



A l'ombra de Victòria Eugènia

La Fundació Pavelló Mies van der Rohe organitza el Premi Europeu d'Arquitectura, proclamat el dia 11 de març proppassat. També manté el compromís de preservar i de difondre la memòria d'un dels puntals de l'arquitectura del moviment modern.

Dominique Perrault ha estat el guanyador del cinquè Premi Europeu d'Arquitectura, creat per la Fundació Pavelló Mies van der Rohe i el Parlament Europeu l'any 1987. La seua obra, la Biblioteca Nacional de França, és constituïda per un conjunt de quatre torres disposades en forma de llibre obert que contenen un total de 180.000 volums. La Biblioteca Nacional es considera una de les grans iniciatives infraestructurals en matèria de cultura de l'era Mitterrand.

Paral·lelament a aquest guardó, la Fundació Pavelló Mies van der Rohe té prevista la creació d'un nou premi que abastaria l'àrea iberoamericana i que veuria la llum el 1998. Segons Lluís Hortet, president de la Fundació, aquest premi pot posar en relleu les notables identitats d'aquesta arquitectura, "perquè creiem que posseeix un gran potencial i una bona qualitat en la producció".

Batalla en dos fronts. El 1983, des de l'Ajuntament de Barcelona es creava la Fundació Pavelló Mies van der Rohe amb el compromís de tutelar l'edifici, però també amb la voluntat d'atorgar a aquesta fita arquitectònica un caràcter plural i internacional. Per això, en la composició del patronat, hi foren convidades institucions estrangeres que, d'alguna manera, tenien relació amb l'herència miesiana, com ara el MOMA de Nova York, seu dels arxius de l'arquitecte alemany. També hi eren pre-

sents l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, la Fira de Barcelona, el Ministeri de Foment i el Departament de Política Territorial i Obres Públiques de la Generalitat, a més del Col·legi d'Arquitectes de Barcelona. Es tractava de recuperar la figura de Mies a Barcelona i de retre homenatge des de l'àmbit internacional al món miesià.

Per aquesta raó la Fundació ha

La República de Weimar s'ho jugà tot a una carta encomanant a Mies van der Rohe la imatge arquitectònica alemanya.

desenvolupat la seua tasca en dos fronts. D'una banda, l'arquitectura del moviment modern; d'altra, l'arquitectura contemporània. Però la Fundació no es pot entendre com un centre d'estudi i d'investigació sobre la figura de l'arquitecte i la seua obra, assegura Hortet, perquè tot el material i la documentació originals es troben en arxius alemanys o dels Estats Units. "Hem de limitar-nos, doncs, a l'estudi del pavelló i a sensibilitzar el públic sobre el

valor de l'arquitectura del segle XX".

A tal efecte, la Fundació és membre de Documentation & Conservation of Buildings, Sites And Neighbourhoods of Modern Movement (DOCOMOMO), un programa internacional que estudia, documenta i sensibilitza les institucions perquè conserven el patrimoni arquitectònic modern. És, segons Hortet, una veu de la consciència i la denúncia. De fet, la Fundació i el DOCOMOMO Ibèric (branca territorial que correspon a Espanya i Portugal i que gestiona la Fundació mateix) acaben de publicar un registre dels edificis d'arquitectura moderna interessants que cauen dins el seu àmbit geogràfic.

L'espai miesià acull també activitats que ultrapassen els límits estrictes de l'arquitectura. Superades aquestes barreres, el pavelló és concebut com un espai de reflexió artística. No suscita únicament inspiració artística (instal·lacions i intervencions com la de Schloff), sinó que és escenari anual de recitals poètics; així hi han passat, entre alguns altres, Pere Gimferrer, Octavio Paz, Jordi Sarsanedas...

D'altra banda, la Fundació ha pres una iniciativa de suport i de participació individual o institucional en els programes del Pavelló. Amb el nom de Col·laboradors de la Fundació, l'adscripció a aquest projecte ofereix facilitats i serveis, preferències en conferències anuals, descomptes en la lli-



breria de la institució i accés gratuït al pavelló.

Avançament de temporada.

La República de Weimar s'ho jugà tot a una carta encomanant a Mies van der Rohe la imatge arquitectònica que Alemanya havia d'oferir en l'Exposició Internacional de Barcelona el 1929. Enmig de tanta eufòria noucentista, si bé acotada per l'administració del general Primo de Rivera, que al final s'havia emparat del certamen, Alemanya hi despuntava amb dos edificis: amb el pavelló dedicat al subministrament de l'electricitat i amb el pavelló Barcelona —com se'n va dir després—, de funció protocol·lària, de línia austera i discreta, contrapunt a l'ampullositat monumental, sempre academicista, del conjunt de palaus de la fira. La seua presència podia aparèixer als ulls de Barcelona com un avançament de les tendències racionalistes que es forjaven en l'arquitectura internacional d'avantguarda, quan la lectura simbòlica d'aquell firal posava de

“Era com un advertiment de claredat, com una silenciosa protesta que es perdia sovint en la grandiloqüència absurda”.

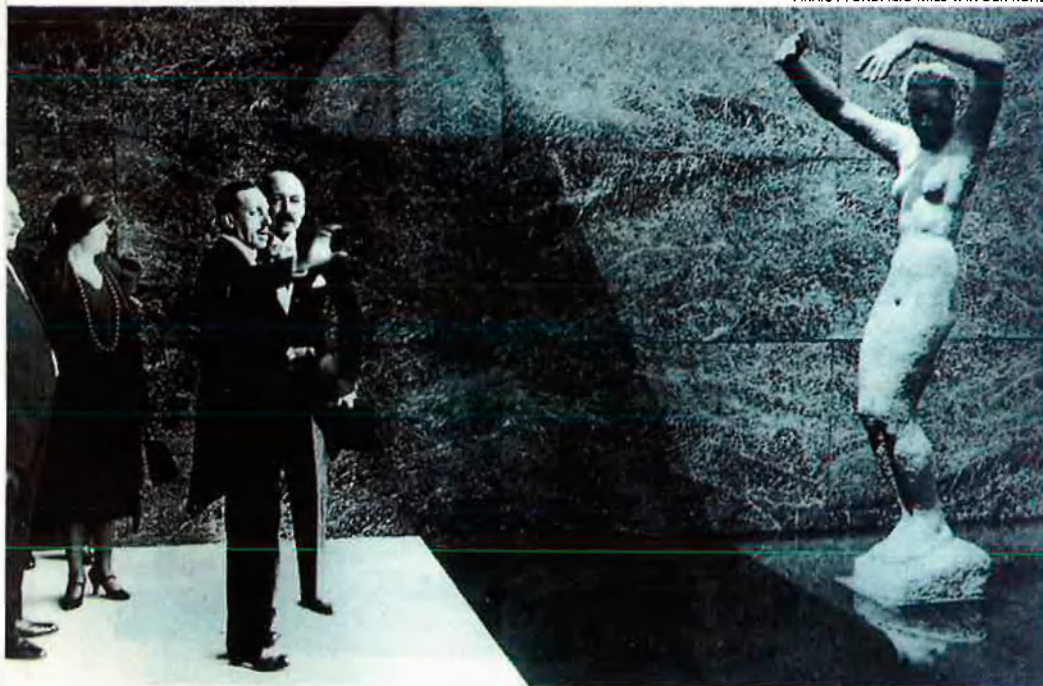
manifest el *décalage* entre la Barcelona dels canons estètics encarcarats i la serenitat ortogonal, clara dels edificis miesians. “Era com un advertiment de claredat i de llum, com una silenciosa protesta que massa sovint es perdia en la grandiloqüència absurda. Per a nosaltres tenia un significat de manifest, una contundència programàtica”. El testimoni de Joan Teixidor no pot ser, doncs, més clar i expressiu.

No obstant això, i si es pot dir així, la llatinitat retrobada i l'essència mediterrània que promulgaven els dictats noucentistes oferien una imatge a base de formes arbitràries i desfasades, —la “grandiloqüència *démodée*” de què parla Oriol Bohigas— contraposada a una nova societat industrialitzada i dinàmica, de luxe prescindible, evocada per la puresa constructiva de Mies van der Rohe. Calia sintonitzar amb les noves energies i amb un nou teixit social. “L'arquitectura és un art objectiu —afirmava van der Rohe— i ha de regir-se per l'esperit de l'època en què es desenvolupa”.

Ara era el torn de l'electricitat i de l'electrificació del país. Aquest fou el mòbil de l'exposició. Sota el nom d'Exposició d'Indústries Elèctriques, la muntanya de Montjuïc va esdevenir una al·legoria de la nova energia: per al gran públic fou la ciutat de la llum; un cant a la modernitat que passava per fonts multicolors. Per a Cambó i els seus, l'acceleració del procés d'electrificació de Catalunya, ope-

Pavelló Barcelona en blanc i negre.

La seua imatge va quedar gravada en la memòria col·lectiva fins que no es va reconstruir.



27 de maig de 1929. Inauguració del pavelló amb Alfons XIII i Victòria Eugènia contemplant l'escultura de Georg Kolbe.

ració en la qual tenien invertits no pocs interessos econòmics. Per a Barcelona, la possibilitat d'estendre's enllà del Pla Cerdà, delimitat pel Paral·lel, i transformar Montjuïc en el gran pulmó de la ciutat. Per a Puig i Cadafalch, Domènech i Montaner *et alii*, el lluïment arquitectònic i urbanitzador, però també la constatació que, davant l'arquitectura miesiana, l'historicisme dels seus edificis distava molt de les tendències internacionals.

Barcelona, ciutat i cadira.

L'arquitectura, el trencament per l'abstracció plàstica o la velocitat com a paràmetre social s'empararen definitivament d'Europa i dels Estats Units en aquell període d'entreguerres. I això, calia plasmar-ho en un nou llenguatge determinat per la selecció de nous materials, com ara el vidre o l'acer. Mentre Catalunya erigia els Palaus d'Alfons XIII, de Victòria Eugènia o el Nacional com un reflex de l'ideari polític, Weimar no podia sinó oferir a la monarquia espanyola, a títol de pavelló representatiu i protocol·lari, una casa buida i oberta. Despullada de tot ornament, aquesta era, amb la qualitat dels seus materials, la clau de la seua elegància. Tan sols uns quants envans transparents, lliures

El pavelló definia una noció abstracta d'espai; d'un espai lliure i continu, contingut i inhibit, això no obstant, pel perímetre de la planta.

i desiguals, dispersos damunt un basament rectangular i delimitador de l'espai; algunes cadires i tamborets construïts amb estructura d'acer i entapissats de cuir blanc que el seu creador, autor també de l'edifici, va batejar amb el nom de la ciutat, Barcelona, i amb una escultura, *El Matí*, de Georg Kolbe, habitaven l'espai a la manera d'un col·latge d'inspiració cubista i apaivagaven l'ansietat que provocava aquella nova arquitectura d'asèpsia i vacuïtat. En una paraula, d'honestat i de franquesa.

La veritat és que, davant un tal escenari, molts no van entendre els valors que transmetia aquell pavelló apaïsat, regular, esque-

lètic. No van entendre, doncs, que amb aquell exercici d'ascetisme constructiu poblat amb mobiliari metàl·lic de disseny propi, Mies simbolitzava els valors de l'Alemanya moderna (es tractava d'un encàrrec oficial) i generava noves relacions entre l'arquitectura i l'espai.

"*Il ne renferme que de l'espace*", escribí Nicolau M. Rubió i Tudurí a *Cahiers d'Art* el 1929. Potser fou l'únic d'aquell moment, o si més no el primer, a percebre que el pavelló definia una noció abstracta d'espai, d'un espai lliure i continu, contingut i inhibit, això no obstant, pel perímetre de la planta. Poc importava que mancaren portes a la casa, que fora mig oberta mig tancada perquè l'espai quedara empresonat en les dimensions perimetrals de l'edifici. Igualment, tant hi feia que els envans excediren els límits estrictes de les cobertes, perquè l'espai es definia a partir de l'horitzontalitat de la planta.

Poètica de tancament. Si Frank Lloyd Wright materialitzava l'explosió i la intensitat espacials, l'expressió miesiana n'acotava els límits a partir del dictamen racionalista; així, la projecció virtual dels plans verticals, és a dir, parets, envans, finestrals, fragmentaven l'espai, però no establien els límits entre interior i exterior. L'espai, aquell concepte nou i revolucionari per a l'època, especialment, per al Montjuïc del 29, corria fluid, entre els elements disposats çà i là, al damunt de la planta; però sempre engabiats en l'horitzontalitat, fóra líquida o sòlida, de la planta. Partint d'aquesta òptica, qualsevol element constructiu de disposició vertical quedava relegat a un paper accessori. "Les parets vingueren després", afirmava un arquitecte en algun escrit analític sobre el pavelló miesià. Certament, l'estructura, la formaven una superposició de plans horitzontals –terra i coberta– units per un total de vuit columnes cruciformes d'acer cromat. Sobre aquest esquelet les parets abandonaven la funció de sustentació

Oriol Bohigas: "Va ser un edifici que no servia de res"

—El discret pavelló de Mies van der Rohe s'inseria enmig d'un mostruari de palaus de fira, no és cert?

—A l'Exposició del 1929, hi van participar estils arquitectònics diferents, sobretot monumentalistes i noucentistes. L'un, el que correspon al de la dictadura, reaccionari i espanyolista, és representat per l'arquitectura monumentalista del Palau Nacional, eclèctic i abarrocat, de procedència del Beaux-Arts francès... Mostres del noucentisme: l'avinguda central i els pavellons d'Alfons XIII i de Victòria Eugènia, obra de Puig i Cadafalch. O l'obra de Duran Reynals, que és el Museu d'Arqueologia. Com a gran excepció, hi havia l'arquitectura moderna, funcional, racionalista. I l'única construcció que es va fer en aquest estil va ser el pavelló alemany i la participació d'Alemanya en els pavellons temàtics de la indústria i de l'electricitat. Va ser, doncs, l'única mostra d'arquitectura contemporània a Barcelona. Va ser molt important, perquè era una de les primeres mostres mundials, no tan sols de les millors. És també el moment en què Le Corbusier fa la Ville Savoye i Gropius construeix l'edifici de la Bauhaus. De manera que va ser un edifici clau i emblemàtic, un edifici que no servia de res; és a dir, un edifici fet per ell mateix, per demostrar el nou camí de l'arquitectura. Va ser una idea genial de part dels alemanys que, a banda de participar en totes les activitats temàtiques, van construir un pavelló només per dir: "Això és l'Alemanya moderna, absolutament revolucionària". Una altra cosa molt important és que amb motiu d'aquest pavelló, Mies van der Rohe va dissenyar el tamboret i la cadira coneguts internacionalment i que porten el nom de la ciutat. És la primera vegada que Barcelona passa a la internacionalitat pel prestigi arquitectònic i el disseny.

—Com va ser rebut el pavelló l'any 29?

—De maneres molt diverses. La majoria de gent van trobar que era una cosa rara i inexplicable, però els crítics més intel·ligents, sobretot els crítics d'art, ja van assenyalar que era un fenomen molt curiós, entès com l'emergència d'una nova cultura. Malgrat això, els crítics més conformistes van interpretar que era una estupidesa.

—Rubió i Tudurí, en un article a Cahiers d'Art, diu de l'arquitectura del pavelló que és una arquitectura metafísica. Hi estaria d'acord?

—La paraula "metafísica" s'ha utilitzat en molts contextos. Però avui no se sol emprar per denominar l'arquitectura racionalista. El que volia dir Rubió i Tudurí és que l'arquitectura era una forma basada més en uns ideals abstractes que no pas en una realitat concreta.

—Com se li va ocórrer de començar la recuperació del Pavelló?

—A mi i a molta gent, que sabíem que era un edifici importantíssim, que era molt fàcil de construir amb cinc normes concretes que poden reproduir-se sense la presència de l'arquitecte. Aleshores vaig escriure uns articles a *Destino* i a la *Revista de Arquitectura* demanant aquesta reconstrucció. Molta gent es va unir a la idea i es va començar una subscripció pública per tirar-la endavant. Fins i tot l'Automòbil Club, que volia un edifici a la Diagonal, va suggerir de reconstruir-lo.

Més tard, es va construir l'edifici de l'INI en el lloc del Pavelló i això ens va desmoralitzar. Finalment, quan vaig ser delegat d'Urbanisme, el 1981, vam arribar a una entesa amb el director de la Fira, que aleshores era Josep M. Figueras per tirar-ho endavant. Això volia dir enderrocar l'edifici de l'INI i executar el projecte.

—La dificultat de la reconstrucció va ser trobar materials idèntics, veritat?

—Sí, de fet haguérem de viatjar molt. Vam trobar un arquitecte que tenia una taula feta amb un tros d'un marbre del pavelló. Es va fer una investigació gairebé arqueològica perquè la fidelitat fos màxima. També calgué fer una operació de càlcul a partir dels fonaments.

—Barcelona ha estat, diuen, la ciutat dels arquitectes. Que la República de Weimar construïa el pavelló a la ciutat ha contribuït a forjar internacionalment aquesta imatge?

—I tant, igual que el prestigi de Gaudí, que ha crescut amb el pas del temps. E. T.

Barracó 62

Joan Alfons Gil Albors

Aquesta obra ens mostra la sòrdida existència dels personatges dels camps de concentració nazis.

Int. de Josep Palomero
152 pàgs. 950 pts.



Bromera
"Bromera/Teatre", 16

Materials de toponímia I i II

Edició a cura de Vicenç M. Rosselló i d'Emili Casanova dels treballs de curs i algunes lliçons del Primer Mestratge en Toponímia (1990 i 1991). Un amplíssim aplec d'estudis sobre toponímia, un camp de la filologia difícil i apassionant conreat abans pels enyorats Joan Coromines i Josep Giner entre altres.



Denes 10 Editorial

Carles és un mentider

Jean-Paul Nozière

La vida de tots els infants no és igual i la seua imaginació, tampoc. Carles, el protagonista d'aquest llibre, és fantasiós com pocs i sempre inventa aventures fascinants.

Dibuixos: Conxa Alonso



Editorial Tàndem
"La bicicleta groga", 17



ARXIU / FUNDACIÓ MIES VAN DER ROHE



ARXIU / FUNDACIÓ MIES VAN DER ROHE



Els espais interiors (dalt) es combinaven amb la cadira Barcelona (baix). Conformaven una declaració de principis del rigor racionalista.

i atorgaven ritme a la construcció.

Això era una visió original que podia entendre's com una representació volumètrica de l'expressió neoplasticista: superposició de plans entretallats per línies d'ordenació ortogonal. No designava aquesta imatge la planta del Pavelló de Barcelona?

Un pavelló fantasma? S'ha dit que, juntament amb l'edifici de la Bauhaus de Gropius i la casa Savoye de Le Corbusier, el pavelló de Mies van der Rohe configura un dels pilars de l'arquitectura del moviment modern. Fou resum i síntesi d'una època, però paradoxalment era destinat a desaparèixer, una volta consumada la clausura de la fira. De fet, els materials, alguns dels quals com el travertí, el marbre "verd dels Alps" –que provenia d'unes pedreres de la Vall d'Aosta– i l'ònix daurat

–que era, com qui diu, el diamant del projecte–, mantenien amb l'ofici de la construcció una relació mil·lenària, fins i tot, per què no?, classisitzant. Els materials, doncs, havien estat importats d'Alemanya amb un permís temporal, fet que obligava a tornar-los al país d'origen, una volta acabat el certamen. Se sabia, per tant, que el pavelló, inaugurat per Alfons XIII el 27 de maig del 1929, tindria una vida efímera. La construcció fou gairebé tan ràpida com el desmuntatge, per manca de pressupost i, probablement, de temps (encarregat a Mies probablement el juny del 1928, no obtingué el vist-i-plau fins el febrer del 1929), perquè, mentre el govern alemany era reticent a la construcció, l'administració espanyola no deixà d'exercir fortes pressions. Tot i així, el pavelló no superà l'any de vida i desaparegué poc després de la clausura de la mostra.

El març del 1930, segons un escrit de Joan Bassegoda Nonell, E. M. Mainwald, l'apoderat de la secció alemanya, ofería l'edifici a l'ajuntament per un total de 6.000 pessetes. Com que el consistori de Barcelona no va acceptar l'oferta, l'edifici fou desmuntat; més ben dit, en van tallar les columnes arran de terra i en van traure les peces una per una. Durant temps, corregué la llegenda que els materials del pavelló havien quedat

oblidats en algun magatzem municipal, però la realitat era que només l'acer de l'estructura hi romangué. La resta tornà a Alemanya i acabà dispersant-se, igual que els plànols originals de l'edifici, en el caos de la Segona Guerra Mundial. Lluny de la realitat, naixia aleshores el mite.

Les generacions més joves no l'havien conegut o no l'havien conegut amb ulls d'arquitecte. Però n'existia documentació, escrita i fotogràfica, que provava l'existència i la posició concreta d'aquest puntal de l'arquitectura moderna; d'aquesta obra que havia marcat un abans i un després en la trajectòria miesiana i que havia d'explicar una bona part de la trajectòria nord-americana de l'arquitecte alemany.

1954, camí de la recuperació.

El 1954 l'edifici hauria fet vint-i-cinc anys. Un jove arquitecte, en nom també d'un col·lectiu, el grup R, ressuscitava en la revista *Destino* la memòria, aleshores inerta, del pavelló. En l'article feia un breu repàs del panorama d'aquella exposició del 1929, de l'impacte que havia causat l'obra miesiana i del valor de la construcció, a més de remarcar la vàlua singular de les cadires i tamborets Barcelona que moblaven l'edifici. Un any més tard, Oriol Bohigas, aquell jove emprenedor, tornava a l'atac des de *Cuadernos de arquitectura*, fet des de les seues planes una lloança final de l'arquitecte alemany: "el millor arquitecte que ha construït en la nostra ciutat aquests últims cinc segles".

Si els seus escrits no feien sinó revifar la memòria col·lectiva del pavelló, tot revaloritzant-ne la construcció, no va ser fins el 19 d'abril de 1958 que Bohigas mateix, des de les pàgines de *Destino*, instà les autoritats municipals a reconstruir-lo. "Quan diem que ara ha de parlar la ciutat, entenem, naturalment, que té la paraula el nostre alcalde". Era la primera vegada que ho plantejava públicament, des que una lacònica correspondència amb Mies van der Rohe i un breu contacte ocasional de Francesc Bassó amb l'arquitecte a



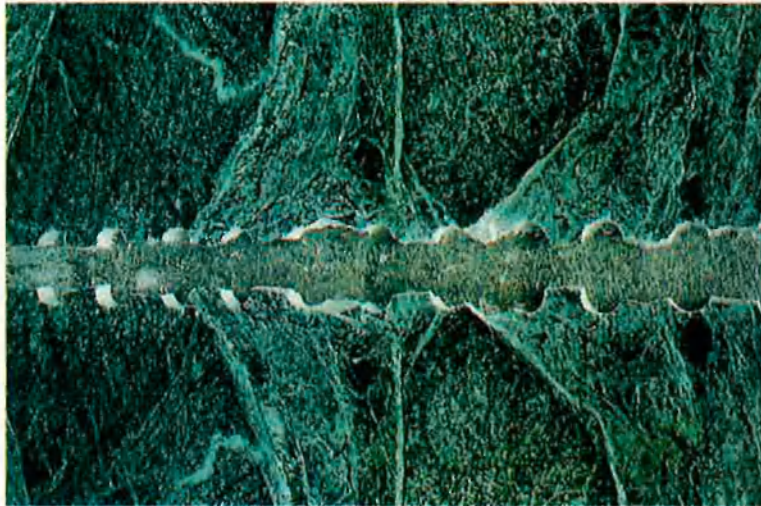
Nova York havia conreat una esperança que tardà encara tres dècades a fer-se realitat.

Segons que va comunicar Mies a Bohigas en una carta datada del 30 de gener de 1957, estava disposat a col·laborar-hi, concretament a refer els plànols a preu de cost, perquè els originals s'havien perdut a Alemanya. Però li recordava el preu elevat que podien tenir les obres per causa dels materials emprats. Per als arquitectes barcelonins, la suma de diners a què podia elevar-se l'obra era inassumible. Segons Schulze, biògraf de van der Rohe, el cost per la col·laboració de l'arquitecte alemany pujava a 60.000 dòlars. D'una altra banda, el projecte de reconstrucció va suscitar les reticències de van der Rohe que Arthur Drexler, director de disseny del MOMA, aconseguí de dissipar fins al punt de convèncer-lo a actuar.

Malgrat tot, la predisposició de l'alemany no trobà resposta en les autoritats municipals a l'hora de tirar endavant el disseny dels plànols i les obres. El projecte, doncs, caigué com aigua en cistella.

Un pavelló en el parc Cervantes. Els anys 60 el pavelló fantasma que es passejava des de feia tres dècades per llibres i fotografies esdevingué el punt de mira d'algunes entitats. Així el Reial Automòbil Club de Catalunya, en companyia de l'Ajuntament de Barcelona, volgué destinar-lo al parc Cervantes, al començament de l'Avinguda Diagonal, a l'entra-

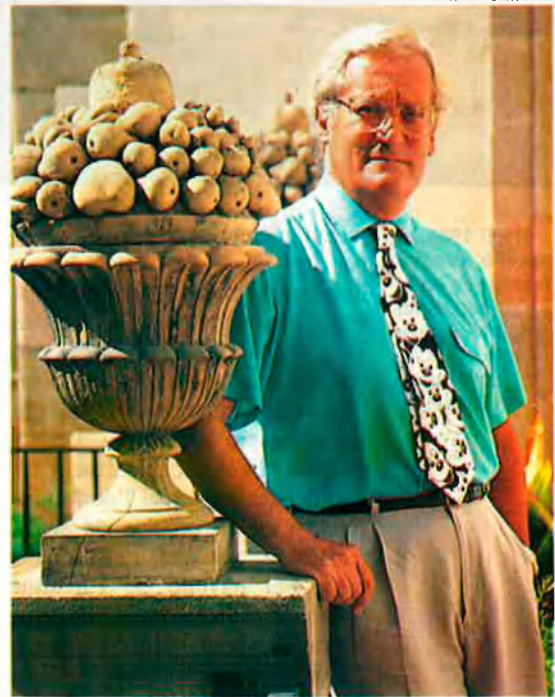
ARXIU / FUNDACIÓ MIES VAN DER ROHE



Dues peces de marbre verd extretes de les pedreres de Tinos (dalt) foren utilitzades per al revestiment de l'edifici. Oriol Bohigas (baix) fou el promotor de la recuperació del pavelló els anys 50.

El 1954, l'edifici hauria fet vint-i-cinc anys. Oriol Bohigas, ressuscitava a 'Destino' la memòria inerta del pavelló.

ARXIU / CARMÉ PUÉRTOLAS



da de Barcelona, amb la intenció d'instal·lar-hi una Oficina de Turisme. Des de Bolonya (Itàlia), igual que des d'Alemanya, també eixiren peticions per a fer-ne la reconstrucció. Ni l'una ni les altres. L'edifici havia estat pensat i havia existit en funció d'un emplaça-

NEGRE

Humanisme i literatura neolatina

Jozef Ijsewijn

Arran del doctorat *honoris causa* per la Universitat de València del professor Jozef Ijsewijn de la Universitat de Lovaina, el professor Josep Lluís Barona ja preparat una selecció de treballs que gira al voltant de l'humanisme i la literatura neolatina, en el qual Joan Lluís Vives ocupa un apartat molt especial.



Universitat de València
"Col·lecció Honoris Causa", 12

Primera fuga

Valentí Puig

A *Primera fuga* Valentí Puig ens fa tornar a la seva ciutat, Palma de Mallorca, a l'estiu de l'any 1961. La veiem amb els ulls d'un adolescent que observa les fragilitats i les conseqüències de la vida adulta.



Edicions 62
"El Balanci", 301

Les ales d'Àngel Vidal

Joan M. Monjo

A poca edat, Àngel Vidal descobreix que té ales. Els seus pares, l'oncle i el metge, en saber-ho, li volen fer desaparèixer. Ell lluitarà per tal de preservar la seua identitat i la seua diferència.



Edicions del Bullent
"Esplai", 11



El 1986, el pavelló tornava a erigir-se en el seu espai original. Estava sota el palau de Victòria Eugènia.

ment concret, escollit aquell 1929 per van der Rohe mateix. És a l'ombra del palau de Victòria Eugènia, sota el gran pany de paret de Puig i Cadafalch, que el pavelló havia deixat la seua empremta en l'Exposició Internacional. I ara la reconstrucció reclamava l'espai original. La contextualització de l'edifici sense la qual l'obra miesiana quedava privada de sentit reclamava, per tant, l'enderrocament del pavelló de l'Institut Nacional d'Indústria (INI) que havia d'iniciar simbòlicament, l'endemà mateix de la clausura dels Jocs Olímpics, Pasqual Maragall.

L'any 1981, Oriol Bohigas era nomenat delegat d'Urbanisme de l'equip municipal de Narcís Serra. Era l'oportunitat definitiva, que no es va desaproveitar, per a tancar el deute pendent amb el pavelló i amb la memòria de Mies van der Rohe, mort el 1969 a Chicago. Aquest mateix any 81 Serra tanca l'acord amb el president de la Fira Internacional de Barcelona, Josep Maria Figueras. Com a resultat, hom va designar un equip format per Ignasi de Solà-Morales, Cristian Cirici i Fernando Ramos com a responsable de les obres de reconstrucció. S'iniciava així el

La reconstrucció reclamava l'espai original, la contextualització de l'edifici, sense el qual l'obra miesiana no tenia sentit.

periple de cercar els materials, no sense que la decisió municipal de ressuscitar el pavelló es vegea amanida de polèmica: falsificació o rèplica?

A la recerca de l'ònix perdut.

El projecte de recuperació de l'edifici implicava la cerca de materials idèntics als utilitzats en l'obra original del 1929. Representava, doncs, recórrer a les mateixes fonts de les quals havien eixit, mig segle abans, materials com ara el marbre verd, el travertí i l'ònix daurat pedut. Ja va costar d'aconseguir els vidres lleugerament fumats que ja no es fabri-

quen, però l'aventura vingué a l'hora de localitzar l'ònix, un mineral singular que l'equip d'arquitectes acabà trobant al fons d'una pedrera en desús de la localitat algeriana de Bou Nifia. Tota una aventura, segons els protagonistes, al més pur estil d'Indiana Jones.

D'una altra banda, la recuperació de l'edifici havia de sotmetre's a petites modificacions i perfeccionaments d'alguns aspectes que les presses i el pressupost original del 1929 havien impedit de realitzar pausadament, com ara el gruix de la coberta i les parets, que havien hagut d'acabar-se amb pintura, per comptes de marbre o travertí. Era clar que aquell havia estat un edifici efímer pensat per a un esdeveniment firenc, però no per això poc sòlid. La seua estructura, tot i la celeritat de la construcció, feia mostra de la solidesa estructural i simplicitat simultània que posseïa l'arquitectura racionalista.

No obstant això, la tan esperada reconstrucció que havia iniciat la carrera amb l'article de Bohigas el 1954, xocava ara amb una reacció polèmica. Era lícit de refer un edifici que havia estat pensat per a un moment històric concret?, es demanaven els detractors del projecte, entre els quals hi havia Josep Quetglas o Imma Julián, animats pel mite de la singularitat de l'obra artística. En l'altre bàndol, els arquitectes, entre ells els responsables del projecte, i una gran part de la crítica, mantenien actituds diguem-ne, duchampianes, que justificaven desinhibidament la reproductibilitat de l'obra. Igualment, els detractors asseguraven que la mitificació del pavelló plasmada en testimonis fotogràfics s'esvaïa amb la rèplica fidel d'un passat esborrat i presentava als ulls de la societat la imatge d'un plagi, d'una falsificació a tot color d'aquell record en blanc i negre. En paraules d'Alison Smithson, "El pavelló de Barcelona fou un mite. La seua reconstrucció enterra aquest mite".

Mort el mite i lluny de tal afirmació funerària, l'espectre del pavelló recobrava molt humanament tota la seua dimensió poètica.

Eliseu T. Climent