

**Zeitschrift:** Werk - Archithese : Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur und Kunst = revue et collection d'architecture et d'art

**Band:** 66 (1979)

**Heft:** 35-36: Iberia

**Artikel:** Iberia : 1. Architecture : Barcelone et Madrid vers 1980 : quelques remarques sur l'architecture espagnole d'aujourd'hui = einige Bemerkungen zur modernen spanischen Architektur

**Autor:** Dominguez, Martin

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-50826>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 24.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## Iberia

# 1. Architecture: Barcelone et Madrid vers 1980

MARTIN DOMINGUEZ

## Quelques Remarques sur l'Architecture Espagnole d'aujourd'hui

La guerre civile n'a pas seulement bouleversé les structures politiques, économiques et sociales espagnoles, elle a aussi mis fin aux efforts considérables que toute une génération florissante et progressiste avait consacrés au développement de la culture. Le triomphalisme, la répression totalitaire, l'exaltation des valeurs traditionnelles d'une Espagne millénaire, et en partie imaginaire, firent disparaître de la conscience collective cet esprit d'ouverture aux nouveaux courants de la pensée si caracté-

ristique des années de la deuxième république espagnole et de l'époque qui l'a engendrée. Les hommes qui ont participé à ces activités progressistes et qui n'ont été ni tués ni exilés, ont dû se résigner au silence ou à une totale soumission. La perte de ces hommes et la rupture tragique avec la tradition progressiste du pays sont les faits qui ont le plus marqué les générations de l'après-guerre, malgré les revendications récentes de l'architecture monumentale (voir «autonome») de l'autarcie.

De nombreux architectes de cette génération ont tourné les yeux vers un monde extérieur presque inaccessible pour y chercher des sources d'inspiration sans reproche, pouvant servir de substitut à la tradition culturelle perdue. (Même aujourd'hui on retrouve les vestiges de cette crainte terrible de ne pas faire partie des «avant-garde».) En même temps, l'artificialité de la vie culturelle du franquisme a conduit beaucoup d'individus soit à se replier sur eux-mêmes, soit à essayer d'établir une ligne collective cohérente partant précisément des limitations qui caractérisèrent la situation «réelle» du pays. Ces deux attitudes sont en gros celles qui ont prévalu respectivement à Madrid et à Barcelone, pendant une partie des années '50 et '60.

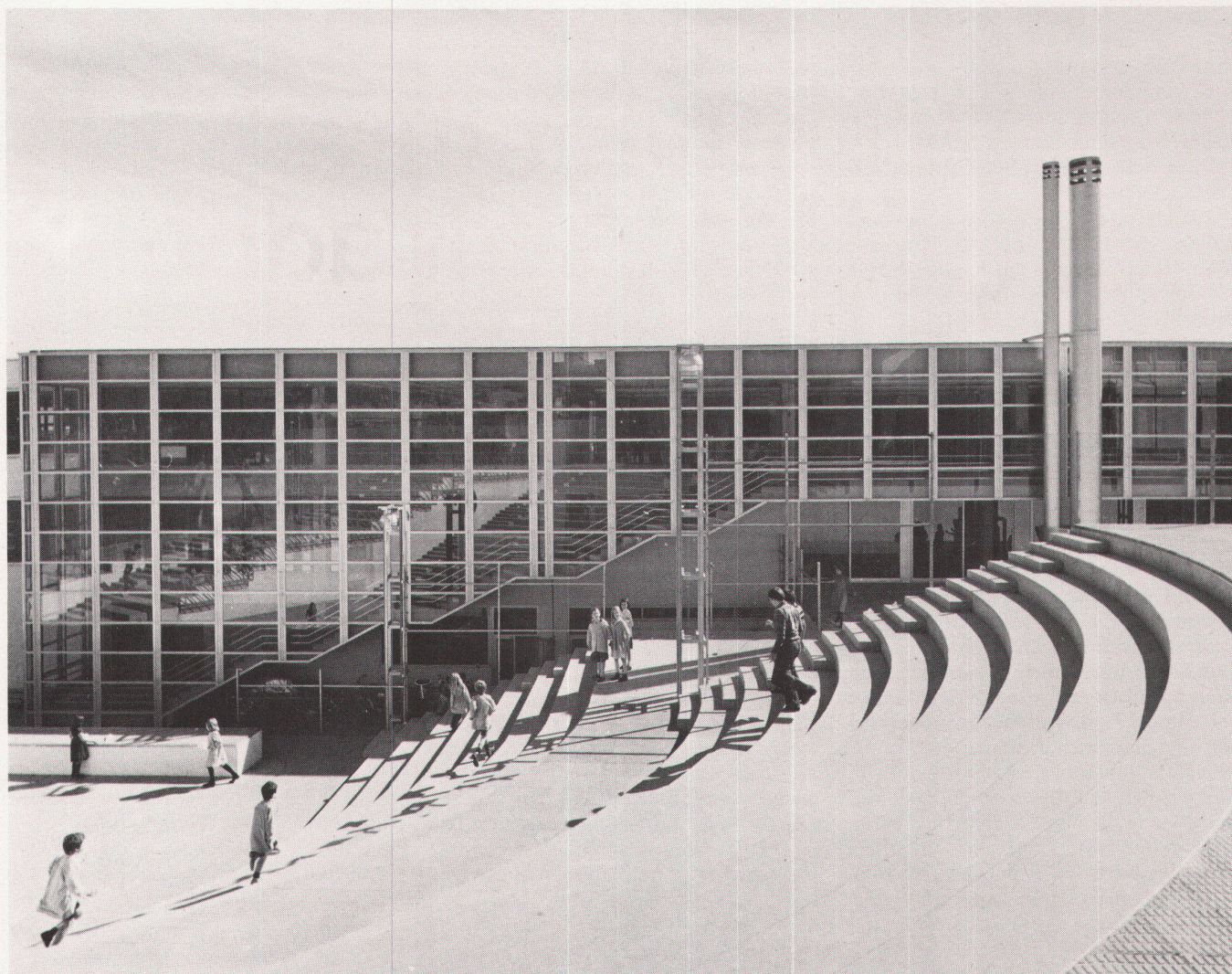
### Madrid, Barcelone, la Crise

Pendant longtemps, Madrid et Barcelone monopolisèrent quasiment la production architecturale du pays. De Madrid, la capitale castillane, on dit qu'elle est individualiste, tournée sur elle-même, mystique, splendidement isolée; de Barcelone, ville cosmopolite et centre commercial maritime, on dit qu'elle est toujours ouverte et sensible aux courants extérieurs, qu'elle connaît la valeur des efforts collectifs, coordonnés, stratégiques.

Cependant, cette vision des choses ne suffit pas à tout expliquer. Il est vrai que l'expressionnisme a été plus fort à Madrid qu'à Barcelone pendant les années '30. Et que la branche dominante du

GATEPAC – le mouvement ayant adopté l'interprétation la plus «orthodoxe», voire corbusienne, du mouvement moderne en Espagne – a sans aucun doute été la branche catalane (GATCPAC). Barcelone a toujours gardé un côté éclectique, rationnel. Cependant, tout en admettant l'importance de Gaudí au niveau de la culture et de la conscience collective catalane, il faut lui reconnaître son côté expressionniste, son côté d'artiste individuel, génial, unique.

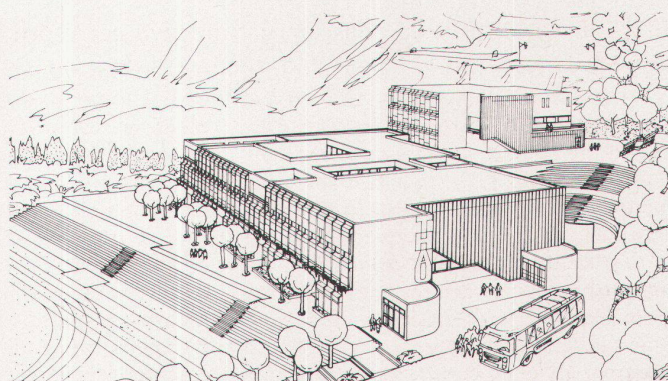
D'autre part, tout un groupe de discussion s'est formé dans les années '30 à Madrid autour de la Residencia de Estudiantes, réunissant des éducateurs, des politiciens, des écrivains, des peintres, des architectes, des musiciens et des



1 Martorell, Bohigas, Mackay, architectes (M.B.M.): Escuela Thau, Barcelona (1974); cour de récréation/Pausenhof



2 Escuela Thau; façade sud/Südfassade



3 Escuela Thau; axonométrie

poètes d'âge et d'origines régionales divers, tous sensibles aux courants extérieurs (Unamuno et Lorca, p. ex.). La discussion porta surtout sur la perception (rationnelle) de l'Espagne comme entité géographique ayant une réalité historique propre, sur sa réaction face

au progressisme bouleversant de l'époque et, préoccupation corollaire dans le domaine de l'architecture, sur les possibilités d'une contribution espagnole à la définition du Mouvement Moderne.

Je ne voudrais pas, avec ces lignes, relancer la discussion aussi éternelle

qu'inutile sur les vertus relatives d'une ville ou de l'autre. Aujourd'hui cette discussion a perdu son sens, car la situation s'est beaucoup dégradée à Madrid (apparemment, ce sont les architectes du centre qui ont le plus souffert du centralisme), tandis qu'à Barcelone, on

a su dépasser la crise économique et culturelle des années '70. Nous reviendrons sur ce point-là. Nous voudrions souligner le fait que si l'on veut bien comprendre l'architecture espagnole actuelle, il est souhaitable d'éviter d'adopter une optique trop régionaliste et partielle des choses.

L'architecture espagnole commence aujourd'hui à sortir de la crise dont elle a eu à souffrir dans tout le pays vers la fin des années '60. Cette crise de production architecturale a certainement été provoquée en partie par la stagnation économique, problème toujours actuel. Mais il faut aussi mentionner une raison plus profonde, plus significative: l'insuffisance patente des prémisses sur lesquelles reposait la culture des années '60, période du «boom» touristique («Spain is different») accompagné d'un semblant d'ouverture officielle dans le domaine culturel.

En Espagne, ce qui distinguait l'avant-garde, c'était le rejet des valeurs et du style officiels. N'importe quelle version de l'architecture moderne constituait en soi une sorte de défi au régime franquiste. A Madrid, beaucoup d'artistes cherchèrent à préserver leur cohérence malgré l'influence néfaste du régime en cultivant leur indépendance, voire leur isolement. L'ambiance culturelle progressiste collective qui régna avant la guerre n'a jamais pu être rétablie pendant le franquisme. L'architecture de Madrid s'est donc montrée plus individualiste et géniale, plus séduisante, lyrique et, parfois, pathétique. L'influence de l'école organique fut prédominante (Wright, Aalto). Barcelone s'inspira beaucoup plus de Milan (BBPR, Albini, Mangiarrotti, Gregotti). On partageait leur façon de critiquer le mouvement moderne, dans le cadre d'une architecture renouvelée et toujours moderne. L'architecture des architectes catalans était beaucoup plus préméditée, discutée collectivement, critiquée, on a même osé construire des bâtiments «laidés» qui répondaient à des problèmes concrets jugés déterminants dans la situation actuelle. (Voir la discussion sur le «Grup R» dans *Arquitecturas Catalanas* de Helio Piñón.) Si l'on a aussi construit des bâtiments inélégants à Madrid pendant les années '60, ceci s'explique par un excès d'ambition expressive.

L'architecture a pris un tour riche et artisanal tant à Madrid qu'à Barcelone. Mais à Barcelone, ce choix était explicite et faisait l'objet de discussions et de

théories. Le langage formel de la technologie artisanale a été bien reçu par la conscience nationale catalane, qui souffrait alors du centralisme d'un système politico-économique répressif. La théorie était contemporaine du bâti, ou le précédait même. A Madrid, on construisait des formes qui n'étaient possibles que dans un contexte de main-d'œuvre artisanale. On se préoccupait moins des problèmes de la technologie (un moyen parmi d'autres, après tout), mais on parlait beaucoup de la forme. Il s'agit de deux écoles différentes se développant dans une même situation productive, politique et historique.

Quand il devint évident que non seulement le régime tolérait l'architecture contemporaine, mais qu'il allait même jusqu'à l'adopter comme mode d'expression officiel, sa valeur contestataire disparut. Les dernières années du franquisme n'offrirent aucune stimulation régénérative. La crise s'approfondit pendant cette période d'incertitude. Au début des années '70, on commença à se montrer plus désillusionné sur l'influence que l'architecture pouvait avoir sur la société en général, en particulier parce que, comme l'écrivit Xavier Sust, les journaux et la télévision se mirent à communiquer plus efficacement qu'elle. Les positions individuelles héroïques ne trouvèrent guère d'appui ni dans la profession ni dans un milieu social très matérialiste et lui aussi en crise. Beaucoup de ces architectes se sentent toujours isolés et frustrés par certains traits constants de ce milieu. D'autres, que la nouvelle situation politique semble inspirer, ont adopté des positions théoriques définissant de façon beaucoup limitée le champ d'intervention de leur discipline (voir p. ex. les positions exprimées en 1969 déjà par Oriol Bohigas dans son essai classique, «Contra una Arquitectura Adjetivada»). Pour eux, les difficultés économiques du pays sont tout ce qui reste d'une crise de plus en plus lointaine.

Le fait qui a le plus marqué les générations de l'après-guerre, c'est l'interruption brutale de l'activité culturelle foisonnante de l'époque précédente. Cette discontinuité a été aussi violemment ressentie à Madrid qu'à Barcelone. Ce à quoi les architectes espagnols sont actuellement le plus sensibles, aussi bien à Séville qu'à Barcelone ou qu'à Madrid, c'est à la disparition de la répression politique et du centralisme culturel. (Cet état de fait est beaucoup plus manifeste pour le moment en Catalo-

gne, région unie dans l'affirmation enthousiaste de son identité culturelle et de son indépendance politique, ou même en Andalousie, qu'à Madrid, ville qui a souffert du centralisme, lieu de convergence de toutes les divergences nationales.) Il ne faudrait pas oublier non plus que cette fois-ci la transition d'un système politique à l'autre s'est effectuée sans la perte de toute une génération et que, cette fois-ci, l'Espagne a su préserver tout son patrimoine culturel presque intact.

### L'Architecture d'Aujourd'hui

Nous ne nous proposons donc pas de présenter notre matériel selon les schémas habituels. Nous ne l'organiserons ni par régions (architecture catalane, architecture de Madrid, d'Andalousie, etc.), ni par typologie de bâtiments (trop à la mode et ne favorisant pas en soi l'élargissement de la discussion), mais plutôt par thèmes reflétant les principales préoccupations des architectes de la péninsule. Sans vouloir nier la validité des analyses d'orientation plus régionaliste, il nous semble que les diverses prises de position face à certains problèmes typiques peuvent faire apparaître plus objectivement les points d'intérêt, les leçons à apprendre, et les forces opérant dans le contexte culturel espagnol. Les thèmes proposés sont les suivants:

1. Architecture, La ville, Le paysage
  - a) Architecture dans le paysage
  - b) Nouvelle ville/ancienne ville: intégration et contraste
  - c) Nouvelles villes au-dehors de la ville
2. Architecture urbaine: construire dans la ville d'aujourd'hui
  - a) Le problème de la façade
  - b) Architecture et lieu: influences du contexte urbain concret
  - c) L'exemple de Séville
3. Architecture et langage: facteurs déterminants
  - a) Le problème de la technologie
  - b) Le problème du style

Mais avant d'entrer en matière, nous voudrions souligner une préoccupation particulièrement importante en la relation entre la théorie et le fait de bâtir, et par conséquent la façon de travailler de l'architecte, sa méthodologie. L'architecte espagnol se sent obligé à construire. C'est grâce à l'exercice quotidien de sa profession et à la critique qu'il en

4a



b



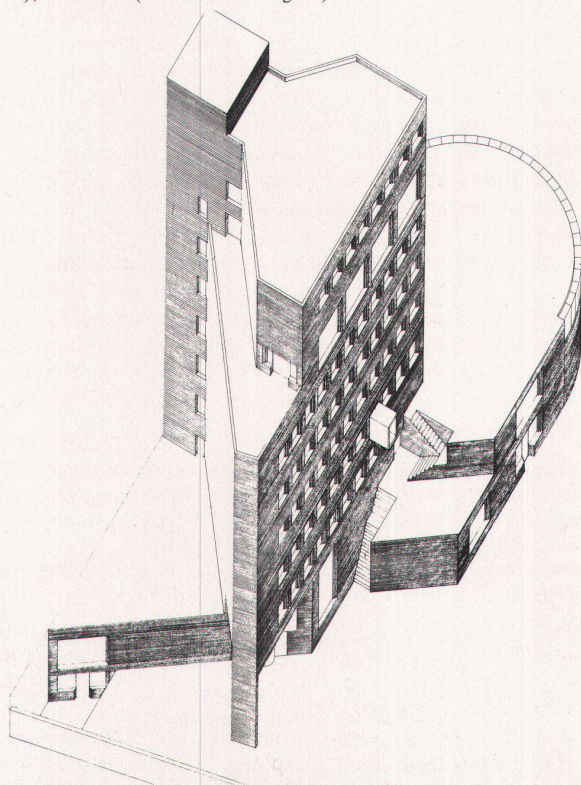
c



d



4 a-d Ramon Bescos et Rafael Moneo, architectes: Bankinter, Madrid, siège bancaire et administration nationale (1976); vues / Bankinter, Madrid, Bank- und Verwaltungsgebäude (1976); Ansichten (Foto: M. Dominguez)



5 Bankinter; isométrie

fait qu'il peut préciser, voire redéfinir les concepts théoriques auxquels il se réfère, comme, p.ex., l'«autonomie», la «contradiction», la «construction». On constate, il est vrai, un intérêt marqué pour les modèles théoriques américains et européens. On a beaucoup lu, on se sent au courant. D'où des manifestations de mimétisme inconscient, décontextualisé, banalisé. Mais les cas qui nous intéressent ici sont les interprétations critiques qui, en bénéficiant de la pratique liée à réflexion rigoureuse, dépassent certains problèmes de modèle original. En Espagne, la pratique, le métier jouent un rôle déterminant dans la théorie. (Oscar Tusquets déclare énergiquement avant de montrer ses projets que lui et Clotet ne dessinent que pour construire, et non pas pour faire des jolis dessins ou pour polémiser. Voir aussi l'interview de Tusquets et Cirici avec Ueli Schaeffer dans *Bauen + Wohnen*, 1/1978.)

Jusqu'à présent, et il faut admettre que la situation commence à changer, le théoricien espagnol, qui n'est pas moins érudit que ses confrères étrangers, était avant tout constructeur. Par consé-

quent, comme Oriol Bohigas l'a clairement expliqué dans son article «Contra una Arquitectura Adjetivada», la technologie n'est pas devenue un but en soi, elle ne sert pas de justification progressiste au projet – en Espagne ceci aurait été jusqu'à présent ridicule –, mais plutôt un moyen de réaliser le bâti. La technologie devrait représenter plus fidèlement la réalité culturelle et productive du moment. D'une manière analogue, la méthodologie ne pouvait pas en elle-même se poser en justification progressiste du projet. L'architecte devrait plutôt tâcher de participer directement et effectivement au processus évolutif de la culture. Le choix était de construire ou d'être ignoré. Comme les architectes milanais l'avaient démontré: pour l'architecte, la façade devient plus importante que la révolution, ou que le progrès social largement défini, car c'est l'architecte qui construit la façade dans la ville (et celle-ci a une importance culturelle indéniable), et ce sont les citoyens qui peuvent changer le système politique ou ses valeurs sociales, qui n'évoluent que très lentement.

Bohigas souligna en 1969 avec enthousiasme le dictum de Gregotti selon lequel l'architecture ne pouvait pas aspirer à changer autre chose que l'architecture elle-même. Dans ce cadre théorique, le langage architectural, et Umberto Eco, deviennent plus intéressants que la sociologie, la psychologie, et Edward T. Hall. La façon naturelle de travailler et de construire de l'architecte et les thèmes traditionnels de l'architecture sont plus intéressants que les méthodes cybernétiques, que les processus ouverts («open-ended»), et que l'interprétation quantitative et banalisée du fonctionnalisme.

Néanmoins, confrontés à une tâche concrète (comme la série des mandats scolaires de la fin des années '60 et du

début des années '70), Martorell, Bohigas y Mackay (MBM) ont souligné résolument l'importance de l'espace dans la socialisation, processus essentiel dans le développement psychologique de l'enfant, et par conséquent, dans la pédagogie progressiste. (Voir AA No 177, pp. 83–85.) L'école Thau de MBM est une illustration éloquent de cela. Construit à Barcelone en 1974, ce bâtiment aborde clairement le problème de la technologie et du contenu idéologique de la forme, en annonçant avec sa simplicité volumétrique la fin d'un mouvement culturel important à Barcelone (fig. 1–3). Certes, on n'abandonne pas la valeur expressive des technologies simples. Toutefois, le bâtiment est industriel plutôt qu'artisanal, assemblé plutôt que construit. On a changé les principes fondamentaux de la première «école de Barcelone» (tels que l'exploitation des formes liées au mouvement particulièrement catalan, le «Modernisme», et l'utilisation de techniques artisanales). L'école Thau aborde donc le problème du langage formel, reflétant une attitude consciente du milieu culturel qui l'inspire. On ne devrait pourtant pas oublier que l'organisation et les détails spatiaux de ce bâtiment, avec la complicité des enseignants progressistes, servent la vocation éducative de ce lieu: Les espaces de socialisation anticipent, tout comme ceux de l'école Garbí (plus proche des principes de l'école de Barcelone I), les exigences de la vie communautaire nécessaire au développement de l'enfant. Et ceci, sans recours à aucune rhétorique. La fonction, surtout sous ses aspects psychologiques et sociaux, vient reprendre sa place dans notre métier à côté de la forme et du langage, de la technologie, de la tradition et de la culture.

Le Bankinter de Ramón Bescós et Rafael Moneo (Madrid, 1977) interprète

te, lui aussi, de manière nuancée les courants théoriques extérieurs (fig. 4, 5). On peut se référer à une tradition constructive madrilène, comme p. ex. les façades de briques, sans renoncer à reconnaître de manière explicite le contexte urbain immédiat et concret.

S'agit-il de «pré-existences»? Ou de «complexité et contradiction», voire maniérisme? Ou d'architecture rationnelle, «autonome»? Ne tranchera que celui qui s'obstine à ne regarder que l'un ou l'autre des aspects de ce bâtiment si clair et si complexe. Il est vrai que la façade est traitée comme un élément du lieu urbain, interchangeable, silencieux, mémorable; que les façades en briques sont un des éléments de l'architecture traditionnelle de la Castellana; que la complexité géométrique nourrissant cette façade produit des tensions fortes caractéristiques d'une architecture non classique; que les fenêtres et la double échelle de la corniche nous rappellent Chicago; que la typologie... Mais la première chose à préciser, c'est que ce bâtiment n'a pas besoin d'arbre généalogique justificatif, car en donnant forme au lieu tout en reflétant les forces qui l'animent, il exprime lui-même sa raison d'être. Bescós et Moneo n'ont pas eu besoin de se référer aux constructeurs romains, à l'architecture immuable, à l'histoire de la pierre. Ils trouvent leurs sources dans la logique urbaine locale, dans la logique constructive de la brique et des autres matériaux qu'ils emploient.

La théorie, l'érudition, ont joué leur rôle, mais la ressource essentielle de ces architectes reste leur métier, tel qu'ils le pratiquent quotidiennement. Nous pensons que ces deux bâtiments sont l'expression d'une attitude propre à un groupe d'architectes intelligents qui pensent que le bâti est trop important pour le laisser à la merci soit des pragmatistes, soit des théoriciens. ■

## Biografien

**Oriol Bohigas**, \* 1925, Architekt. 1951 Abschluss des Studiums; im selben Jahr Beginn der Zusammenarbeit mit Josep M. Martorell (ab 1962 auch mit David Mackay). Gründungsmitglied des «Grup R»; unterrichtet seit 1964; Professor an der Escuela de Arquitectura in Barcelona seit dem Regime-Wechsel, gegenwärtig Abteilungsvorstand. Zahlreiche Publikationen

über Theorie und Geschichte der Architektur («Barcelona entro el Pla Cerdà i el barraquis-mo», «Contra una arquitectura adjetivada», «La Arquitectura Española de la Segunda República», «Reseña y Catálogo de la Arquitectura Modernista», «Once Arquitectos» etc.). Mitarbeiter bei Arquitecturas bis.

**Antonio Barrionuevo + Paco Torres**, Architekten. 1972 Abschluss des Studiums in Sevilla; seither Lehrtätigkeit in Sevilla, gleichzeitig Eröffnung eines eigenen Architekturbüros.

**Martin Dominguez**, \* 1945, Architekt. 1969 Abschluss des Architektur- und 1971 des Städtebaustudiums; Arbeit in verschiedenen Architekturbüros in der Schweiz, in Kanada und in den USA. Zurzeit Lehrtätigkeit für

Entwerfen an der EPF Lausanne und der ETH Zürich.

**Lluís Clotet**, \* 1941, Architekt. 1964 Gründung des «Studio PER», Barcelona, mit Oscar Tusquets, Pep Bonet und Cristián Cirici; 1965 Abschluss des Architekturstudiums.

**Xavier Sust**, \* 1941, Architekt. 1965 Abschluss des Architekturstudiums in Barcelona.

MARTIN DOMINGUEZ

## Einige Bemerkungen zur modernen spanischen Architektur

Der Bürgerkrieg veränderte nicht nur die politischen, wirtschaftlichen und sozialen Strukturen Spaniens, sondern machte auch die beachtlichen Bemühungen einer aufblühenden, fortschrittlichen Generation um eine Entwicklung der Kultur zunichte. Der Triumphalismus, die totalitäre Repression und Verherrlichung traditioneller Werte im tausendjährigen Spanien verhinderten jede Offenheit gegenüber den neuen Strömungen, die bezeichnend waren für die 2. Spanische Republik und die ihr vorangehende Zeit. Die Menschen, die an diesen fortschrittlichen Aktivitäten teilhatten, waren, sofern sie nicht tot oder im Exil waren, zum Schweigen oder zur totalen Unterwerfung verurteilt. Dieser Verlust und der tragische Bruch mit der fortschrittlichen Tradition des Landes haben die Nachkriegsgeneration entscheidend gezeichnet.

Zahlreiche Architekten dieser Generation richteten ihren Blick ins beinahe unzugängliche Ausland, um dort die Inspirationen zu suchen, welche die verlorene kulturelle Tradition ersetzen könnten. Zur selben Zeit hat die Künstlichkeit des kulturellen Lebens unter dem Franco-Regime viele dazu bewogen, sich entweder auf sich selbst zurückzuziehen oder zu versuchen, eine gemeinsame, kohärente Linie zu finden, die von den Grenzen ausging, die charakteristisch waren für die «reale» Situation des Landes. Im grossen und ganzen sind es diese beiden Haltungen, die in Madrid und Barcelona während eines Teils der 50er und 60er Jahre vorherrschten.

### Madrid, Barcelona, die Krise

Madrid und Barcelona monopolisieren sozusagen die architekturelle Produktion des Landes. Von Madrid, der kastilischen Hauptstadt des Landes, sagt man, sie sei individualistisch, selbstbezogen, mystisch und stark isoliert; von Barcelona, der Weltstadt und dem Zentrum des Seehandels, sie sei offen und

empfänglich für neue Tendenzen, sie kenne den Wert von gemeinsamen, koordinierten Bemühungen.

Doch diese Betrachtungsweise genügt nicht, um alles zu erklären. Es ist richtig, dass der Expressionismus in Madrid während der 30er Jahre stärker vorherrschte als in Barcelona. Ebenfalls richtig ist, dass die katalanische GATCPAC-Gruppe mit ihren eher orthodoxen corbusianischen Vorstellungen den gesamtspanischen GATEPAC dominierte. Barcelona hat immer eine deutlich rationalistische Tendenz bewahrt. Doch man darf den Einfluss Gaudís auf das kulturelle Niveau und das katalanische Bewusstsein nicht vergessen; man muss seine expressionistische, individuelle, geniale und einmalige Art anerkennen.

Andererseits hat sich in Madrid der 30er Jahre um die Residencia de Estudiantes ein Zirkel von Erziehern, Politikern, Schriftstellern, Malern, Architekten, Musikern und Dichtern aus den verschiedenen Regionen gebildet, die stark durch Einflüsse von aussen geprägt waren (z.B. Unamuno, Lorca). Die Diskussion drehte sich vor allem um die verstandesmäßige Wahrnehmung von Spanien als geographische Einheit mit einer eigenen historischen Realität sowie um den alles verändernden Progressivismus der Zeit. Auch die Möglichkeiten einer spanischen Beteiligung auf dem Gebiet der Architektur zur Definition der modernen Bewegung wurden besprochen.

Ich möchte nicht eine unnötige und endlose Diskussion über die Tugenden der beiden Städte einleiten. Dies ist sinnlos, da die Situation in Madrid sehr «verkommen» ist (wahrscheinlich haben die Architekten der Hauptstadt am meisten unter dem Zentralismus gelitten), während man in Barcelona die ökonomische und kulturelle Krise der 70er Jahre überwinden konnte. Wenn man die heutige spanische Architektur verstehen will, ist es wünschenswert, eine allzusehr auf

die Region bezogene und partielle Optik zu vermeiden.

Die spanische Architektur beginnt heute, die Krise, unter der sie Ende der siebziger Jahre zu leiden hatte, zu überwinden. Diese Produktionskrise wurde durch ein immer aktuelles Problem, nämlich die ökonomische Stagnation, provoziert. Aber man darf auch einen tieferen, bezeichnenderen Grund nicht ausser acht lassen: die offensichtliche Unzulänglichkeit der Voraussetzungen, auf denen die Kultur der 60er Jahre basierte, eine Zeit des touristischen «Booms» («Spain is different»), begleitet von einer offiziellen, scheinbar toleranten Haltung der Kultur gegenüber.

Jegliche Version moderner Architektur stellte eine Herausforderung an das Franco-Regime dar. In Madrid versuchten viele Künstler, ihren Zusammenhalt trotz des unheilvollen Einflusses des Regimes zu bewahren, indem sie ihre Selbständigkeit (Isolierung) kultivierten. Die kollektive, fortschrittliche Stimmung, die vor dem Krieg herrschte, konnte während des Franco-Regimes nie mehr hergestellt werden. Die Architektur in Madrid hat sich doch als individualistisch, genial, verführerisch, lyrisch und manchmal als pathetisch erwiesen. Der Einfluss von Meistern wie Wright und Aalto war vorherrschend. Barcelona inspirierte sich eher an Mailand (BBPR, Albini, Mangiarrotti, Gregotti).

Die katalanische Architektur erwies sich als viel überdachter, im Kollektiv diskutiert und kritisiert. Man wagte sogar, «hässliche» Gebäude zu errichten, die der damaligen Situation entsprachen (siehe die Diskussion über «Grup R» in *Arquitecturas Catalanas* von Helio Piñón). Dass in Madrid während der 60er Jahre auch «unelegante» Bauten entstanden, erklärt sich aus einem übermässigen Ehrgeiz, sich auszurücken.

Die Architektur schlug sowohl in Madrid als auch in Barcelona einen reichen und kunsthand-

werklichen Weg ein. Aber in Barcelona war diese Wahl explizit und Gegenstand von Diskussionen und Theorien. Die formale Sprache der kunsthandwerklichen Technologie wurde im katalanischen Nationalbewusstsein gut aufgenommen. Dieses litt damals unter dem Zentralismus eines repressiven polit-ökonomischen Systems...

In Madrid baute man Formen, die nur in Zusammenarbeit mit Arbeitskräften aus dem Kunstgewerbe verwirklicht werden konnten. Man beschäftigte sich weniger mit den Problemen der Technologie (im Grunde eines unter vielen Mitteln) als mit der Form. Unter den gleichen Bedingungen entwickelten sich zwei verschiedene Schulen.

Als es offensichtlich wurde, dass das Regime die zeitgenössische Architektur nicht nur tolerierte, sondern sogar als offizielle Ausdrucksform adoptierte, verschwand deren rebellischer Charakter. Die letzten Jahre des Francismus boten keinerlei wiederbelebende Stimulationen. Während dieser Zeit der Unsicherheit vertiefte sich die Krise. Zu Beginn der 70er Jahre zeigte man sich desillusionierter über die Einflüsse, die Architektur auf die Gesellschaft haben konnte.

Man sah ein, dass, wie Xavier Sust schrieb, vor allem Zeitungen und Fernsehen wirksamer kommunizierten als Architektur. Die heroischen Einzelgänger fanden kaum Unterstützung. Viele dieser Architekten fühlen sich immer noch isoliert und frustriert durch bestimmte konstante Eigenheiten dieser Umgebung. Andere, welche die neue politische Situation zu inspirieren schienen, haben Theorien vertreten, die eine Einmischung auf ihrem Sachgebiet beinahe verunmöglichten (vgl. z.B. Oriol Bohigas' klassischen Essay «Contra una Arquitectura Adjetivada», 1969). Für sie sind die ökonomischen Schwierigkeiten das einzige Problem, das von einer immer weiter zurückliegenden Krise bleibt.

Am stärksten gezeichnet wurde die Nachkriegsgeneration durch die brutale Unterbrechung jeglicher kultureller Aktivitäten, denen vor dem Krieg grosse Beachtung geschenkt wurde. Diese Diskontinuität wurde sowohl in Madrid als auch in Barcelona sehr stark verspürt. Das Verschwinden der politischen Repression und des Zentralismus bewirkte eine Sensibilisierung der spanischen Architekten sowohl in Sevilla wie auch in Barcelona oder Madrid. (Diese Tatsache manifestiert sich stärker in Katalonien – einer Region mit enthusiastischem kulturellem und politischem Identitätsbewusstsein – oder auch in Andalusien als in Madrid, das sehr unter dem Zentralismus gelitten hat und wo alle nationalen Unterschiede zusammentreffen.) Man darf auch nicht vergessen, dass diesmal der Wechsel des politischen Systems keine ganze Generation forderte und dass Spanien ein fast vollständiges kulturelles Erbe bewahren konnte.

### Die heutige Architektur

Wir möchten unser Material nicht nach den gängigen Schemen präsentieren. Wir werden es weder nach Regionen (Katalonien, Andalusien, Madrid) noch nach Baustilen aufteilen (das letztere erscheint uns zu modisch und erlaubt keine Erweiterung der Diskussion), sondern wir werden versuchen, die vorherrschenden Interessen der Architekten der Halbinsel aufzuzeigen. Wir lehnen eine regionalistische Orientierung nicht ab, doch uns scheint, dass die verschiedenen Meinungen zu bestimmten Problemen besser die Interessen und die Kräfte, die im kulturellen Kontext Spaniens wirken, darstellen können. Wir schlagen folgende Themen vor:

1. *Architektur, die Stadt, die Landschaft*
  - a) Architektur in der Landschaft
  - b) Neue Stadt/Alte Stadt: Integration und Gegensatz
  - c) Neue Städte ausserhalb der Stadt
2. *Urbane Architektur: Bauen in der heutigen Stadt*
  - a) Das Problem der Fassade
  - b) Architektur und Umgebung
  - c) Beispiel: Sevilla

### 3. *Architektur und Sprache: bestimmende Faktoren*

- a) Das Problem der Technologie
- b) Das Problem des Stils

Aber bevor wir auf die Materie eingehen, möchten wir auf den oft wichtigen Unterschied zwischen Theorie und Baurealität (und somit der Arbeitsweise des Architekten, seiner Methodologie) hinweisen. Der Architekt muss bauen. Dank der täglichen Übung und dank der Kritik kann er die theoretischen Konzepte, die er anwendet, genauer bestimmen (z.B. «Autonomie», «Widerspruch», «Konstruktion»). Man kann feststellen, dass vor allem ein Interesse für amerikanische und europäische Theorien vorhanden ist. Man hat viel gelesen, man hält sich auf dem laufenden. In Spanien spielen Praxis und Beruf eine wichtige Rolle für die Theorie (Oscar Tusquets erklärt, bevor er seine Projekte zeigt, dass Clotet und er nicht um schöner Zeichnungen oder um einer Polemik willen zeichnen, sondern um zu bauen). (Siehe dazu das Interview von Tusquets und Cirici mit Ueli Schaeffer in *Bauen + Wohnen* 1/1978.)

Bis heute, und man muss beifügen, dass sich die Lage zu verändern beginnt, war der spanische Theoretiker, der nicht ungebildeter als seine ausländischen Kollegen ist, vor allem ein Mann, der baut. Wie Oriol Bohigas in seinem Artikel «Contra un Arquitectura Adjetivada» klar dargestellt hat, ist die Technologie nicht zum Selbstzweck geworden; sie soll nicht progressivistische Rechtfertigung des Projekts sein – in Spanien wäre das bis anhin lächerlich gewesen –, sondern ein Mittel, um einen Entwurf zu verwirklichen. Analog dazu konnte auch die Methodologie allein kein Projekt rechtfertigen. Der Architekt sollte sich eher darum bemühen, direkt und in nützlicher Weise am Evolutionsprozess der Kultur teilzunehmen. Die Wahl bestand zwischen Bauen oder Ignorieren. Wie die Mailänder Architekten aufgezeigt haben, wird die Fassade wichtiger als die Revolution oder als der soziale Fortschritt im weitesten Sinn, weil es der Architekt ist, der die Fassade erstellt (und dies hat eine unleugbare kulturelle Bedeutung) und es die Bürger sind, die das politische System und die so-

zialen Werte verändern können.

Bohigas sprach 1969 begeistert über den Satz von Gregotti, wonach die Architektur nichts verändern könne als sich selbst. Im Lichte dieser Position sind Architektur, Sprache und Umberto Eco interessanter als Soziologie, Psychologie oder Edward T. Hall. Die natürliche Art des Architekten, zu arbeiten und zu bauen, sowie die traditionellen Themen der Architektur sind interessanter als kybernetische Methoden, als offene Prozesse und als die mengenmässige Interpretation, banalisiert durch Funktionalismus.

Trotzdem haben Martorell, Bohigas und Mackay (konfrontiert mit einer konkreten Aufgabe wie die Schulbauten Ende der 60er Jahre und Anfang der 70er Jahre) die Wichtigkeit des Raumes im Sozialisationsprozess betont, nötig für die seelische Entwicklung des Kindes und somit auch notwendig in der fortschrittlichen Pädagogik (siehe AA Nr. 177, pp. 83–85). Dafür ist die Schule Thau, konstruiert von MBM, ein eindrucksvolles Beispiel. Die Architekten beschäftigen sich bei dem 1974 erstellten Gebäude offensichtlich mit seinem ideologischen Inhalt und dem Problem der Technologie und betonten mit volumetrischer Einfachheit das Ende einer für Barcelona wichtigen kulturellen Bewegung (Abb. 1–3). Selbstverständlich lässt man den Ausdruckswert einfacher Technologie nicht ausser acht. Jedenfalls ist das Gebäude eher industriell als handwerklich, eher zusammengesetzt als konstruiert. Man hat die fundamentalen Grundsätze der «Schule von Barcelona I» verändert (wie die Ausnutzung der Formen, die an eine typisch katalanische Bewegung gebunden sind, wie der «Modernismus» oder der Gebrauch handwerklicher Techniken).

Bei der Planung der Schule Thau beschäftigte man sich also mit dem Problem der formalen Sprache; das Projekt spiegelt die bewusste Einstellung zur Kultur wider, aus der es entstand. Trotzdem muss man erwähnen, dass die Gliederung und die räumlichen Details, mit Hilfe von fortschrittlichen Lehrkräften, der erzieherischen Aufgabe des Ortes dienen: die Räume berücksichtigen, ganz wie diejenigen der Schule Garbí (näher den

Grundgesetzen der «ersten Schule von Barcelona»), die Anforderungen des Gemeinschaftslebens, die so nötig sind für die Entwicklung des Kindes. Und dies ohne Hilfe von Rhetorik. Die Funktion, vor allem mit ihren psychologischen und sozialen Aspekten, wird ihren Platz in der Architektur wiedereinnahmen, neben der Form und der Sprache, neben der Technologie, der Tradition und der Kultur.

Bankinter von Ramón Bescós und Rafael Moneo (Madrid, 1977) zeigt auf ähnliche Weise die theoretischen Interessen (Abb. 4, 5). Man kann sich auf die konstruktive, madrilienische Tradition berufen (z.B. Backsteinfassaden), ohne darauf verzichten zu müssen, den urbanen, unmittelbaren und konkreten Kontext anzuerkennen.

Handelt es sich um «Prä-Existenzen»? Oder um rationale «autonome» Architektur? Oder um Komplexität und Widerspruch (Manierismus)? – Es stimmt, dass die Fassade wie ein «urbanes Element» gestaltet wurde, unverwechselbar, ruhig, merkwürdig; dass die Backsteinfassaden einen traditionellen Bestandteil katalanischer Architektur darstellen; dass die grosse geometrische Vielfalt, die diese Fassade charakterisiert, starke Spannungen auslöst, von einer nichtklassischen Architektur zeugend; dass die Fenster uns an Chicago erinnern usw. Aber als erstes ist zu betonen, dass dieses Gebäude keines rechtfertigenden Stammbaumes bedarf, da es sich selbst legitimiert, indem es den Ort prägt und dabei die ihn animierenden Kräfte reflektiert. Bescós und Moneo hätten es nicht nötig, sich auf römische Architekten zu beziehen, auf die unwandelbare Architektur, auf die Geschichte des Steins. Sie fanden ihre Quellen in der lokalen, urbanen Logik, in der konstruktiven Logik des Backsteins und den anderen Materialien, die sie verwendet haben. Die Theorie, das Wissen haben ihre Rolle gespielt, aber die Grundquelle der Architekten bleibt ihr Beruf, den sie täglich ausüben.

Wir denken, dass diese zwei Gebäude das Verhalten einer intelligenten Architekten-Gruppe ausdrücken, die das Gebaute als zu wichtig betrachten, um es den Pragmatikern oder den Theoretikern zu überlassen.

Übersetzung: Helen Rufer