelona architecture"] *Arquitecturas Bis* (Barcelona), no. 13-14 (1976).

53. Ignasi de Solà-Morales, "Arquitectura de la razón. Arquitectura del sentido" ["Architecture of Reason. Architecture of Sense"], *Cuadernos de Arquitectura*, no. 117/120-2 (1976).

54. Manuel Vázquez Montalbán, *Barcelona*, 327.

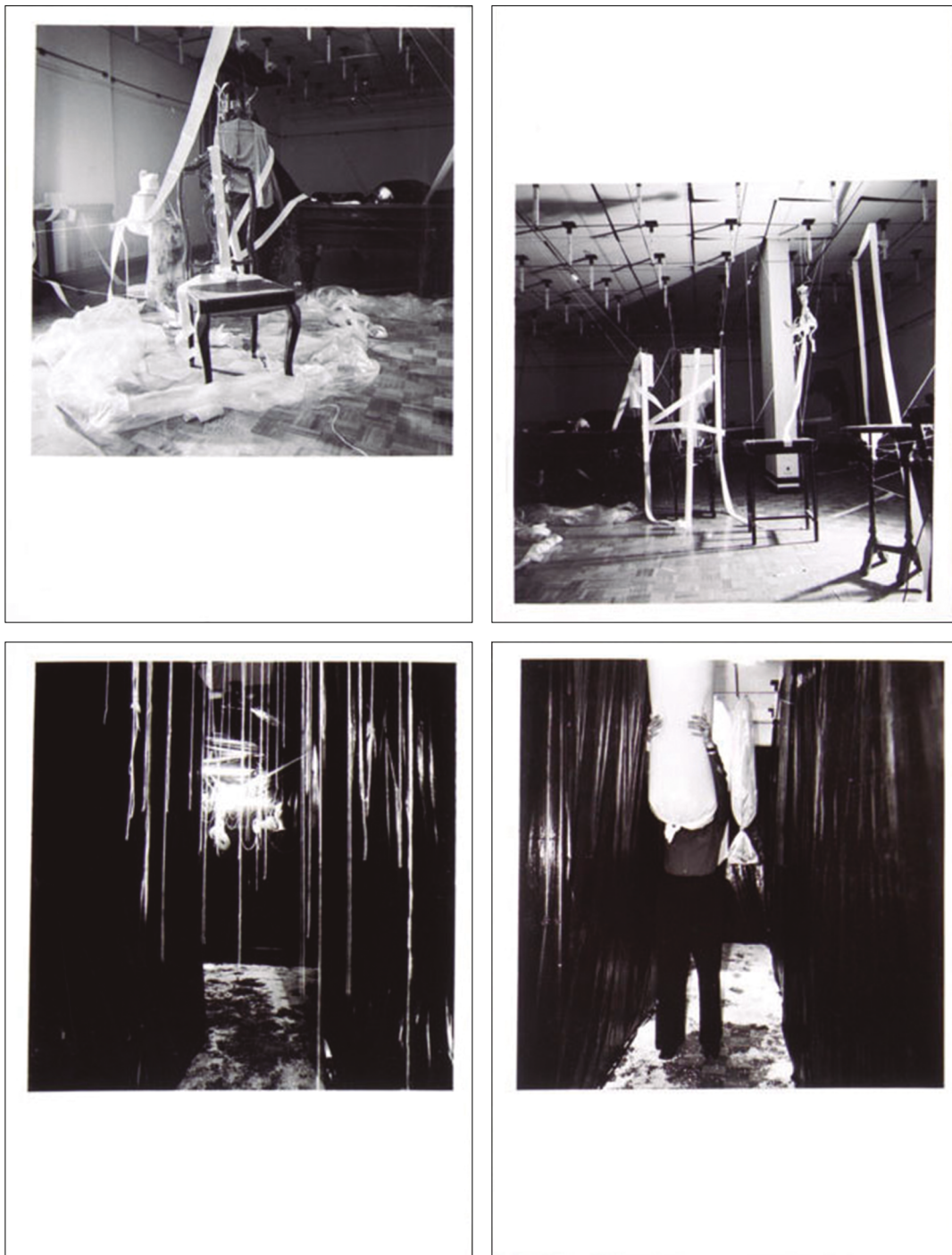


FIG. 26 Various tactile actions. Ll. Utrilla (1971-1973).

This was the triumphal entry of democratic Spain into the aura of *modernity*, under the aegis of a pragmatic rationalism that conceived of a ‘designable’ social-democratic city that was gradually but irreversibly to end up meshing perfectly with the cogs of liberal capitalism in the omnivorous system of globalization.

The ‘imagined’ city, with all its proactive idealistic charge, was cannibalized by the realistically ‘transformed’ city; the baggage of social criticism—and, at times, of extremist protest—was lightened by the mechanisms of the Administration; ‘creative’ marginality was metabolized into museum aesthetics or art paper poetics.



FIG. 27 Tactile action. Ll. Utrilla, Escola Eina (1972).

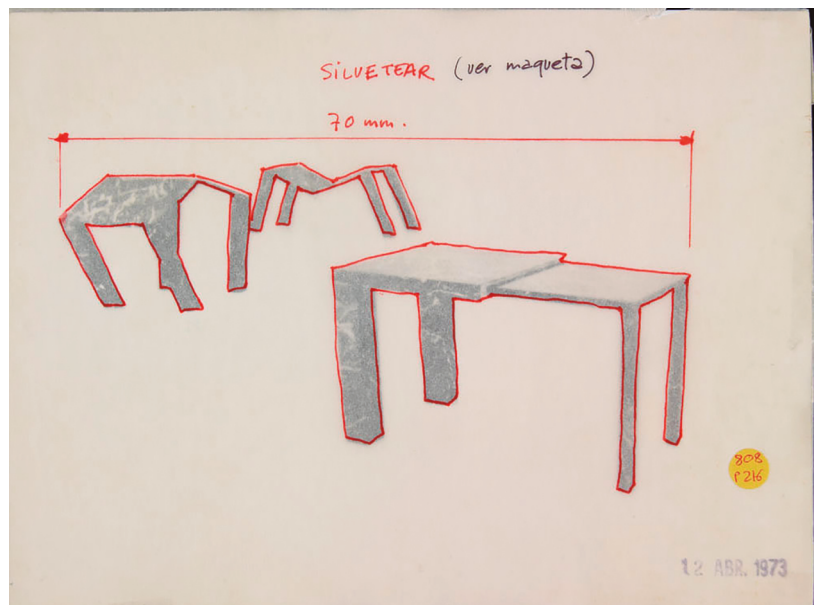
In Barcelona it all began with the consecration of the one-off intervention, the prioritizing of the individual architectural project over the general plan. These were the days of the civic reappropriation of many public spaces (what had previously been *conquered* was now *designed*); in most cases these were unused spaces—squares, streets, gardens, parks, gap sites, etc—which were given a collective use according to a strategy that called for ‘a return to a city formalized on the basis of the public space, conceived as the result of the architecture.’⁵⁵

And then came the crucial year of 1986, when Barcelona was appointed to host the 1992 Olympic Games; that same year Spain concluded the process of becoming a member of the European Union, with the consequent availability of funding from the European Regional Development Fund (ERDF) for large-scale infrastructural and urban projects, generating

55. Bohigas’s theoretical summary of this policy is of great benefit in identifying its programmatic points: Oriol Bohigas, *Reconstrucció de Barcelona* [Reconstruction of Barcelona] (Barcelona: Edicions 62, 1985).



FIG. 28 J.J. Bigas Luna exhibition in the Sala Vinçon, Barcelona (1973).



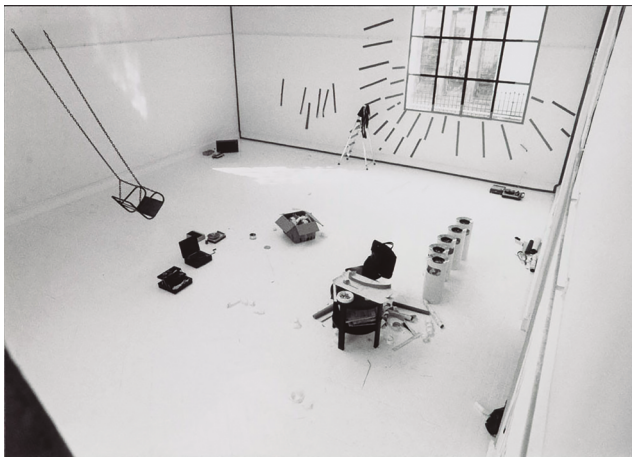


FIG. 29 'The Vacant Room. Light and Metals'. J. Navarro Baldeweg exhibition in the Sala Vinçon, Barcelona (1976).

far-reaching developments that modified the existential metropolitan environment: a process that still goes on today with other resources and referents, in most cases determined by the operational predominance of private capital.

A gradual shift began toward a new logic of actuation in the urban reality, with the definition of a completely different overall system of transformations; and very different, too, the field of ideal experiences that we might define as 'thinking of possibilities', whose object would be to draw profiles and destinies for the future city...:

Despite the prospect of the Olympic Games, the city had fallen into a kind of uncomfortable sadness. The conversations flagged, the meetings were boring. [...] The present was polluting the past: when people looked back they reinterpreted their actions in a cold and critical light and the idealism of previous years now seemed like something stupid, if not hypocritical. [...] The intellectuals kept their mouths shut for fear of reprisals, or from ambition, selling their silence and even their complicity in return for money or a short-lived provincial fame.⁵⁶

56. Eduardo Mendoza, *Mauricio o las elecciones primarias* [Mauritius or Primary Elections] (Barcelona: Seix Barral, 2006), 229.

Itinerari di riflessione: polemiche contro-culturali e processi di normalizzazione

ABSTRACT

Nel corso degli anni 60, sul fronte delle cosiddette avanguardie architettoniche, sembra giungere a massima effervescenza un coacervo di esperienze che intendono superare le rigide barriere delle legittimità disciplinari, forzando oltremisura scale dimensionali, convenzioni tettoniche, sistemi strutturali tradizionali, linguaggi stereotipati.

In realtà, tale ramificata e contestataria attitudine, sottesa a molte iniziative europee e del resto del mondo, lambirà molto marginalmente l'universo professionale spagnolo (e ancor meno quello catalano), costituendo tale "assenza" uno dei risvolti peculiari della riflessione architettonica di questo paese. A Barcellona, nello stesso momento in cui si ipotizzava la nascita di «Una possibile 'Escuela de Barcelona'», lo studio di R. Bofill (Taller de Arquitectura) presentava il suo diagramma ideale de *La ciudad en el Espacio* (1968).

Esperienze che pretendono essere modelli superiori di prefigurazione di una "nuova" vita in una "nuova" città. Sono momenti di grande apertura problematica: la prospettiva di un imprescindibile rivolgimento delle forme di vita nella sua totalità esige una ridefinizione degli obiettivi disciplinari; e una produttiva "fusione delle arti" sembra indicare i nuovi percorsi del rinnovamento.

Nel corso degli anni 60, sul fronte delle cosiddette avanguardie architettoniche, sembra giungere a massima effervescenza un coacervo di esperienze che intendono superare le rigide barriere delle legittimità disciplinari, forzando oltremisura scale dimensionali, convenzioni tettoniche, sistemi strutturali tradizionali, linguaggi stereotipati.

Nell'ottica di superare in positivo la crisi dell'architettura moderna, la cosiddetta «internazionale dell'utopia»¹ apriva nuovi orizzonti alla professione, perseguendo non solo un rinnovamento degli strumenti attuativi, ma anche una essenziale contaminazione delle formule espressive. In realtà, tale ramificata e contestataria attitudine, sottesa a molte iniziative europee e del resto del mondo, lambirà molto marginalmente l'universo professionale spagnolo (e ancor meno quello catalano), costituendo tale "assenza" -come vedremo- uno dei risvolti peculiari della riflessione architettonica di questo paese.

E sicuramente uno dei filoni più prolifici fu quello focalizzato ad esaltare le virtù redentrici di un futurista universo tecnologico, come si può ravvisare nelle prefigurazioni immaginifiche di Yona Friedman, relative a un' "architettura spaziale" mobile ed in costante metamorfosi, negli studi su strutture metalliche di Konrad Wachsmann, nella dissacrante iconografia Pop degli Archigram, nelle cupole di varia natura ideate da Buckminster Fuller o nelle megastrutture a carico di Kenzo Tange e del gruppo giapponese Metabolism. D'altro canto, in questi anni si consolida il significato fisico e concettuale di quanto nel linguaggio dell'epoca si individuava come "megastruttura":

1. Il riferimento è al commento, nettamente caustico, che su tale fenomeno espressero M. Tafuri e F. Dal Co, nel loro *Architettura Contemporanea II*, Milano, Electa, 1979, pp. 347-354; a parte l'uso di giudizi perentori -tipo "l'accademia dell'utopia"-, si delinea invece un trattamento eccessivamente sbrigativo del tema.

“[...] non solo è una struttura di grande dimensione, ma [...] anche una struttura che di frequente: 1. è costruita con unità modulari; 2. è capace di accrescersi in modo “illimitato”; 3. è uno scheletro strutturale su cui si possono costruire, innestare, sostenere, dopo essere state prefabbricate in un altro luogo, unità strutturali minori; 4. è un’impalcatura strutturale la cui vita utile è presumibilmente molto più lunga di quella che i componenti minori possono sopportare”.²

In effetti, la scadenza espositiva del 1967 a Montreal, intitolata “La terra agli uomini”, costituì una vera e propria esibizione di “megastrutture” (dalle tensostrutture di Frei Otto alle coperture geodetiche di Fuller), e trovò naturale seguito e in qualche maniera conclusione in quella realizzata ad Osaka nel 1970, “Armonia e Progresso per l’Umanità”.

Alla Biennale di Parigi del 1967 alcuni architetti francesi (J. Aubert, J.-P. Jungmann e A. Stinco), membri dell’Utopie Group, presenteranno strutture gonfiabili e tecnologie del *blow-up*, adattabili al luogo, leggere, trasportabili, e finanche galleggianti (in acqua come in aria), in un’esaltazione delle virtualità innovatrici della “pneumaticità”.

Insistenza su tecniche combinatorie che libererebbero lo spirito catartico del *gioco* (l’attualità dell’*Homo ludens*, tratteggiato nel 1938 da Huizinga, è per esempio rappreso dalle fantasmagorie del Fun Palace di Cedric Price, 1960-61), mentre esaltano restituzioni spettacolari che ambiscono soprattutto a sedurre per sorpresa visitatori e utenti; sicuramente la Expo di Montreal fu una valida testimonianza e celebrazione di siffatti approcci, sia per l’utilizzo degli avveniristici coronamenti dei padiglioni fieristici quanto per l’“Habitat 67” di Moshe Safdie, concepito come un insieme assemblato di cellule residenziali prefabbricate dalla struttura arborescente.³

A Barcellona, nello stesso momento in cui si ipotizzava la nascita di «Una possibile ‘Escuela de Barcelona’»,⁴ lo studio di R. Bofill presentava il suo diagramma ideale de *La ciudad en el Espacio*⁵ [Fig. 1]. Se, quindi, da parte di alcuni settori si tendeva a rafforzare l’ipotesi di una “Escuela” vagamente omogenea, in cui pareva dovessero necessariamente ritrovarsi gli architetti che rappresentavano un effettivo progresso nella disciplina, il “Taller de Arquitectura”,⁶ invece, si concentrerà in questo periodo sull’elaborazione di una teoria progettuale incentrata sull’individuazione di una cellula-tipo industrializzata, in grado di sviluppare illimitati sistemi aggregativi a partire dalla costruzione e decostruzione di unità cubiche, arrivando a conformare a scale microubane una iconografia liberatoria da zigurat.

Nella costruzione dello spazio, l’applicazione di tali principi, retti dalla dialettica fra ordine e disordine, in cui l’esistenza di un’armatura programmata razionalmente non intendeva comunque essere di impedimento all’adattabilità di tale scheletro compositivo alle variabili

2. R. Wilcoxon, *Megastructure Bibliography* (1968) citato in: R. Banham, *Megastructures. Futuro urbano del pasado reciente*, Barcelona, G. Gili, 2001(1978), pp. 8-9.

3. Un ampio reportage sull’evento fieristico e le sue architetture lo troviamo sul numero 109 (1968) della rivista “Arquitectura” di Madrid.

4. O. Bohigas, *Una posible “Escuela de Barcelona”*, in “Arquitectura”, 1968, No. 118, pp. 24-30. Per chiarimenti sulle discussioni disciplinari del periodo, si rimanda a: A. Pizza, *Ideas de arquitectura en una cultura de oposición*, in A. Pizza, J. M. Rovira (a cura di), *Desde Barcelona. Arquitecturas y Ciudad. 1958-1975*, Barcelona, Col·legi d’Arquitectes de Catalunya, 2002.

5. R. Bofill, *Taller de Arquitectura, Hacia una formalización de la ciudad en el espacio*, Barcelona, Editorial Blume, 1968.

6. Nel 1964, l’occasione offerta dalla progettazione del quartiere Gaudí aveva permesso l’incorporazione nello studio Bofill di persone dalla diversa estrazione, cominciando a configurare quello che sarà il fondamentale carattere interdisciplinare dell’equipe. Nel 1976 il “Taller” era così composto: R. Bofill, architetto; A. Bofill, architetto; M. Nuñez Yanowsky, architetto; P. Hodgkinson, architetto; J.A. Goytisoló, poeta e scrittore; S. Clotas, saggista e critico letterario; R. Collado, architetto; S. Vergano, attrice; J. Romea, economista. Dati tratti da: AA.VV., *Document de travail sur le ‘Taller de Arquitectura’, Voyage Architecture et Construction du 9 au 11 mai 1976*; dattiloscritto (archivio Bofill)

circostanze progettuali, avrebbe dovuto consentire la traduzione veridica dell'empito utopico nella realtà vissuta; una città immaginata come creazione collettiva, a partire comunque da istanze individuali soddisfatte, e che si adatta a una logica di sviluppo organica, quasi biologica, in continua evoluzione ed adattamento, divenendo l'abitazione un elemento di riscatto pieno, nerbo pregnante di una nuova società:

Si tratta di proporre un nuovo modo di vita, tanto per quanto riguarda lo spazio interno della cellula abitativa, quanto della loro stessa concezione urbanistica. È un complesso in cui entrano concetti economici, giuridici, politici, sociologici e, magari, architettonici, ecc. Forse è una città destinata a che le relazioni vadano dall'individuo alla collettività, direttamente, senza passare per strati o livelli intermedi. Relazioni in cui l'individuo può sviluppare la sua personalità.⁷

La mai sopita tensione inventiva, esercitata dal Taller anche nella vita quotidiana comunitaria, la sua polemica alterità basata sui diritti inalienabili di un individuo *liberato*, la riaffermata interdisciplinarietà dell'atto progettuale, risaltano una concezione della creazione architettonica che pretende andare oltre l'*avanguardismo borghese* dei moderati conterranei. Le esperienze contemporanee del Taller, e in primo luogo *La ciudad en el espacio* [Fig. 2, 3], pretendono essere, quindi, modelli superiori di prefigurazione di una "nuova" vita in una "nuova" architettura i cui elementi caratterizzanti sono rintracciabili nella massima articolazione del sistema interno pedonale a piano terra -che lascia la circolazione automobilistica alla periferia dell'insediamento-, la grande quantità di spazi aerei destinati ad usi collettivi, l'accesso individualizzato dall'esterno agli appartamenti, la varietà di scorci generati dai diversi tipi di aggruppamenti residenziali, la concezione dell'insieme a partire da un volume cubico che si sviluppa spazialmente in maniera ramificata e non per la sovrapposizione stereotipata di piani.

Sono momenti di grande apertura problematica: la prospettiva di un imprescindibile rivolgimento delle forme di vita nella sua totalità esige una ridefinizione degli obiettivi disciplinari; e la produttiva "fusione delle arti" sembra indicare i nuovi percorsi del rinnovamento, per non voler dire esageratamente della rivoluzione. Non a caso la sede del Colegio de Arquitectos si trasforma in luogo di importanti scadenze espositive: nell'Aprile del 1968 si tiene la mostra MENTE 1 (I Muestra Española de Nuevas Tendencias Estéticas), con opere, fra gli architetti, di Bofill, A. Fernández Alba, R. de Leoz, O. Bohigas, J. M. Martorell [Fig. 4]. D. Giralt Miracle dichiara nella presentazione:

Le più importanti ricerche sull'estetica contemporanea discutono su come creare un arte alla scala della società globale e non del singolo individuo, all'interno dei percorsi dell'arte costruttivo, visuale, cinetico (...) Si crea così una nozione di spazio come

7. J.M. Soria, *La "otra" arquitectura. Ricardo Bofill busca terrenos para experimentar su ciudad en el espacio*, in "Tele/eXpres", 24 de marzo de 1970. Significativamente, pochi anni dopo questo saggio nel terreno dell'*alternativa*, Bofill sostiene: «Non esiste un'architettura fuori dal sistema. Attraverso l'architettura, sono proponibili le anticipazioni del sistema. [...] un'architettura fuori dal sistema può essere solo l'architettura del disegno e del testo scritto» *Conversaciones informales con Ricardo Bofill*, in "Ajoblanco", No. 30, 1978.

parte integrante dell'opera, in cui i volumi delle masse e gli spazi stabiliscono la poetica degli "spazi trasformabili" che coinvolge tutte le arti.⁸

Le ricerche plastiche presenti (Claret, Duarte, Segarra, Sempere, Sobrino, Torner,...) si muovono in un contesto marcatamente spazio-temporale, introducendo la durata nella ideazione artistica, verso una definizione cinetica che intende superare il puritanesimo geometrico. Sia le arti visive che l'architettura privilegiano, in questo caso, la struttura modulare «per avvalerci delle variazioni e della serialità e poter così risolvere il dibattuto problema delle relazioni tra arte e realtà.»

Nell'oscurantista clima franchista gruppi di opinione, vincolati alle professioni cosiddette liberali, cominciano a muoversi, ad incontrarsi, a elaborare pensieri e comportamenti alternativi, ad organizzarsi; nel 1967 si apre la discoteca Bocaccio⁹ e i suoi frequentatori abituali verranno marchiati con il distintivo di *gauche divine*. A quanto pare tutto nacque da un intervento giornalistico di J. de Sagarra – in una delle sue *rumbes* che si pubblicavano su "Tele/eXpres" –, che utilizzò il termine per distinguere un gruppo di rappresentanti della cultura autoctona, in netta opposizione alle convenzioni del regime e che tentavano di praticare, nei limiti del possibile, momenti di libertà e trasgressione. In realtà, l'assenza di un vero e proprio collante, di un'effettiva coerenza ideologica, impedirà il decantarsi di una critica radicale e operativa dell'esistente:

Per quanti ci addossarono il nomignolo di "sinistra divina" non eravamo più che dei giovani professionisti imbevuti del dogmatismo dell'antidogmatismo e dello schematismo dell'antischematismo. Solo ci univa l'evidenza che si vive una volta sola, e che bisogna imparare ad amare e vivere.¹⁰

Malgrado, ovviamente, l'empito radicalmente contestatario del movimento del 68 non possa essere affatto percepito in un paese sottomesso al giogo dittatoriale, tuttavia la temperie storica sembra richiedere con urgenza prese di posizione, schieramenti netti e discriminanti; e con virulenza uno degli esponenti della *gauche divine* (O. Bohigas) stroncherà il conservatorismo di A. de Moragas, restio ad accettare alcuni comportamenti di giovani architetti locali, accusati di "frivolezza":

Nonostante le lamentele di Moragas, bisogna cercare la giovane architettura più viva di Catalogna tra gli intelligenti propensi alle droghe e alla venerabile tradizione dell'amore libero, e non tra retrogradi e speculatori immobiliari che ancora perseguono, ingannandosi, la stretta via della nostra infruttuosa rivoluzione borghese.¹¹

D'altro canto, va acquistando rilievo nelle discussioni o studi in corso il tentativo di interpretare il ruolo dell'architettura nella contemporanea

8. D. Giral Miral, folleto de presentació MENTE 1, 1968, Archivo Vocalia de Cultura, COAC. Un'altra significativa esposizione, presentata nel COAC a maggio del 1968 si intitolerà: "Integración de las artes".

9. «In quel piano terra succedevano cose che sembravano estemporanee. Su quei divani di velluto in falso stile modernista prendeva corpo l'idea della "serrata" nel convento di Montserrat e della fondazione della rivista "Arquitecturas bis"; durante una notte di bevute con Rosa Regàs e Enric Satué, si discutevano i programmi dei "Pequeños Congresos de Arquitectura" e si organizzava la raccolta delle firme e le successive lettere di protesta o i supporti mediatici ed economici ai politici perseguitati.» O. Bohigas, *Dit o Fet. Dietari de records II*, Barcelona, Edicions 62, 1992, pp. 291-292.

10. M. Vázquez Montalban, *La izquierda que nunca existió*, in "Tele/eXpres", 25-5-1974, p. 13.

11. O. Bohigas, *L'amor lliure i la 'dreta de Mataró*, in "La Mosca", 1968, No. 1.

società di consumo in rapida espansione; si avverte la preoccupazione per una progettualità in grado di rispondere adeguatamente alle sfide della tecnologia, mantenendosi viva l'attenzione per le ricerche sul linguaggio e sulle capacità comunicative della forma costruita. Sarà così frequente, in questo contesto, la presenza a Barcellona di figure internazionali di gran richiamo, come P. Eisenman, alcuni membri del gruppo inglese degli Archigram, Ch. Alexander o U. Eco.¹²

Nel 1968 uscirà, inoltre, la prima sintesi storiografica della produzione architettonica dell'attualità, realizzata da Barcellona: Ll. Domènech, *Arquitectura Española Contemporánea*. Nel prologo, stilato da O. Bohigas, all'inevitabile assunzione di trovarsi immersi in una condizione nazionale di sottosviluppo, si affianca l'auspicabile riscatto attuabile solo da una posizione di "vanguardia comprometida", significata da atteggiamenti esplicitamente contestatari nei confronti dello *status quo*. E nell'intervento dell'unico invitato straniero, V. Gregotti, si ribadisce una condizione peculiare dell'architettura di questo paese nettamente improntata a una condotta realista:

Nel complesso la cultura architettonica spagnola dimostra scarso impulso verso l'utopia, verso lo studio non realizzabile, verso l'esercitazione teorica. Non succede come in altre nazioni dove il maggior interesse si trova soprattutto nei progetti.¹³

E forse potrebbe essere proprio l'arte, in senso lato, ad offrire nuovi orientamenti d'integrazione in una realtà da trasformare; una attitudine in grado di interagire con il contesto e attivare meccanismi rivoluzionari, con migliori potenzialità in relazione ad altri strumenti operativi:

[...] l'arte impegnata non cerca di spiccare, o l'esclusività, ma piuttosto preferisce dare valore e adattarsi al contesto e, in questo caso, scomparire in esso.¹⁴

E la città sarà il predestinato campo d'azione di questa nuova estetica politica, con propositi di rigenerazione progressista:

Bisogna "inventare", dunque, non per creare nuovi mondi ma per recuperare la città e consegnarla ai suoi abitanti (...) Recuperare la città: il compito dell'arte ritrova, una volta di più, la sua funzione "pubblica", impegnata in un lavoro, non *solo* estetico ma *anche* estetico, di dare 'forma alla vita pubblica'.¹⁵

Nuove manifestazioni di un "fare" che travalica confini, compartimenti stagni e ricerca nuovi orizzonti di significato; ad Aprile del 1969 si inaugura nella sede dell'Ordine degli Architetti l'esposizione *Mirò, otro* (e bisogna sottolineare come, nella terminologia del momento, si insiste su queste declinazioni dell'*alterità*), allestita dallo studio PER (Bonet, Cirici, Clotet, Tusquets). [Fig. 5] Un allestimento anticonvenzionale nella disposizione interna, mentre sulle facciate vetrate dell'edificio campeggerà il grande murale, dipinto in

12. Di Eco si pubblica in spagnolo nel 1968 *Apocalípticos e integrados en la cultura de masas* (Ed. Lumen), prontamente recensito da Ll. Clotet: Ll. Clotet, *Aeropuerto al 'kitsch'*. *Apocalípticos e integrados en la cultura de masas*, in "La Mosca", 1968, No. 3. Vedasi, inoltre: C. Alexander, *Ensayo sobre la síntesis de la forma*, Buenos Aires, Ed. Infinito, 1969; id., *3 Aspectos de Matemática y Diseño*, Barcelona, Tusquets ed., 1969; id., *La estructura del medio ambiente*, Barcelona, Tusquets ed., 1971.

13. V. Gregotti, *España arquitectónica 1968* in Ll. Domènech, *Arquitectura Española Contemporánea*, Barcelona, Ed. Blume, 1968, p. 25. Una sorta di repulsione verso cedimenti *utopici* alquanto diffusa, laddove l'empito idealizzante è confuso direttamente con l'evasione dai problemi reali: «Tutte queste utopie che nel nostro tempo proliferano in ogni dove, ci risultano totalmente infantili ma anche pericolose, frutto di una sterilità ideologica che sfocia nel reazionario.» Red., *Utopía y evasión*, in "Tele/eXpres", 11-4-1972.

14. X. Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad II. Els fonaments d'una nova estética*, Barcelona, Edicions 62, 1969, p. 225.

15. *Ibid.*, pp. 261-262.

due fasi –prima dagli architetti e poi concluso dal “direttore d’orchestra” (lo stesso J. Mirò) –, e distrutto dall’autore una volta conclusasi la mostra:

Con ciò si stabilì la massima tensione tra il carattere rivoluzionario della mostra e la stessa opera mironiana. Il “Colegio de los Arquitectos” considera il giorno odierno come un giorno storico.¹⁶

L’obiettivo sarà quello di rappresentare l’itinerario d’avanguardia dell’artista che si vuole riflesso anche nell’attualità, enfatizzando una sua partecipazione provocatoria e coinvolgente all’atto; la divisione in settori del percorso espositivo fa leva su espedienti ambientali che connotano le diverse epoche artistiche e storiche (nella parte coeva alla guerra civile, per esempio, spazi chiusi, semioscuri, aggressività formale dei telai lignei, distorsioni speculari delle immagini, musiche e proiezioni assillanti), prospettando un trattamento dello spazio che induce a una comunicazione diretta dei contenuti.¹⁷

In una città in cui, d’altra parte, crescono i movimenti oppositivi alle volontà speculative del capitale privato e dell’amministrazione, all’inizio del decennio del 70 si sviluppa una forte sensibilizzazione pubblica contraria all’esecuzione del Plan Parcial de la Ribera, reso pubblico nel 1965 e approvato nel 1968 (“Avance de Plan de la Ribera”), promosso dall’impresa Ribera S. A., che prevedeva la colonizzazione edilizia –mistificandolo sotto il lemma “Abrimos Barcelona al mar”– di tutta la frangia litoranea verso il Besòs, con la costruzione di torri abitative alte 24 piani e una densità di 600 persone per ettaro.

Nel febbraio del 1971 il Comune approva ed espone al pubblico il progetto, battezzandolo con il nome burocratico di “Proyecto de modificación del Plan Comarcal de orientación urbana de Barcelona afectante al sector marítimo oriental”; cambia i vincoli esistenti (zona industriale e ferroviaria) destinando l’area a settore residenziale intensivo, lasciando sostanzialmente inalterate nella pratica le premesse speculative e provocando di conseguenza una fortissima mobilitazione contraria, con oltre tremila contestazioni amministrative.

In seguito, la convocazione del “Concurso de Ideas de Recalificación del Sector del Pueblo Nuevo Lindante con el Mar” (con 9 gruppi partecipanti, che furono esposti, insieme al progetto dell’Ayuntamiento e a quello privato dell’impresa Ribera S.A., a principio de 1972 nel COAC) vide vincitore l’equipe di M. Solà Morales, J. Busquets e A. Font; ma, delle loro proposte, miranti a un beneficio pubblico dei processi di urbanizzazione, venne raccolto solo il tracciato del Cinturón del Litoral. Il piano fu infine approvato nel dicembre 1971, come “Sector Marítimo Oriental”.

Sul tema chiave della riconfigurazione di tutto il fronte marittimo a nord, intervenne anche il gruppo 2C, mediante la redazione del Plan Torres Clavé (1971) [Fig. 6] che, in alternativa alle intenzioni dell’Amministrazione, proponeva una megastruttura lineare incernierata sull’asse della Gran

16. Discorso di L.I. Doménech, Director de la Sección de Exposiciones del Colegio de Arquitectos, 30 de Abril de 1969, Archivo de la Vocalía de Cultura, COAC, Barcelona.

17. «Nell’esposizione l’allestimento, oltre a risolvere i problemi a livello esplicativo e ambientale, li offre a livello narrativo.» R.M. Puig, *Exposición, otra*, in “Cuadernos de Arquitectura”, No. 72, 1969.

Via in grado di riorganizzare la morfologia urbana barcellonese in aperta interazione con le preesistenze storiche (in primo luogo il reticolato quadrangolare della maglia Cerdà).¹⁸

Di fatto, in particolar modo a partire dal 1972, la pressione popolare, mediata dalle *Asociaciones de Vecinos*, si farà sentire con forza in un senso principalmente oppositivo nei confronti delle scelte operative dell'Amministrazione pubblica e del capitale privato; vere e proprie lotte politiche in cui si veicolavano i fermenti di un'opposizione clandestina, spesso sostenute dal settore professionale o dalla pubblicistica specializzata (il caso più emblematico sarà rappresentato dalla rivista *CAU*¹⁹) [Fig. 7] nell'esercizio di una primaria democrazia partecipativa e assembleare che non solo riusciranno ad ottenere smaccate vittorie sul regime (fra gli altri, il caso del Pla de la Ribera, il salvataggio del mercato del Born, della casa Golferichs [Fig. 8], del parco della Espanya Industrial, [Fig. 9] o alcune operazioni di freno ai processi speculativi in Ciutat Vella), ma servirono anche e soprattutto alla formazione e consolidamento di una prima inesistente società civile che rivendicava, in polemica alternativa all'esistente, una sostanziale democratizzazione dei poteri pubblici e un decentramento della gestione urbana.

In un paese in cui perdura e opprime il vuoto stantio della in-cultura ufficiale («dove il *kitsch* e la sottocultura hanno goduto e godono ancora dell'appoggio incondizionato da parte di un sistema che essi stessi hanno adottato come proprio»²⁰) diverse branche della popolazione giovanile, nei limiti di movimento consentiti dal regime dittatoriale, cominciano ad esperire con maggiore impegno e determinazione pratiche vitali e politiche alternative, all'interno di quanto al momento verrà denominato come "controultura". Una riaffermazione della libertà individuale convogliata verso obiettivi comunitari e rivendicativi, in cui uno spirito prevalentemente ottimista e fiducioso aspira a creare una società completamente "nuova" ed "altra", contrassegnata dall'equità sociale e dall'uguaglianza razziale e sessuale.

E tutte le discipline della rappresentazione ne sembrano irrimediabilmente coinvolte; per cominciare l'arte, ma anche l'architettura, responsabile peraltro principale di quelle coordinate ambientali in cui ci costringono a vivere e che si vorrebbe vedere radicalmente trasformate:

Arriverà un giorno in cui uno slogan pubblicitario sarà un verso amato dal pedone sugli ampi marciapiedi della città restituita. Un verso che non lo obbligherà a comprare nulla. E la cui forma o immagine saranno l'albero modificato in modo imprevisto, o il lampione trasformato in una signora ingioiellata, o il volo di un aquilone di ricci femminili. E questo sarà l'arte, questa sarà la letteratura. Paesaggio urbano e umano.²¹ [Figs. 10-11]

Dal 14 al 16 Ottobre 1971 si tiene nella cala San Miquel a Ibiza l'VIII congresso dell'ICSID (Congreso Internacional de Sociedades de Diseño

18. In realtà, gli studi su questa vasta area da parte del gruppo legato alla rivista *2C Construcción de la Ciudad* trovarono ulteriori sviluppi: "Proyecto colectivo final de carrera", 1972; "Concurso de ideas para un contraplan de la Ribera, en el Pueblo Nuevo", 1972; "Pabellón de Barcelona en la XV Trienal de Milán", 1973; exposición "El Plan Torres Clavé: Una alternativa racional para Barcelona", COAC 1974.

19. "Revista del Colegio de Aparejadores" che, oltre a interventi specifici, dedicò numeri monografici a *La Gran Barcelona* (1971), *La Barcelona de Porcioles* (1973), *La Lucha en los barrios* (1975).

20. P. Altares, *Mitos y cultura kitsch en la España del desarrollo*, in "Triunfo", No. 533, 16-12-1972.

21. M. Vázquez Montalban, *El arte en la calle. El mes loco de una galería de arte*, "Triunfo", 29-1-1972, No. 487.

Industrial) [Fig. 12] in cui si materializzerà fisicamente una spaccatura ideologica; mentre i settori tacciati di tecnocrazia borghese alloggeranno noiosamente nell'hotel Cartago, i contestatari bivaccheranno e festeggeranno allegramente nella *Instant City* (progetto di F. Bendito, C. Ferrater, J. Prada): una continua volta pneumatica di plastica variopinta che si disperde nei paraggi a mó di rizoma, frutto di particelle aggregabili senza limiti al nerbo principale.

Ma esisterà anche una terza "città" ancora più nomade e destrutturata (la "contestazione della contestazione"): quella di coloro che si inerpicheranno per le rocce circostanti, piantando le loro tende e stendendo in paraggi minimamente pianeggianti quelle vere e proprie capsule abitative individuali che sono i sacchi a pelo.

E, comunque, *città istantanea* per definizione, basata su principi che contraddicono le premesse dell'urbanistica convenzionale: città mobile, flessibile, leggera, componibile aleatoriamente in mille maniere, prefabbricata a partire da unità rigorosamente modulari, atta a suggerire un modello esistenziale in cui ognuno può delimitare il suo spazio individuale, in armonia con un vivere in comunità che rispetta la forte eterogeneità delle origini:

Hippies, studenti, comunità venute da diversi paesi, curiosi che trovano in un luogo esotico un'esperienza insolita (difficile da incontrare), sradicati di tutte le specie.²²

Una inedita configurazione dell'abitare che privilegia negli utenti il senso del tatto (tendenza comune nei visitatori, una volta superato il primo momento di stupore all'entrare, era quella di cominciare a toccare le pareti plastiche) e adopera la struttura pneumatica per una nuova esperienza spaziale.

Ma, naturalmente, al di là di tutte le configurazioni "contestatarie", siamo di fronte a un'autentica materializzazione di un luogo privilegiato per l'ozio e il tempo libero (non a caso varie feste, *happenings* e celebrazioni si realizzarono proprio in questa sede)²³, in cui confluiscono le critiche all'urbanistica moderna sostenute da C. Alexander con la rivendicazione de *Le droit à la ville* difeso da H. Lefebvre²⁴; in tale semantica ritroviamo a pieno titolo l'eredità dei lavori del gruppo degli Archigram, la cui *Instant City* prenderà forma fra il 1968-70, mentre al contempo, a partire dalla seconda metà degli anni 60 (*Capsule Homes*, 1964; *Living-Pod*, 1966) la ricerca del gruppo si stava concentrando sull'ideazione di capsule abitative minime, a partire da una sofisticata prefabbricazione che trasformava l'unità residenziale in un futurista oggetto di design, quale basolare ed ulteriore elettrodomestico di un'avanzata società dei consumi²⁵.

Non dimentichiamo, d'altronde, che oltre l'affascinante iconografia ipertecnologica ed avvenirista l'*Instant City*, nella sua ideazione di entità trasportabile e momentaneamente ancorabile in qualsiasi luogo, era

22. F. Cabrero, *El congreso de diseño de Ibiza. Participación y autodiseño*, in "Arquitectura", 1971, No. 155.

23. F. Bendito e C. Ferrater: «Si propone il rifiuto della città capace di progettare e segnare il comportamento dei suoi abitanti, e per un altro verso, il risvegliarsi di una nuova coscienza che afferma l'ozio come il prodotto della tecnologia contemporanea per trasformarlo nel lavoro peculiare della natura umana, che è la creatività. [...] Successo o fallimento poco importa; l'essenziale è la conoscenza.» *Museu art decoratives, Arxiu Adi FAD / ICSID 1971*. D'altronde, nella vasta bibliografia sul tema, alcune voci – benché di minoranza – furono duramente critiche con tale saggio urbano: «Una città libera che propone forme di vita immaginative e creatrici e che vuole gettare via quelle istituzionalizzate e integrate, non può fondersi opportunisticamente sugli elementi, e nemmeno sui mezzi, della società costituita. Crediamo che questi processi non si fabbrichino [...] Per questo insistiamo sul fatto che l'intero scenario ci sembra falso.» *Red., Platic-Love-City-Trip-Pot-Pop o donde la ciudad cambia de nombre*, in "Tele/eXpres", 13 de Julio de 1971.

24. E il libro di Lefebvre (del 1968) verrà immediatamente pubblicato in spagnolo nel 1969 da Ediciones Peninsula con il titolo *El derecho a la ciudad*.

25. Aspetti che sembrano trovare fedele riflesso nel progetto "Ceplastica 2000". Un *habitáculo para el futuro* a carico di M. Alvarez Trincado, pubblicato sul numero 4 di "Boden", 1972.

soprattutto una produttrice di eventi spettacolari, con la finalità precipua di «coinvolgere il pubblico, eccitandone la fantasia, chiamandolo a collaborare come autore, promotore e attore di eventi impreveduti.»²⁶ E nel dépliant di invito della *Instant City* di Ibiza, diffuso internazionalmente, leggiamo:

La gente, i giovani della Nuova Cultura ci riuniremo a Ibiza per stare insieme, sentire musica, ballare e costruire lo spazio in cui vivremo durante alcuni giorni. Chiediamo ai progettisti di tutto il mondo che ci aiutino a creare fisicamente la *città istantanea*, che le nostre teste creeranno. In un *happening* di progettazione ambientale l'uso e la forma possono convergere durante una settimana di disegno, costruzione, musica, mimo, spettacolo, festival e improvvisazione.²⁷

Quindi, ad Ibiza si realizzò una *città istantanea*, si videro le proposte aeree di Ponsatí, si organizzò una festa rituale multicolore (giallo, rosso, azzurro e verde) in cui intervennero A. Miralda, D. Selz, B. Rossell e J. Xifra, e si realizzò l'installazione di A. Muntadas *Vacuflex-3*; iniziative tutte vincolate alle tematiche di uno spazio abitale e ad una interazione con il paesaggio naturale.

In ogni caso, sicuramente l'icona più rappresentativa sarà costituita dall'enorme *hinchable* (gonfiabile) realizzato da J. Ponsatí, che fa seguito a quello presentato dallo stesso artista in occasione del Primer Concurs d'Art Jove a Granollers. Un'installazione pneumatica, costituita da moduli bianchi di plastica rigonfi d'elio, che raggiungeva una lunghezza massima di stiramento di 41m. Si evidenzia il carattere ludico dell'atto, in cui il processo assume un'importanza primaria, stimolando la partecipazione del pubblico nella costruzione e nella fase di innalzamento aereo, e dove la configurazione variabile, organica, vitale è soggetta alle leggi di un movimento imprevedibile e interagisce costitutivamente con l'ambiente paesaggistico, grazie anche alla sua scala monumentale, però effimera, peritura. Fuori dalle norme del mercato, e da qualsiasi pregiudizio nei confronti del materiale o della serialità, elementare nella sua fattura e nella sua conformazione, assurge ad *opera aperta*, autosignificante. [Fig. 13]

Intanto nel 1970, era stato pubblicato un breve articolo a carico di Ll. Clotet - manifestatamente ispirato da autori italiani quali U. Eco o V. Gregotti - , in cui si ripropongono temi già discussi, quasi alla stregua di un manifesto: "En Barcelona: por una arquitectura de la evocación":

Lontani dall'ottimismo di una possibile influenza positiva e diretta, ci attraggono le possibilità di un'architettura che pretenda di smascherare ciò che difficilmente può cambiare [...] Da una parte la volontà di sfruttare al massimo la "razionalità possibile", dall'altra la denuncia delle limitazioni dello stato di fatto che non hanno consentito di applicarla [...] Le loro opere pretendono di essere un invito alla riflessione sul contesto in cui si realizzano.²⁸

26. B. Zevi, *Archigram Beat. Inventano l'Instant City*, in "Cronache di Architettura", Vol VII, 1970, No. 768, p. 318.

27. Comité ad hoc para la ciudad instantánea, *Instant City*, 1971, Archivo Giral-Miracle.

28. Ll. Clotet, *A Barcelona: por una arquitectura de la evocación*, in "CAU", No. 2-3, 1970, p.108. Tale "manifesto" fu letto durante un incontro svoltosi a La Garriga nel 1970, organizzato dallo studio PER (fondato nel 1964 da Ll. Clotet, O. Tusquets, P. Bonet e C. Cirici), a cui parteciparono un importante numero di architetti spagnoli e portoghesi. Centrato su riflessioni che davano comunque priorità alle questioni "linguistiche", meritò una lucida critica di M. Vázquez Montalban: «L'efficacia di questo linguaggio per distruggere il meccanismo stesso della domanda e dell'offerta non si è manifestata, e nemmeno è parso coerente che una classe sociale, capace di creare meccanismi di difesa contro linguaggi più aggressivi, possa sentirsi minimamente colpita da laboriose costruzioni che dicono "no". Compresa quelle costruzioni di "protesta" che si concedono poche ostentazioni, appena incidono su di una minoranza sensibilizzata sul tema.» M. Vázquez Montalban, *Racionalismo, arquitectura, butifarras y musica dispersa*, "Triunfo", No. 416, 23-5-1970, p. 16. L'articolo venne pubblicato anche su "Nueva Forma", 1970, No. 56.

Mentre, quindi, in maniera incontenibile si approfondiscono gli studi legati alla cultura semiotica,²⁹ Bohigas ribadisce l'estraneità assoluta dell'architettura catalana a qualsiasi tentazione utopica, al fascino ammaliante ed improduttivo delle idealizzazioni; e cassabili saranno, al tempo stesso, le proposte "demagogiche" di Yona Friedman³⁰, le fantasmagorie ribelli dei situazionisti come le visioni capziosamente ottimiste degli Archigram:

Sarà più facile cambiare la società con strumenti autenticamente rivoluzionari che costruire "la macchina dei desideri" per una "città spaziale" sopra i tetti della vecchia Parigi o un gruppo di abitazioni *plug-in* al bordo del Tamigi, o coprire Manhattan con una grande cupola geodetica come prevede l'illuso Fuller. [...] L'utopia tecnologica è l'ultima trappola del sistema consolidato.³¹

Si può plausibilmente sostenere che l'ingenuo ottimismo tecnologico avanzato da alcune di queste posizioni distorca i dati della realtà capitalistica, li edulcori, schivi i suoi lancinanti squilibri, rimanendo vittima di una malintesa democrazia consumista; però l'alternativa suggerita non risulta molto più incisiva, soprattutto perché diviene alquanto indecifrabile come solo "dall'interno" del linguaggio architettonico, dal recinto della semantica disciplinare si possa far luce sulle contraddizioni dell'attuale sistema, in una direzione operativamente eversiva.³²

Nel bel mezzo di una generale ubriacatura semiologica,³³ comunque, comincia a farsi esplicita l'intenzione di prendere le distanze dalla "Escuela de Barcelona" da parte delle generazioni più giovani, attratte in gran parte dai modelli di vita nordamericani e dalle elaborazioni teoriche di R. Venturi. Le riflessioni di questo architetto esercitarono una grossa presa su una sensibilità contemporanea proiettata verso la sostituzione di orientamenti considerati ormai desueti o eccessivamente dogmatici, rispetto ai quali quanto proveniva da oltreoceano sembrava offrire il piacere della "scoperta" sorprendente di aspetti sottesi alla quotidiana vita ambientale e sempre osteggiati dalla cultura ufficiale. Il recupero di espressioni popolari e spontanee, pertanto, rispondeva all'istanza di un'architettura che, andando oltre le stereotipate formule linguistiche, sapesse incorporare, pur nell'ambiguità delle fonti e nell'intenzionale assenza di giudizi di valori, una maggiore capacità simbolica e comunicativa.

L'inclusivismo difeso da *Complexity and Contradiction* (1966),³⁴ secondo un atteggiamento intellettuale disinvolto in cui il passato diviene puro deposito di suggerimenti formali a disposizione del presente, veicolava così un opportuno senso di liberazione dalle restrizioni disciplinari; induceva una radicale ridefinizione di quanto poteva far parte delle potenzialità comunicative dell'architettura, nell'apprezzamento degli aspetti più "esterni" ed appariscenti del processo configurativo, di quanto in conclusione riportava la ricezione dell'utente a un livello prettamente percettivo.

29. «Ho saputo che stai lavorando sul tema della semiotica comportamentista. Anch'io ne sono molto attratto [...] Intendo fare pressioni su Edicions 62 e Edicions Península, affinché pubblicino qualcosa sul tema.» Lettera di O. Bohigas a T. Llorens del 27-11-1970; (archivio Bohigas.)

30. Conferenza di Y. Friedman al CAOCB il 13-3-1970: "Experiencias sobre la aplicación de métodos objetivos, fundados en la teoría de grafos".

31. O. Bohigas, *Tribuna Abierta. La utopia tecnológica*, in "Destino", No.1707, 20-6-1970, p. 11.

32. «Se vogliamo partecipare nel campo ristretto e meschino del disegno, ci resta solo la possibilità di giocare a chiarire e manifestare le contraddizioni insormontabili in cui ci muoviamo, senza fare proposte per superarle all'interno del sistema stesso.» O. Bohigas, *Polèmica d'arquitectura catalana*, Barcelona, Edicions 62, 1970, p. 31.

33. Momento culminante di questa passione per la semiotica sarà il seminario di studio svoltosi a Castelldefels (Sitges) dal 14 al 18 Marzo 1972; fra i partecipanti "stranieri" al Symposium: J.P. Bonta, A. Colquhoun, F. Choay, P. Eisenman, C. Jencks, N. Portas, M. L. Scalvini. T. Llorens (a cura di), *Arquitectura, Historia y teoría de los signos*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1974.

34. R. Venturi, *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, Barcelona, G.Gili, 1972, pp. 25-26.

Durante questi anni, l'opera dello studio PER sarà sempre più caratterizzata da una tendenza ironica ed inclusiva, mediante la standardizzazione di elementi vicini al linguaggio figurativo del Pop; e X. Sust, attraverso una fitta attività pubblicistica e di collaborazioni redazionali con la casa editrice Tusquets, sosteneva l'inderogabile avvicinamento della creatività progettuale alle istanze degli utenti, eliminando i dogmatismi formali e prestando ascolto, piuttosto, agli stimoli provenienti da un mondo complesso ed eterogeneo come quello del consumismo di massa.³⁵

A queste intonazioni venturiane si richiamano le analisi svolte dal gruppo PER, con certo gusto della provocazione, su elementi edilizi apparentemente triviali quale la terrazza (su cui verrà girato anche un cortometraggio di G. Herralde nel 1973, *Mi terraza*, presentato alla XV Triennale di Milano), assunta a protagonista formale del paesaggio attuale, con tutti i suoi risvolti configurativi e simbolici che permettono di identificare la classe e mentalità degli abitanti che le usano, divenendo momento di materializzazione iconica di contraddizioni ed ambiguità della stessa società che le genera.

Successivamente, nel 1975, gli architetti dello studio, con la collaborazione del fotografo L. Pomés e di X. Sust, realizzarono un processo di ricerca e registro di dettagli architettonici, oggetti, mobili, presentati in un'esposizione presso la sala Vinçon, e che costituirono il catalogo intitolato *Arquitectura y Lágrimas. Documentos de Arquitectura Popular Catalana 1975 para un Museo de historia de la Ciudad*. [Fig. 14-15] In un certo senso, si tratta di una riflessione su quegli «espacios tontos», su quanto sfugge alla univoca retorica funzionalista («sappiamo che l'architettura ortodosso-moderna, architettura da *boys-scouts*, non tollera le ambiguità»³⁶), e può al contrario infondere confusione, disorientamento, inibendo qualsiasi proposito di normativizzazione.

Clima, quindi, pervaso dall'influenza Pop con ovvi richiami a quell'insieme di esperienze racchiudibili nella cosiddetta "architettura radicale", al tempo particolarmente radicata in alcune realtà geografiche quali l'Inghilterra (Archigram, P. Cook), l'Italia (Archizoom, Superstudio), la California (AntFarm), l'Austria (Coop Himmelblau, H. Hollein). Su quest'ultimo si tenne un'importante esposizione nel dicembre del 1975 al Colegio de Arquitectos, anche se ben limitate furono le ripercussioni sul contesto locale, malgrado i presagi ottimistici del suo mentore, A. Mendini:

Il passaggio di Hollein da Barcellona è scioccante, lascerà certamente traccia. [...] Il metodo rivoluzionario, l'eresia applicata alla composizione architettonica: ecco una possibile lezione di Hans Hollein in Spagna.³⁷

[Fig. 16]

In ogni caso, i primi anni 70 saranno il momento algido di un fermento radicalmente contro culturale che assumerà diverse pieghe sia nei sistemi rappresentativi che nelle forme di vita; una temperie in cui si riproduceva

35. X. Sust, *Las estrellas de la arquitectura*, Barcelona, Tusquets ed., 1975, p. 136. Nella collana di Tusquets Editor, diretta da Sust, verrà pubblicato nel 1971 una antologia di articoli di D. Scott Brown e R. Venturi che costituirà la prima importante presentazione di questi due autori nordamericani al pubblico spagnolo: D. Scott Brown, R. Venturi, *Aprendiendo de todas las cosas*, Barcelona, Tusquets ed., 1971.

36. O. Tusquets, *Elogio de los espacios tontos*, in "Nuevo Ambiente", No. 16, 1969.

37. A. Mendini, *Barcelona chiama Vienna*, in "Spettacoli & Società", No. 3, 21-1-1976.

la rivolta generazionale che scuoteva le principali capitali del mondo nel rifiuto di qualsiasi dogmatismo e nell'accettazione della massima libertà individuale quale affermazione incontestabile. Una nuova soggettività dai risvolti anarchici, che aveva fra i suoi testi di riferimento *Against interpretation* (1966; tradotto allo spagnolo nel 1969) di S. Sontag, e in cui «l'irrazionalismo psichedelico, il dandismo, il gusto *camp*, il *pop*, il *neoliberty* vengono accettati, al limite come atteggiamento scandaloso o di affermazione libertaria.»³⁸

In certo qual modo da quel coacervo di esperienze singolari e alternative che costituivano l'essenza delle Ramblas contemporanee, nascono iniziative manifestamente *underground* come le riviste: *El Rrollo Enmascarado* (ottobre 1973), influenzata direttamente dalla iconoclastia contro-culturale nordamericana, a cui faceva capo un collettivo eterogeneo fra cui troviamo Mariscal, Nazario, J. Farriol;³⁹ *Star* (luglio 1974), *Butifarra* (1975), che riportava in vignette, con estrema icasticità, le problematiche della classe lavoratrice e della vita nei quartieri periferici, associandosi alle denunce e alle mobilitazioni antispeculative delle Asociaciones de Vecinos, e mostrando come gli stessi fumetti potessero assumere valenze fortemente "ideologiche". Uno dei suoi albums trimestrali dedicati a temi monografici fu intitolato *El Urbanismo feroz* (1979); [Figg. 17-18-19] attraverso un umore corrosivo rivelava le intrinseche contraddizioni del capitalismo urbano e le sue deleterie conseguenze sul terreno immobiliare come negli aspetti sociali.

Un mondo giovanile in ebollizione che si concentrava per l'appunto sulle Ramblas scelte quale scenario privilegiato di ogni sorta di *performances*:

Le connessioni tra le classi sociali e gli universi urbani erano incredibili; tutto si muoveva intorno a delle Ramblas in perenne eccitazione, e non si poteva mai sapere a priori dove e con chi si poteva finire [...] La diffidenza borghese e la paura dell'ignoto vennero banditi dal vocabolario. Durante quell'estate (1977) in cui l'anarchia conquistò le strade e Nazario inventava Anarcoma, ci fu poca polizia, scarsa violenza e lo spirito antiborghese annientò le convinzioni della generazione progressista. La "sinistra divina" del Bocaccio e i capi politici del quartiere di Sant Gervasi giammai riempiono le loro case o le loro feste private di simpatizzanti dei movimenti di strada.⁴⁰

Idea di comunità alternative, psicogeografia e derive situazioniste, vagabondaggio surrealista, circuiti dell'allucinazione condivisa si fondevano in una diversa logica d'uso del territorio urbano, laddove la convinzione comune era che «la calle es una fiesta». Protagonisti indubbi di tale rivoluzione dei costumi furono i travestiti, la comunità gay, allora in piena fase di liberazione:

Barcellona ebbe nei travestiti un punto di riferimento visivo, morale, storico. Il travestito conquista la strada in questa città

38. A. Cirici, *La generació dels seixanta*, in "Serra d'Or", 15-10-1969.

39. L'editore A. Martín così ricordava i componenti del gruppo: «Tutti avevano lo stesso aspetto: catene, numerose anelli, capelli lunghi in chiome più o meno ondulate, indumenti strani e appariscenti, con Nazario a fare da battistrada (...); comportamenti hippies e un tono di voce tra il brusio canterino e il sussurro amorevole, benché la maggior parte restasse in silenzio per timidezza.» (www.tebeosfera.com)

40. J. Ribas, *Los 70 a destajo. ajoblanco y libertad*, Barcelona, RBA libros, 2007, pp. 480-481.

giusto dopo la pioggia storica, come le lumache. Il travestito prepara il pubblico alla necessità dell'apparenza e così il pubblico, in seguito, non si sorprenderà davanti al cambiamento di maglia e di idee inevitabile in tempi di transizione.⁴¹

Riappropriazione della strada di cui si faranno fautori anche i membri del gruppo teatrale Els Comediants: il teatro si trasforma in festa, e la festa si vive letteralmente per la strada. A cominciare da spettacoli quali *Catacroc* (1972-73), *Moros y Cristianos* (1975) *Plou i fa sol* (1976) [Figs. 20-21] inaugurano una condotta transitiva nei confronti del pubblico "partecipante" più che "spettatore", restituendo valore collettivo e liberatorio a quei luoghi della città ineditata, mantenuti per decenni sotto stretta vigilanza delle forze dell'ordine o, letteralmente, sotto coprifuoco. Definiti quali autentici "guerriglieri urbani", attraverso l'animazione, il travestimento, la scenificazione, la cerimonia festiva, la pirotecnica, la musica, l'improvvisazione, hanno condotto una vera e propria strategia di riconquista creativa e riutilizzo democratico di quanto più tardi verrà, in termini più disciplinari, definito come "spazio pubblico".

Una pratica di recupero che accomuna le iniziative del gruppo ad altre manifestazioni contemporanee (dai vari festivals Canet Rock - a partire dalla "sis hores de cançó" del 1973 - alle "Jornadas Libertarias" en el Parc Güell del luglio 1977) [Fig. 22] in cui una massa di persone eterogenee ma unificate da una volontà marcatamente anticonvenzionale e, in certi aspetti, finanche rivoluzionaria esperivano nuove modalità di vita in comune, come si verifica anche nella scelta di allestire in collettività la loro base esistenziale e lavorativa nella "Villa Soledad" e poi "La Vinya" di Canet de Mar.

La morte di Franco aprì un periodo di incertezza [...] Els Comediants allora più che mai, occuparono la strada con i loro spettacoli, di mattina, di sera e di notte, che variavano secondo l'ora e il luogo, e il cui comune denominatore era l'esaltazione e rivendicazione della strada come luogo di diversione, incontro e scambio.⁴²

Nel 1973 si inaugura la sala musicale *Zeleste* e gli incaricati di disegnare il locale (A. Jové e S. Gubern) ricordano: «Dato che in questo paese questo tipo di locale non esisteva, si trattava di far intendere che quel luogo esisteva da sempre.»⁴³

Contro il franchismo si poteva andare in una duplice maniera: o cercando di inventare la novità ad ogni costo, l'alternativa estrema da opporre all'ammorbante clima locale, o valorizzando la vera tradizione, l'autentico passato da rivalutare nei confronti del folklore o delle ideologie passatiste

Non a caso, d'altra parte, quando esce il primo numero di *Ajoblanco* (1974), [Fig. 23], nell'editoriale si afferma in maniera perentoria:

Perché questa rivista? 1. Perché non vogliamo una cultura di imbecilli. 2. Perché siamo stanchi di divinità, sacerdoti e *elites*

41. M. Vázquez Montalbán, *Barcelonas*, Barcelona, Ed. Empúries, 1990, pp. 305-306.

42. S. Fondevila, *Una forma de vida*, in *Comediants 15 años*, El Público "centro de documentación teatral", Madrid, 1988, p. 41.

43. J. Guillamon, *La ciutat interrompuda. De la controcultura a la Barcelona postolimpica*, Barcelona, La Magrana, 2001, p. 30.

industrial-culturaliste. 3. Perché vogliamo partecipare, provocare, facilitare e usare una cultura creativa. 4. Perché siamo ancora utopisti..⁴⁴

44. Editorial, *¿Porque esta nueva revista?, "Ajoblanco", No.1, 1974.*

Sarà la rivista della rivendicazione della marginalità e dell'alternativo; laddove L. Racionero, pienamente imbevuto della cultura californiana, parlerà di ecologia e urbanistica, lottando per un'architettura più umana fondata sui valori di un socialismo utopico, capace di riunire «la peculiaridad individual y la asociación cooperativa.» Si parla di un'urbanistica umanista che farebbe leva principalmente su un decentramento a tutti i livelli e che nell'abiura dell'attuale profilo d'identità dell'attività progettuale ispirerà un corposo dossier a più voci intitolato provocatoriamente *Contra la arquitectura*:

Pretendiamo solo di aprire una finestra per far sì che l'architettura prenda aria. [...] Vogliamo un'architettura della partecipazione. [...] Non siamo architetti ma siamo cittadini. E, un giorno o l'altro, abiteremo in una nuova casa e in una nuova città. E, se ciò non avverrà, avremo tempo. Siamo giovani.⁴⁵

45. Colectivo Ajoblanco, *Dossier contra la arquitectura, "Ajoblanco", No. 27, 1977.*

In ogni caso, il decennio del sessanta e i primi anni settanta verranno coinvolti da un profondo processo di superamento dei confini disciplinari diretto da una volontà d'abolizione delle frontiere fra arte e vita; la proliferazione di attività quali gli *happenings*, gli *environments*, il cinetismo, le installazioni o azioni di vario genere, sottese da una forte *concettualità* che lasciava in secondo piano la corrispondente formalizzazione e piuttosto privilegiava i processi di esecuzione, caratterizzerà una congerie di iniziative in cui si fonderanno contributi ibridi, che scardineranno le tradizionali identità.

È quanto si può riconoscere nelle iniziative patrocinate dalla sala del Colegio de los Arquitectos, in questo periodo dirette da un comitato di assessori quali C. Rodríguez Aguilera, J. Corredor-Matheos, A. Cirici. Ad Aprile del 1972 si tiene l'esposizione *Impulsos: arte y computador. Grafismos - Plástica - Música - Cine*, con la partecipazione di M. Bense, J. Margarit, C. Alexander, mirata a indagare come i primi sviluppi delle tecnologie dell'informazione possano intervenire a modificare la genesi del prodotto artistico. Fra Giugno e Luglio, invece, si allestisce *Piso soleado, tres dormitorios y gran comedor-living. Constructores: Arranz-Bravo Bartolozzi*, [Fig. 24] una rilettura provocatoria degli stereotipi d'arredo e decorativi di un alloggio borghese -ma con intromissioni anche di icone progressiste, restituiti surrealisticamente mediante una configurazione grottesca, fuori scala e finanche truculenta.⁴⁶ A marzo-aprile 1973 sarà la volta dell'esposizione collettiva TRA 73 [Fig. 25] dedicata a un manipolo di artisti appartenenti alla giovane avanguardia catalana, più o meno identificabili all'epoca nell'ambito dell'arte concettuale (F. Abad, J. Benito, S. Gubern, A. Jové, A. Llana, R. Llimós, A. Muntadas, ...) in cui si farà largo uso di nuovi materiali -principalmente fotografici e videografici- nell'ottica

46. Significativamente J. de Sagarra dirà al proposito: «Bisogna armarsi di coraggio e andare a vedere la mostra, la casa di questi uccellacci, non c'è alternativa. È un'intelligenza "negativa", "distruttiva"; è l'intelligenza del vero bambino che paziente e metodicamente, ci fa scoprire la casa, la sua casa. Sono le interiora dell'appartamento già in stato di decomposizione, disperse prima in un rivolo, poi in una cataratta, sul pavimento, lungo le pareti, lasciando tutto "in uno stato disgustoso". Un appartamento in decomposizione che puzza, con macchie di sangue, sangue già secco, dappertutto.» J. de Sagarra, *Benvinguts, "Tele/eXpres", 21-6-1972.*

di una condivisa smaterializzazione del prodotto convenzionale.

Simili iniziative, peraltro, risultano parallele a quanto intrapreso dalla sala Vinçon che, in apertura di attività, così delineava il suo programma di lavoro:

Contenuto: presentazione della sala vuota, tinteggiata di bianco e con l'attrezzatura necessaria per una sala di esposizioni (luci, guide per fari...). I vari artisti che si presenteranno in sala avranno tutta la libertà di modificare il proprio aspetto e di creare l'ambiente che sia adeguato ai loro bisogni concreti.⁴⁷

La sala, di fatto, ospiterà una serie di esperienze, centrate per l'appunto sulle possibili modificazioni dell'ambiente dato e sulle interrelazioni variamente stabilite tra oggetti, persone, suoni, movimenti, luce, colori e spazio: L. Utrilla, *Lectura tàctil d'un espai*; [Figs. 26-27]; B. Luna, *Mobles amb grup de teatre y Polaroids* [Fig. 28]; J. Navarro Baldeweg, *La habitación vacante. Luz y metales* [Fig. 29]; A. Mendini, *Mobili impossibili*; tutte realizzate fra il 1973 e il 1976.

Portando a compimento, invece, ambiti di ricerca completamente differenti appare, nel 1972, il numero 0 della rivista *2C. Construcción de la Ciudad*; l'ingresso di A. Rossi in Spagna non solo diviene ufficiale, ma trova anche quelli che saranno i suoi canali di diffusione preferenziali. La teorizzazione rossiana aveva trovato un primo momento conclusivo ne *L'Architettura della città* (1966)⁴⁸: nella sua ambizione fondativa riportava la città contemporanea a tessere un rapporto essenziale con la storia; altro contributo rilevante era la dilatazione dei limiti disciplinari che, rifacendosi agli studi francesi di geografia e morfologia urbana, tendeva a ristabilire il nesso semantico fra l'oggetto architettonico e l'insieme diacronico della città, con l'ulteriore pretesa di costruire su di esso una rinnovata teoria della progettazione.

L'editoriale del numero 0 designa chiaramente il destino di una pubblicazione che, a differenza delle preesistenti, confuse fra una sorta di indeterminazione eclettica e una accondiscendenza ai discorsi ufficiali o "semi-ufficiali", dichiara senza remore una definizione di parte, con l'intenzione di ritagliarsi una "tendenza" atta a comunicare i risultati della ricerca ed a rafforzare il senso di un'identità basata più sulla logica delle operazioni intellettuali che sull'arbitrarietà di preferenze stilistiche. All'interno di una rimarcata specificità dell'architettura, senza eludere tuttavia un netto schieramento sociale da parte del professionale, si pone l'accento sull'imprescindibile coinvolgimento teorico di un'attitudine che incontrerà nella "città" il suo principale campo di analisi e di elaborazione progettuale:

Partiamo dalla valorizzazione della dialettica, come concezione teorica generale per la formulazione di una metodologia professionale adeguata, e dalla pretesa di attribuire alla storia in

47. Opuscolo di presentazione, 23-3-1973, Archivo Sala Vinçon.

48. A. Rossi, *La Arquitectura de la ciudad*, Barcelona, G. Gili, 1971. La fondazione della rivista e del gruppo 2 C porterà alla loro importante partecipazione alla XV Triennale di Milano (20-9 / 20-11-1973) nella "Sezione internazionale di architettura": "Barcellona. Tre epoche, tre proposte. Salvador Tarragó, Antonio Armesto, Juan Francisco Chico, Antonio Ferrer, Carlos Martí, Juan Carlos Theilaker, Alejandro Marin-Buck (Colectivo 2C): un'analisi della storia urbanistica di Barcellona attraverso piante dell'epoca, progetti, proposte urbanistiche e progetti di tipologie insediative." AAVV, *Quindicesima Triennale di Milano. Esposizione delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, Milano, 1973, p. 40.

generale per la formulazione di una metodologia professionale adeguata, e dalla pretesa di attribuire alla storia in generale, e alla storia in particolare, un ruolo strutturante e attivo nello sviluppo della pratica architettonica. Per un altro verso, intendiamo denunciare l'irrazionalità dominante all'interno delle attuali forme di lavoro professionale [...] Ci interessa l'elaborazione di una teoria della città dal punto di vista specifico della sua dimensione architettonica [...] Si tratta di procedere allo studio delle relazioni tra l'analisi urbana e la progettazione architettonica.⁴⁹

E mentre J. Muntañola cerca di costruirsi un cammino liminare fra fedeltà alle sue storiche ascendenze mumfordiane ed esperimenti sociologici nella progettazione di quartieri periferici di edilizia popolare,⁵⁰ H. Piñón sanziona l'apertura di nuovi territori di ricerca "teorica", che trovano nella fondazione e rapido consolidamento di *Arquitecturas Bis* uno dei luoghi privilegiati di confronto;⁵¹ una rivista che non pretese affatto la difesa di una linea programmatica o di un dogmatismo disciplinare, ma che piuttosto si fece portavoce di un'istanza conoscitiva aperta a dialogare con le complesse condizioni culturali del contesto; inediti propositi che indurranno I. de Solà Morales a parlare di una «arquitectura de arte y ensayo».⁵²

Dopo la morte di Franco (1975), lo svolgimento delle prime elezioni municipali (1979) la vittoria del PSOE nelle elezioni al parlamento (1982), si apre una nuova fase nella cultura e nella vita sociale di questo paese. A fronte dell'oggettiva democratizzazione dei meccanismi d'esercizio del governo politico, si assiste alla presa del potere da parte di coloro che fino ad adesso si erano mantenuti fra le schiere dei frontali oppositori al regime (O. Bohigas, per esempio, disimpegnò il ruolo di assessore all'Urbanistica di Barcellona dal 1980 al 1984).

La presa del potere municipale da parte dei socialisti servì a far sì che gli intellettuali e i professionisti smettessero di "pensare" alla città per farla, per "entrare nel tempio" della gestione reale, e lo scontro tra realtà e desiderio produsse una sintesi pragmatica.⁵³

O, detto in un'altra maniera, sarà questa una fase storica in cui l'elaborazione intellettuale a tutti i livelli smette di sostenersi su quel sostrato nutritivo che era stato negli anni precedenti la "società civile", in tutte le sue sfaccettature ma pur sempre in una dimensione che era il suo essere *contro* le manifestazioni del totalitarismo, per divenire se non direttamente una pratica di "Stato" un pensiero che si appoggia sulle istituzioni (e le rappresenta), trasformando l'intellettuale da critico ad organico, e tendendo all'inevitabile omogeneizzazione della società.

È l'ingresso trionfalistico della Spagna democratica nell'aura della "modernità", sviluppata sotto l'egida di un razionalismo pragmatico che concepisce una progettabile città socialdemocratica che, in maniera graduale ma irreversibile, si troverà ad essere perfettamente inserita

49. AAVV, *Editorial*, in *Construcción de la Ciudad 2C 0*, Barcelona 1972; p.7. L'effettivo numero 1 della rivista verrà pubblicato solo a Febbraio del 1975. Nel suo editoriale, tuttavia, vengono ulteriormente rafforzate alcune prese di posizione: «Il ruolo di *Construcción de la Ciudad 2C* non sarà quello di "miscellanea dell'attualità, né di un "notiziario", bensì quello di uno strumento di lavoro, a sostegno di un'attività teorica di analisi e di mezzo di comunicazione culturale che interverrà nel dibattito tra le diverse fonti di opinioni.» AAVV, *Editorial*, in "2C. Construcción de la ciudad", No.1, p. 1, 1975.

50. Vedasi: X. Rubert de Ventós, *Arquitectura: ¿Como y para quien?*, in "Jano", 1974, No. 18. Significativamente J. Muntañola farà in questi anni due conferenze al COACB (8 e 9-11-1972) dal titolo "L'arquitectura de la controcultura", e "L'arquitectura com a lloc per viure".

51. H. Piñón, *Actitudes teóricas en la reciente arquitectura de Barcelona*, in "Arquitecturas Bis", No. 13-14, 1976.

52. I. de Solà Morales, *Arquitectura de la razón. Arquitectura del sentido*, in "Cuadernos de Arquitectura", No. 117/120-2, 1976.

53. M. Vázquez Montalban, *Ibid.*, p. 327.

negli ingranaggi del capitalismo liberale e nel sistema onnivoro della globalizzazione.

La città "immaginata" viene fagocitata, con tutto il suo carico idealista e propositivo, dalla città realisticamente trasformata; il bagaglio di critica sociale e, a volte, di estremismo rivendicativo viene edulcorato dai meccanismi dell'amministrazione; la marginalità "creativa" si metabolizza in estetica museale o *vis poetica* da carta patinata.

A Barcellona, si comincerà con la consacrazione degli interventi puntuali, facenti leva su una priorità del progetto architettonico nei confronti della generalità pianificatoria. È il momento del recupero di una grande quantità di spazi aperti, in genere dismessi e in disuso (piazze, strade, giardini, parchi, aree di risulta, etc.), secondo una strategia che auspicava il «ritorno ad una città formalizzata a partire dallo spazio pubblico, concepito quale risultante dell'architettura»⁵⁴. Interventi che miravano a soddisfare istanze collettive condivise, prima fra tutte quelle della riappropriazione da parte della cittadinanza di aree urbane che tradizionalmente si vedevano soggette a irreparabili processi di degrado ed abbandono, da interpretare invece -grazie agli interventi risanatori- quali poli di una socialità rinnovata.

E si seguirà con quanto rappresentato dalla data nodale del 1986, allorquando Barcellona sarà designata quale sede per i Giochi Olimpici del 1992; al tempo stesso, si conclude il processo d'ingresso della Spagna nell'Unione Europea, potendosi perciò disporre dei fondi europei di sviluppo (FEDER) che consentiranno il finanziamento di interventi infrastrutturali ed urbanistici a grande scala che genereranno grossissimi eventi di modificazione dell'ambito metropolitano, che ancori oggi proseguono ovviamente con altri fondi e referenti, principalmente privati. Decisamente, si entra in un'altra fase epocale della realtà urbana e di quello che riconosciamo come il "pensiero della possibilità" sui destini della città.

Nonostante la prospettiva dei giochi olimpici, la città era caduta in una specie di scomoda tristezza. Le conversazioni languivano, gli incontri erano noiosi [...] Il presente contaminava il passato: guardandosi indietro, tutti reinterpretavano le loro azioni sotto una luce fredda e critica, e l'idealismo degli anni precedenti appariva come qualcosa di stupido o ipocrita [...] Gli intellettuali chiudevano la bocca per la paura di rappresaglie o per ambizione, vendevano il loro silenzio, così come la loro complicità, in cambio di denaro o di una notorietà passeggera e provinciale.⁵⁵

54. Particolarmente utile per individuare i punti programmatici di tale politica è la lettura della *summa* teorica di Bohigas al riguardo: O. Bohigas, *Reconstrucció de Barcelona*, Barcelona, Edicions 62, 1985.

55. E. Mendoza, *Mauricio o las elecciones primaria*, Barcelona, Seix Barral, 2006, p. 229.