

DEPARTAMENT DE FÍSICA, UDG

---

Dr. Joaquim Pérez-Losada i Dra. Marta Sureda Costa

Cineforum  
Cinema i  
Arquitectura

# Prefaci

Cicle Cinema i Arquitectura. Anàlisi de la representació de l'arquitectura en el cinema a partir de quatre casos. Aquest article sorgeix del cicle que es va portar a terme a la Escola Politècnica Superior (EPS), sota els auspicis del Departament de Física i la coordinació del professor Joaquim Pérez Losada durant la tardor de 2012, com a punt de partida pel debat al voltant de la funció i l'ús de l'arquitectura i l'urbanisme. Textos de la professora Marta Sureda Costa (Departament de Filologia i Comunicació de la UdG) i del professor Joaquim Pérez-Losada (Departament de Física de la UdG).

---

# Taula de Continguts

Arquitectura popular vs. especulació immobiliària .....	1
Sàtira de l'arquitectura moderna i la deshumanització contemporània.....	4
Ètica, idealisme i individualisme de l'artista arquitecte.....	6
La utopia del progrés: visions sobre l'arquitectura del futur .....	9



## Arquitectura popular vs. especulació immobiliària

### MIRACOLO A MILANO (1951) de Vittorio de Sica

*Pel·lícula sobre l'estructura i planificació d'un barri marginal als afores de Milà i la constant pressió dels homes de negocis per expropiar el terreny i especular amb ell.*

**E**l cineasta Vittorio de Sica forma part del Neorealisme: moviment cinematogràfic que va aparèixer a Itàlia després de la Segona Guerra Mundial. Les condicions socials i polítiques de la post guerra europea i la conseqüent manca de recursos humans i tècnics van propiciar que un grup de realitzadors compromesos amb el seu temps realitzessin una sèrie de pel·lícules per reflectir la realitat social del seu present. Les característiques bàsiques que defineixen el Neorealisme; produccions modestes realitzades amb pocs mitjans, rodatges en entorns naturals i ús d'actors no professionals, s'han de matisar en cadascuna de les pel·lícules. Per exemple, el film de Vittorio de Sica “I ladri di biciclette” de 1948 va comptar amb un pressupost que, tot i no poder equiparar-se als manejats pels estudis de Hollywood, no permet definir-lo com una producció modesta, o també, en el cas de De Sica, la utilització d'actors no professionals i d'altres amb formació artística trenquen amb l'idea de cinema de caràcter amateur.

“Miracolo a Milano” comparteix amb altres obres neorealistes el compromís de descriure les fissures de la contemporaneïtat, mostrant les condicions de vida miserable a la perifèria de les grans ciutats, la contractació d'actors no professionals, escollits pel seu aspecte físic més que no pas per les seves qualitats interpretatives, i el tractament de problemes reals i concrets de l'època des d'una perspectiva crítica i de denúncia. En aquesta pel·lícula, De Sica mostra la problemàtica de la manca d'habitatge a Milà - epicentre del desenvolupament industrial i econòmic d'Itàlia- a principi de la dècada

dels 50 per l'arribada d'immigrants procedents de les parts més pobres de la península italiana a la recerca d'una vida millor. La incapacitat de l'administració pública per gestionar aquest flux humà va provocar el barraquisme als afores de la ciutat. Aquesta situació és el punt de partida de la pel·lícula que mostra com un grup de "barboni" - gent humil, sense recursos- davant l'impossibilitat de rebre ajuda estatal s'organitza per tal de construir un barri auto-gestionat on viure dignament.

El guió va ser signat, entre d'altres, per Cesare Zavattini, escriptor i teòric del Neorealisme que considerava el cinema de ficció com una eina necessària per confrontar al públic amb la realitat més immediata, allunyant-se del model cinematogràfic dominant, basat en l'entreteniment de les masses. Els films, segons el guionista italià, havien d'il·luminar els aspectes més conflictius de la societat del present: la pobresa, la manca de feina i d'habitatge, la fam, etc., és a dir, totes aquelles qüestions més controvertides de la realitat italiana. Però De Sica, es va interessar per tractar-les des d'una perspectiva diferent, introduint humor i fantasia a la problemàtica social del seu temps. El cineasta va definir la pel·lícula com una faula universal construïda més enllà de la lluita de classes, un conte de fades del s.XX que rebutja la criminalització i l'heroisme i es situa en un espai limítrof del Neorealisme canònic amb la introducció d'elements fantàstics que atorguen al context real una forma poètica en què apareixen situacions inversemblants i de ressonàncies oníriques. Podem establir que la figura retòrica que predomina en el film és la de l'oxímoron, precisament per la seva condició de realisme fantàstic. Aquesta figura apareix en escena des del començament de la pel·lícula en què es contrasta l'ambient sobri i realista de la llar de la vella Lolotta amb el descobriment del nadó Totó estirat en una col del seu hort. El personatge de Lolotta és el que introdueix l'aspecte meravellós a la realitat més prosaica, transfigurant-la a través d'una mirada optimista i redemptora que servirà, al mateix temps, com a aprenentatge vital de Totó. El jove Totó després de passar la seva infància en un orfenat, traslladarà el positivisme i bondat de la seva àvia adoptiva a la perifèria de Milà, transformant el terreny abandonat i pobre en un espai habitable construït amb l'esforç de la gent més humil.

Tot i el seu to amable, aquesta no és una pel·lícula innocent i innòcua o si més no així ho evidencia la forta reacció que va provocar en els sectors polítics més conservadors. El ministre Giulio Andreotti, membre de la Democràcia Cristiana presidida per Alcide de Gasperi, va condemnar el film per airejar en públic els draps bruts de la societat italiana i projectar a nivell internacional una imatge negativa i miserable del país. Aquesta resposta vehement de les autoritats evidencia la dimensió crítica de la pel·lícula de De Sica i la seva aportació artística posant en evidència les esquerdes del sistema i la mala gestió de l'administració.

“Miracolo a Milano” ens mostra l'esforç d'un grup de gent per organitzar-se i construir un barri a partir de les necessitats bàsiques que tot ciutadà es mereix. El cineasta italià contraposa la iniciativa popular de Totó i companyia en què prevalen qüestions fonamentals com són habitatge, ensenyament i vida en comunitat amb les expectatives econòmiques d'alguns poderosos que volen aconseguir beneficis individuals amb l'explotació del terreny quan descobreixen l'existència de petroli. El traçat irregular i improvisat del barri popular segons les necessitats d'aquells que l'habiten, troba el seu contrapunt en l'arquitectura de les classes dirigents construïda seguint l'estil monumental propi del feixisme: grans espais decorats solemnement, sostres alts, mobiliari de luxe i diversos elements que demostren el poder del seu propietari. Un estil articulat al voltant del culte a la personalitat i l'opulència.

El barraquisme ha estat un fenomen característic de les societats industrialitzades i ha desembocat en algunes ocasions a la construcció de blocs de pisos a partir de materials poc adequats que amb el temps han acabat cedint i provocant desastres. El destí meravellós dels protagonistes del film, davant l'impossibilitat de viure en una comunitat lliure i auto-gestionada que constantment es amenaçada per interessos privats, contrasta amb la realitat de moltes famílies. Actualment, el barraquisme ha desaparegut d'algunes ciutats però també s'han generat altres problemàtiques relacionades amb l'habitatge com són els pisos "patera", compartits per un nombre de persones que excedeix la capacitat prevista com a conseqüència dels elevats lloguers o els casos també terribles que assetgen a un nombre cada vegada més elevat de famílies a l'Estat Espanyol, els desnonaments que malauradament no sembla que arribin al seu final. La lliçó humanista de De Sica és ben clara i es pot resumir amb el desig que arribi un dia en què el món es converteixi en un lloc de convivència i on desitjar el "bon dia" sigui alguna cosa més que una frase feta.

# 2

## Sàtira de l'arquitectura moderna i la deshumanització contemporània

### MON ONCLE (1958) de Jacques Tati

*La mordaç sàtira del director francès caricaturitza la moderna societat de consum, posant èmfasi a la seva banalitat manifestada sobretot per uns inútils i prescindibles estris i artefactes automàtics que, no obstant, han esdevingut protagonistes de la quotidianitat domèstica.*

Jacques Tati, cineasta i actor francès, forma part de la Nouvelle Vague, el moviment cinematogràfic que va sorgir a França a finals de la dècada dels 50 com a reacció al cinema francès predominant a l'època i considerat obsolet. Les reivindicacions d'aquests joves cineastes es centraven bàsicament en la necessitat de llibertat creativa, tan a nivell formal com temàtic. Alguns d'ells procedien del món de la crítica i defensaven la figura de l'autor en el cinema, allunyant-se del model de Hollywood basat en la divisió del treball. Per aquests realitzadors, el cineasta és la persona que controla tot el procés creatiu i aporta una mirada pròpia i genuïna als temes representats. Tot i l'actitud general d'inconformisme, la Nouvelle Vague no va ser un moviment homogeni i en ell van conviure diferents estils i veus. Tati, per exemple, planteja les seves històries des de la ironia i el gag visual, creant un univers narratiu i visual propi, diferenciat de la resta de companys com Jean-Luc Godard o François Truffaut, entre d'altres.

“Mon Oncle”, primer film en color del cineasta, descriu la quotidianitat en dos espais diferents de la ciutat, a través de la seva arquitectura i urbanisme. Per una banda, mostra el domicili de la família Arpel, burgès i modern, i per altra, l'edifici situat al barri popular on viu el personatge interpretat pel propi Tati, dos tipus d'habitatge que

formen part de mons antagònics. El realitzador francès analitza les diverses formes de vida de la societat contemporània a través de la relació que mantenen els personatges amb la seva llar.

La casa de la família Arpel és un habitatge unifamiliar aïllat de la comunitat veïnal amb un mur i està perfectament planificat a través de formes geomètriques. Aquest disseny correspon a un càlcul mil·limètric que defineix les estructures i es basa en la tecnificació de la vida quotidiana per facilitar l'existència dels seus habitants. La distribució és senzilla i moderna: amplis espais interiors, diàfans i minimalistes en què la higiene i la mecanització són els principis bàsics, i connectats visualment amb l'exterior gràcies a la incorporació de vidrieres. El jardí també té un disseny basat en la geometria on tots els elements creen un conjunt harmònic visualment però poc pràctic pel desenvolupament recreatiu del nen de la família. A la casa Arpel l'arquitectura i el disseny estan al servei de l'home modern, caracteritzat per l'èxit econòmic i social, la llar, per tant, s'erigeix com un símbol d'aquest estatus.

En canvi, la casa del bohemí Hulot està situada en una plaça, centre de l'activitat del barri. L'espectador només en coneix la façana, tot i que pot observar que està situat a la torre d'un edifici desordenat, sense planificació, construït per agregacions successives. L'escala que distribueix els diferents pisos és sinuosa i propicia la trobada entre veïns. En aquest context, la llar no és l'element fonamental de la quotidianitat, sinó la vida que es desenvolupa als carrers del barri.

Tati crea un retrat satíric de la vida moderna. Els seus gags visuals construïts a partir d'un punt de vista distanciat, basat en el pla general i la càmera fixa –hereu del cinema mut de Buster Keaton i Charles Chaplin–, mostren com l'excessiva tecnificació de la llar dels Arpel es converteix en un infern quotidià que deshumanitza les relacions interpersonals. Es posiciona a favor d'un habitatge popular on la gent es relaciona i viu en comunitat, posant en crisi el model de casa moderna, emblema de la societat de consum. Precisament aquest punt de vista, s'oposa a l'estètica d'arquitectes com Le Corbusier que defensaven l'arquitectura funcional en detriment de la popular, situada en carrers estrets i exposada a les inclemències de la ciutat. Si analitzem una de les construccions més cèlebres de l'arquitecte suís, la Villa Savoye (1930, Poissy), podem observar quin tipus d'arquitectura és l'objecte de sàtira del còmic Tati: una casa concebuda com una màquina de viure, incorporant elements extrets de les últimes innovacions tecnològiques i que s'erigeix com a insígnia de la modernitat per la seva racionalitat i vincle amb la indústria i la pre-fabricació. Aquest model es troba als antípodes de l'arquitectura popular construïda amb materials naturals com la pedra o la fusta, la no planificació i la importància de la vida al carrer. Pel cineasta francès, l'excés de modernitat tecnològica condueix a la humanitat cap a una deriva existencial en què es perd la sociabilitat entre la gent i on regna l'artifici i les aparences.



## Ètica, idealisme i individualisme de l'artista arquitecte

### THE FOUNTAINHEAD (1949) de King Vidor

*Pel·lícula inspirada en l'arquitecte FRANK LLOYD WRIGHT, representant de l'arquitectura orgànica. Aquesta és la pel·lícula de referència en els cicles sobre cinema i arquitectura.*

**E** "El Manantial" és l'adaptació cinematogràfica de la novel·la homònima d'Ayn Rand, publicada l'any 1943. A banda de la seva faceta literària, l'escriptora d'origen rus també va treballar a Hollywood com a extra i guionista, i es va convertir durant la Guerra Freda en una abanderada de l'anti-comunisme. Per a la creació de la novel·la, Ayn Rand, historiadora de formació, va documentar-se àmpliament, adquirint un gran coneixement d'arquitectura. La seva investigació exhaustiva la va portar a treballar com a mecanògrafa del prestigiós arquitecte Ely Jacques Kahn, especialista en construcció de gratacels i defensor de l'estil "Nova York" que rebutja els elements constructius i ornamentals del passat i es centra en el disseny a partir de plans i jocs de volums.

Sis anys després de la publicació de la novel·la, els estudis dels germans Waner van estrenar la pel·lícula dirigida per King Vidor, director estrella del cinema clàssic. Prèviament, Rand va ser contractada com a guionista del projecte, pràctica habitual en el Sistema d'Estudis de Hollywood, però a diferència d'altres produccions, en aquesta ocasió es va concedir a l'escriptora el control absolut sobre el text, intervenint en tot el procés de creació.

El protagonista del relat és l'arquitecte Howard Roark, caracteritzat com un heroi romàntic; individualista, egoista, incansable i obscur. L'objectiu principal del qual consisteix en crear edificis moderns i originals. La seva integritat i orgull professional impedeixen que s'adapti a l'estil predominant i la seva arquitectura segueix els principis de l'estètica moderna, eliminant qualsevol element constructiu i decoratiu vinculat al passat i basant-se en l'abstracció de les formes com a principi constructiu. Roark només construeix per a si mateix, sense atendre les demandes dels seus clients. La seva filosofia, basada en el fet que ningú pot sotmetre's a la voluntat dels altres, el condueix a sostreure dels edificis l'element social intrínsec en la majoria de construccions.

La resta de personatges masculins de la pel·lícula funcionen com a arquetips antagònics del protagonista. Ellsworth Toohey és un columnista d'opinió que a través dels seus escrits a la premsa acaba exercint una gran influència en les decisions arquitectòniques de la ciutat. La seva concepció es troba als antípodes de Roark, considerant l'arquitecte com un professional al servei de la societat democràtica sense imposar els seus criteris, artístics o ideològics. El director del rotatiu, Gail Wynand actua, en un primer moment, amb la convicció de dirigir-se a través del seu diari a una massa controlable i rebutja les llibertats individuals, però, poc a poc, a través del contacte amb Roark, la seva visió va canviant i es deixa seduir per la llibertat i el talent de l'arquitecte. Finalment, Peter Keating és un arquitecte sotmès als dissenys del gust popular, sense personalitat ni creativitat, caracteritzat com una titella al servei del gust vulgar i tradicional.

En canvi, la protagonista femenina representa el personatge que el complementa, tot i que estableixen una relació turbulenta, funcionen com iguals. La caracterització maniquea dels personatges il·lustra la filosofia de Rand que va exercir una gran influència en una part destacada de la societat nord-americana: basada en l'individualisme i egoisme extrem de les persones en oposició a la col·lectivitat i a la Democràcia.

L'arquitecte Roark s'inspira en Frank Lloyd Wright, creador d'alguns dels espais més emblemàtics dels EUA. Tot i que l'escriptora ho va negar, és cert que ella va proposar a la productora que prenguessin com a referent l'obra arquitectònica de Wright per a l'adaptació cinematogràfica del seu llibre. De fet, la companyia Warner va proposar a l'arquitecte que realitzés els plànols i els diversos projectes que apareixerien en el film, però Lloyd Wright va exigir uns honoraris com si es tractés d'un encàrrec real, obligant a l'estudi a contractar un substitut, Edward Carrere, que va intentar donar una imatge de modernitat als edificis de la pel·lícula seguint l'estil del famós arquitecte. No només els seus edificis van ser el referent, sinó que també ho va ser la seva concepció de l'arquitectura: funcional, moderna i natural. Finalment, Wright va mostrar públicament el seu malestar amb l'adaptació cinematogràfica, considerant-la com una simple caricatura de la seva obra. Tot i les desavinences de Wright amb el projecte cinematogràfic, els dos arquitectes -el real i el de ficció- comparteixen l'estatus de "starchitect", concepte anglosaxó híbrid que combina la condició d'arquitecte amb la

d'estrella, així com també el tòpic de l'artista genial i la creença ferma en el seu art en contra de qualsevol opinió. L'arquitecte nord-americà va ser un dels més importants dels EUA i va trencar tots els esquemes a través de la seva visió transgressora de l'arquitectura. La seva arrogància el va conduir a creure's el millor arquitecte de la Història. "Ben aviat vaig haver de decidir entre l'arrogància honesta i la humilitat hipòcrita. Vaig escollir l'arrogància honesta i no he vist cap motiu per canviar, fins ara". No es pot negar que Wright era un home de gran talent i avançat en el seu temps que va fascinar a Ayn Rand, descobrint en el seu caràcter i vocació l'esperit del personatge que la va catapultar a la fama, Howard Roark.



## La utopia del progrés: visions sobre l'arquitectura del futur

### THINGS TO COME (1936) de William Cameron Menzies

*Representació del futur, l'acció es situa a l'any 2036: interessant per l'arquitectura subterrània de Everytown ( reflecteix la idea sobre la globalització que uniformitza l'aspecte de les ciutats). Arquitectura influenciada per l'estil art-déco (decorats de Vincent Korda i l'artista hongarès Moholy-Nagy).*

“**T**hings To Come" ("La vida futura") és una producció anglesa de ciència ficció dirigida pel prestigiós director artístic de Hollywood, William Cameron Menzies, i adapta la novel·la de H. G. Wells "The Shape Of Things To Come. The Ultimate Revolution", publicada l'any 1933. L'escriptor anglès, per la seva condició de celebritat intel·lectual, no només va signar el guió sinó que també va controlar alguns aspectes relacionats amb l'estètica del film. En el període de l'escriptura de la novel·la i realització de l'adaptació cinematogràfica, Wells encara tenia una visió positiva i esperançadora del futur de la humanitat. Segons l'escriptor, el futur utòpic de convivència, igualtat i progrés estava vinculat al bon ús, des de la ciència i la tecnologia, dels recursos materials. Aquest pensament però es va veure estroncat per l'adveniment de la Segona Guerra Mundial, constatant que els avenços tecnològics també podien destinar-se a la barbàrie i a la destrucció massiva a través de les guerres cada vegada més sofisticades i inhumanes. Les evidències, tot i que oposades al seu idealisme socialista, van acabar canviant el to del seu discurs, impregnant les seves obres de cert pessimisme.

L'acció del film comença amb l'esclat d'una guerra, com si es tractés de la premonició de la Segona Guerra Mundial, que condueix a la desaparició de la humanitat, provocant malalties, desastres naturals i propiciant l'aparició de dictadors. Finalment, gràcies al treball d'un reduït grup de científics la humanitat ressorgirà en un espai utòpic cimentat

en la pau i el progrés. Everytown serà la ciutat utòpica del futur, ubicada a l'any 2036 i construïda sota terra havia de ser totalment versemblant en la seva recreació escenogràfica. És per aquest motiu que es van contractar alguns dels membres més destacats de les avantguardes del moment per recrear un paradís mecanitzat a partir d'un pla circular seccionat per avingudes radials, seguint l'equació, ciència i tecnologia igual a progrés.

L'equip de disseny de producció va ser fonamental per crear la fesomia de la ciutat del futur, i va ser liderat per l'artista plàstic Vincent Korda amb el suport del realitzador Menzies que prèviament ja havia destacat com a director artístic amb recreacions imaginatives d'escenografies històrico-literàries. En aquest projecte cinematogràfic van optar per uns decorats originals de grans dimensions que anaven més enllà de l'arquitectura i l'urbanisme de l'època, tot i preservar l'estil modern basat en la geometria i el minimalisme. Les escenografies barrejaven l'urbanisme utòpic propi de les avantguardes històriques del s.XX i determinades recerques en l'àmbit de l'arquitectura i el disseny vinculades al Moviment Modern. El film va aconseguir impregnar-se de formes artístiques contemporànies, com els dissenys de Frank Lloyd Wright, la depuració visual de Gropius o la presència de superfícies transparents en els suports, pròpies de la Nova Objectivitat. Però la influència més clara de la pel·lícula és la de l'Streamline Moderne (estil aerodinàmic), branca de l'Art Decó tardà. La utilització de formes corbes, línies horitzontals llargues i elements extrems directament del disseny d'avions i embarcacions de grans dimensions, paradigma del progrés tecnològic. En alguns aspectes, la pel·lícula es va avançar en el seu temps, creant un tipus de mobiliari i utilitzant certs materials com el plàstic o la fibra de vidre, que van servir d'inspiració per a la realització de dissenys posteriors, així com també la presència constant d'audiovisuals que marquen la quotidianitat dels habitants d'Everytown.

Aquesta producció titànica mostra un futur utòpic marcat pels avenços científics i tecnològics, projectant una societat moderna i democràtica a partir del bon ús dels recursos i la racionalitat, els enemics de la qual estan caracteritzats pel fanatisme anti-progrés. Als antípodes d'aquesta proposta, trobem la pel·lícula "La Belle Verte", dirigida per Coline Serreau l'any 1996. La cineasta francesa, també presenta un futur utòpic però des d'una perspectiva finisecular, coneixent les tragèdies bèl·liques i catàstrofes naturals perpetrades per la humanitat en nom de la tècnica i la ciència. El seu futur es situa lluny del nostre planeta, on la gent viu en petites comunitats autosuficients, la utopia recau precisament en un progrés basat en l'ètica i en un retorn a una societat pre-tecnològica però avançada humanament en què les persones s'ajuden entre elles i viuen en harmonia amb l'entorn.