

El discreto encanto de la cultura burguesa

DESPUES del fracaso de la exposición de mayo (llamada oficialmente «la creación artística en Francia desde 1960 a 1972» y popularmente «exposición Pompidou»), que diera origen a una prolongada agitación en los ambientes intelectuales franceses, el oficialismo decidió afinar la puntería y organizar el Festival de Otoño de París, que comenzó el 13 de octubre y se propuso ser «el útil de producción interdisciplinaria que exige la creación artística de nuestro tiempo, pero también, y sobre todo, un organismo de coordinación y de promoción susceptible de reagrupar y apoyar las instituciones ya existentes», y también el único recurso para procurar enmendar los errores del pasado, con un cambio de táctica moderado. En esta primera versión el tema del Festival no se fijó exclusivamente en la plástica, la música, el teatro y la danza de vanguardia, sino que concernía a toda la historia del arte a partir de una reflexión crítica del «objeto» artístico y la forma de considerarlo en estos últimos



El Nederlands Dans Theatre, cuyo repertorio actual sobrepasa los cien ballets.

EL FESTIVAL DE OTOÑO DE PARÍS

años. Este análisis implícito de la evolución en la consideración estética de los últimos tiempos —que a partir de la actividad aislada de músicos, pintores y actores culmina con trabajos interdisciplinarios— podía confrontarse con las estructuras estables de la estética no occidental a través de un espectáculo del ballet de Bali, en el que estaban presentes simultáneamente elementos plásticos, musicales y teatrales.

Los organizadores de la parte plástica, tratando de evadir el sentido de la politización y de la ideologización de todos los lenguajes artísticos —fenómeno que se ha afirmado intensamente después de los años 60—, eludieron cuidadosamente toda manifestación que pudiera tener implicaciones de este tipo. Así fue que encontramos, por un lado, representantes de lo que podríamos llamar Vanguardias Históricas (Expresionismo, Surrealismo, Abstraccionismo), que han seguido una evolución más o menos

lineal, y por otra, representantes de los movimientos objetuales de posguerra.

En el Grand Palais se asistía a la exhibición de la plástica semitradicional presentada de forma tradicional (exposición Barnett Newman, que no ha abandonado el sistema que le convirtió en uno de los grandes nombres del arte abstracto) y a la plástica neotradicional presentada de forma nueva (en «vironnement» de Fontana, Messagier, Pavlos, Rosenquist, Soto, Ulvedt, dedicado especialmente a los niños). En la galería La Hune se exponían serigrafías abstractas de Arman. En la Galería de France, esculturas expresionistas de Reinhold. En el Museo de Arte Moderno, una exposición de objetos USA, con marcada tendencia «pop», y otra de Agam y su versión del «optical-art». Lo más nuevo en la parte plástica fue la exposición Takis, en la galería lolas, a la que había invadido con sus fascinantes maquinarias magnéticas, y

los huevos neofósiles de Rodolfo Krasno, sonorizados por Edgardo Canton y habitados por Graziella Martínez, en el Atelier de Annie Le Moine.

La parte musical, coordinada por Maurice Fleuret, fue probablemente la mejor estructura y la más interesante. Incluyó el «Polytope de Cluny», de Iannis Xenakis; «Soledad interrumpida», de Luis de Pablo y José Luis Alexanco, y un concierto de Dieter Schnebel.

La experiencia del «Polytope de Cluny» es una culminación de la constante preocupación de Xenakis por emplear y manejar el espacio en la música. Esta voluntad de espacialidad, más o menos ajena a la temporalidad, ya es evidente en sus obras «Bohor», «Terrektorh», «Nomos Gamma» y «Persephassa», y debía conducir lógicamente a un espectáculo en que los elementos visuales, en estrecha relación con la música, permitieran «habitar» en una nueva dimensión el espacio musical. Seguramente

SYLVIA VALDES

así nació el «Polytope de Montreal», para la exposición mundial de 1967, y el más completo y actual «Polytope de Cluny». Este último, de veinticinco minutos de duración, puede definirse como un conjunto de acciones de luz y sonido, cuyas fuentes luminosas provienen de cien «flashes» electrónicos y tres rayos laser. Dispositivos especiales permiten la variación por telecomando del largo de onda de los lasers de manera discontinua. Aparatos deflectores de doble dirección transforman los rayos luminosos estrechos de los lasers en superficies cónicas de dirección variable. Además, espejos ópticos, fijos y móviles, dispuestos en la arquitectura, multiplican los rayos, que se observan en el espacio como planos, superficies moduladas o volúmenes inmatrimales de colores variados, constantemen-

EL FESTIVAL DE OTOÑO DE PARIS

te transformados según las informaciones de una partitura numérica. La música estaba compuesta de sonidos instrumentales, ruidos, etcétera, grabados en cinta, y por sonidos producidos a partir de funciones matemáticas por los ordenadores de la Universidad de París y por un convertidor numérico analógico. Toda esta compleja combinación musical y óptica se realizaba en la sala de las termas romanas del Museo de Cluny, en la que se conservan rastros de las pinturas murales, que se entreveían a veces en medio de la explosión de los «flashes» y de los haces luminosos de los láseres. El «Polytope de Cluny» es el resultado de un trabajo de equipo, especialmente vasto, en el que tanto Xenakis como Fleuret han participado desde la base del largo proceso de montaje. Finalmente, con una lograda combinación de pensamiento especulativo e intuición —ilustrada en la realidad por la combinación de elementos históricos con un espectáculo audiovisual supertecnificado—, se ha logrado un resultado sorprendente, al que Xenakis considera simplemente como la base de una complejidad superior.

En el Museo de Arte Moderno se presentó «Soledad Interrumpida» (estrenada en Madrid en diciembre del año pasado). Esta obra emplea, tanto en su parte plástica como en su parte musical, una combinatoria de estructuras rígidas y formas flexibles. Las primeras sirven de base para las innumerables variaciones que el espectáculo admite; en la parte plástica están representadas por estructuras acrílicas y muñecos inflables, y en la parte musical, por dos cintas magnéticas pregrabadas. Los elementos flexibles son los que permiten crear en cada representación una obra diferente de la anterior; por lo tanto, variable y efímera al mismo tiempo. Las formas plásticas flexibles dependen de la disposición de los acrílicos y de la puesta en escena de las esculturas inflables (en la versión de París, las esculturas se dispusieron no sólo en el suelo, sino también colgadas del techo a diferentes alturas con hilos invisibles, dando así la sensación de flotar en el espacio. Los tubos plásticos, que comenzaban formando celdas transparentes de diseño estricto, se ablandaban paulatinamente mientras ascendían hasta quedar pegadas al tejido de alambre que tapizaba el techo). La parte variable en el plano musical depende de la disposición de los altavoces, del número de canales

de salida y sobre todo de un sintetizador VCS-3 «ad libitum».

Además de «Soledad Interrumpida» se podía ver en la sala de cine del museo la película «Luis de Pablo», filmada por la radiotelevisión belga. Concebido como un largo reportaje, este film se matiza con escenas de la Orquesta de la Televisión de Bruselas, dirigida por José María Franco, en una excelente versión de Imaginario II, captadas por la cámara con planos variables alternados con imágenes yuxtapuestas y con planos fijos del director frente a una orquesta inexistente, de la orquesta sin director, además de muchos otros guiños de ojo. Sin duda, esta fue la parte más acertada del film, que prosigue luego con una especialísima versión de «Soledad Interrumpida», en que las esculturas inflables de Alexanco descienden a la calle, invaden un garaje, una obra en construcción, una oficina y, en fin, el paisaje familiar y cotidiano. Este nuevo aspecto casi simbólico que el director del film, John Dauriac, confiere a «Soledad Interrumpida», confirma lo que De Pablo y Alexanco dicen de ella: «Nosotros no contamos una historia, proponemos elementos para que cada uno construya la suya. Todas serán buenas, incluso aquellas que parezcan oponerse al material que ofrecemos».

También en el Museo de Arte Moderno se realizó el concierto de Dieter Schnebel, que comprendía obras provenientes del material sonoro del lenguaje. En ellas se advertía una personal e interesante continuación del esfuerzo de desmitificación de la música serial, iniciado por John Cage entre 1958 y 1962. En la mayor parte de las composiciones escuchadas, definidas verbalmente, aparecían los principios de una composición colectiva, mientras los «Abfälle» (reacción, música visible) demostraban aspectos de la realización de la música. En casi todos sus trabajos, Schnebel pone en oposición el potencial óptico y gestual (ejemplo: los movimientos del director) y el producto acústico secundario (ejemplo: reacciones del público), logrando así un efecto pronunciadamente teatral, menos complejo y efectista que el de Cage, aunque muchas veces más eficaz, sobre todo cuando se lo considera en su aspecto estrictamente musical.

La parte teatral del Festival estuvo representada por The Performance Group, de USA, que presentó «Commune» y «Tooth of crime»,

dirigidas por Richard Schechner; por Yvonne Rainer, quien realizó algunas experiencias en la frontera de la danza y el teatro: «Three Sattie spoons», «TrioA», «Inner Appearances», concebidos como solos o monólogos, y «Performance», interpretada a dúo con el actor y bailarín John Erdman; por la obra de Roland Dubillard, «Ou boivent les vaches», con puesta en escena de Roger Blin, y por las representacio-

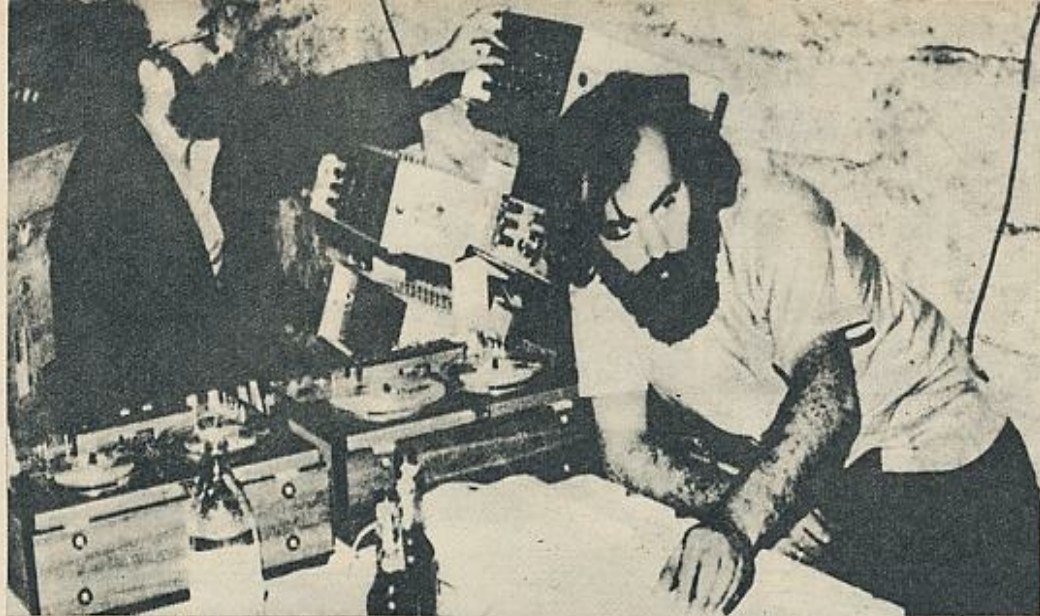
ra de la cotidianidad. Es realmente una operación poética esa tarea de salvar objetos sumergidos en la rutina de las significaciones indistintas para situarlos en una especie de existencia pura, en un espacio-tiempo mental. La elección de elementos simples, de una poética «pobre», subraya el hecho de que es justamente la realidad cotidiana la que debe cambiar. De esta manera, a través de un león embalsamado,



nes de la Byrd Hoffman School of Byrds, dirigida por Robert Wilson, que comenzó con una «Overture» en el Museo Galliera y culminó con «KA MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE», que se presentó durante veinticuatro horas seguidas en la Ópera Cómica de París. Indudablemente, este espectáculo fue el que revistió más interés. Para quienes no habíamos visto «Le Regard du Sourd» (obra de Wilson, que fue considerada una de las grandes revelaciones teatrales de los últimos tiempos), la exposición del Galliera servía para introducirnos en el universo plástico y onírico de la School of Byrds. En ella, los elementos expuestos sobre una gruesa capa de arena (animales embalsamados, mesas, sillas, hojas, agua) se transformaban en otros tantos signos de un verdadero lenguaje onírico, articulados entre sí, sin referirse demasiado a la realidad de la que provienen. Asistimos así a una verdadera extracción fue-

de ciervos también embalsamados (uno de los cuales navegaba en un barco cubierto de una complicada vegetación), de un estanque perfectamente geométrico, en el que se eleva un trono también geométrico; de un tramo de escalera, en el que yace un pie de cera cortado y ensangrentado; de mesas, de sillas, de dibujos para niños, Wilson y su School of Byrds consiguen reproducir para nosotros esa imagen nunca vista, intuida tal vez en un sueño. De esta manera, al mismo tiempo que nos acerca a una dimensión fantástica, nos ofrece una información sobre la «poca realidad» de nuestro mundo.

«KA MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE» (que fue seguido por numerosos «fans» durante las veinticuatro horas que duraba) tenía, en lenguaje teatral, las mismas características de la «Overture». En un maravilloso decorado de Paul Thek, que utilizaba elementos ya vistos en el Galliera, los persona-



En la página contigua, «Soledad interrumpida», y sobre estas líneas, sus autores, Luis de Pablo y José Luis Alexanco.

jes evolucionaban fuera del tiempo y de todos los tiempos. Todos sus gestos tenían algo de infinitamente lento, o más bien de fluido. Sus voces casi no se oían, porque no utilizaban una impostación teatral, sino que dialogaban normalmente entre ellos. No se podría decir con seguridad si los actores mimaban o danzaban o recitaban en voz muy baja. Simplemente, frente a nosotros, descifraban el mundo, tomaban posesión de sus cuerpos y del espacio, hacían la experiencia de la vida. En esta obra, las fronteras del teatro y de la plástica quedan abolidas. El sentido no está dado en ella por las frases, sino por el lenguaje de la pieza, que está constituido de manera indiscutible por lo que se ve y lo que se advierte que se dice; este lenguaje sólo es comprensible a través de ese movimiento, por el cual cada escena se hace y se deshace bajo nuestros ojos. Esto sólo es posible gracias al ritmo y a la precisión muy especiales de los personajes, que a la vez inventan y habitan ese espacio imaginario, y habitándolo consiguen crear una emoción poética pocas veces conseguida en el teatro. Es probable que las críticas negativas al espectáculo de Wilson provengan, más que de un desacuerdo con su estilo, de un miedo consciente de que la angustia del sueño o su belleza descendían del escenario y hagan irrupción en la vida. El programa de danza estuvo integrado por la compañía de danza de Merce Cunningham, el Nederlands Dans Theatre y el Multigravitational Experiment Group.

El conjunto de Cunningham repitió el mismo programa que presentara en el Festival de Otoño de Varsovia («Rainforest», con música de David Tudor y decorados de Andy Warhol; «Second Hand», con música de John Cage y decorados de Jasper Jones, y «Walkaround time», también con decorados de Jasper

Jones). Aunque esta vez todo estaba más «a punto» (los bailarines se habían afirmado en sus movimientos y en sus desplazamientos, que en Varsovia resultaron poco pulidos), no podemos dejar de lamentar la determinación de este gran coreógrafo de volver a las «fuentes de la danza», retomando figuras del ballet clásico. A pesar de algún acierto aislado (como Second Hand, acompañada al piano por John Cage, con una música suya en el estilo de su producción de los años treinta, a la que llamó «Cheap Imitation», nombre que revelaba las intenciones de Cunningham), este intento reviste menos interés que sus experiencias de 1963, como «Field Dances», en las que utilizaba los métodos del azar y consideraba que cualquier movimiento, pararse, caminar, recoger algo, podía integrarse a una danza. En esa época, Cunningham decía que su método era una especie de anarquía que permitía a todo el mundo trabajar en conjunto libremente. Ahora, en cambio, piensa que la libertad bloquea a veces la imaginación y que todos tienen la tendencia a recaer en sus propios hábitos repitiendo por facilidad las mismas cosas. De todas formas, es preciso saber qué es preferible, si remediar las actitudes y los sistemas del pasado o esforzarse en renovar el propio sistema.

El Nederlands Dans Theatre interpretó una serie de temas con coreografía de Hans van Manen. Van Manen, cuyo punto de partida fue el ballet clásico, se orienta luego hacia la «Modern Dans americana» e incluso hacia formas más populares, en las que encuentra interesantes elementos. La mezcla que obtiene de estas diversas influencias es tan compleja, que sería difícil atribuirle una escuela definida; él mismo se opone a esta clasificación diciendo: «Mi caso particular es tal, que habiendo recibido una formación clásica, evolucioné luego hacia la técnica americana.

En el momento actual no sabría decir lo que hay en mí de clásico o moderno. Lo que trato de hacer es crear movimiento, y en la medida de lo posible, movimiento nuevo». En definitiva, las ideas de este joven realizador holandés podrían considerarse no sólo afines a ciertas escuelas de ballet, sino también al neoplasticismo de la pintura holandesa, fundado por Mondrian (en su ballet «Metaforen» afronta el tema de la simetría; en «Cinco Croquis» estudia el efecto de una ruptura de la continuidad escénica; en «Squares» impone a nueve bailarines el encuentro de objetos cuadrados en el espacio). Es evidente que a Van Manen le interesan los mismos principios que a los pintores del grupo de Mondrian: «claridad, simplicidad geométrica, espíritu constructivo y funcional».

El Multigravitational Experiment Group utiliza como elementos de escena neumáticos inflados, redes, tubos de plástico, cuerdas, todo esto suspendido a una gran armazón de acero, y tiene una particularidad especial: sus bailarines nunca tocan el suelo. Este tipo de danza aérea, que exige a quienes la practican el mismo tipo de disciplina que a los artistas de circo, al mismo tiempo que arranca los cuerpos a la fuerza de gravedad, se libera de la coreografía tradicional. Los pocos recursos coreográficos están cuidadosamente buscados sin caer en la estereotipación. Uno de los efectos que merecen señalarse consiste en la puntualización a través de pasajes fijos de la continuidad del movimiento. La calidad que surge del contraste entre imagen móvil e imagen estática, remite al mismo tiempo a una idea cinematográfica primitiva y a los desplazamientos de los astronautas cuando hacen su paseo espacial. Estos jóvenes bailarines han creado un arte no sofisticado, inmediatamente accesible al público, que integra además elementos de humor y originalidad.

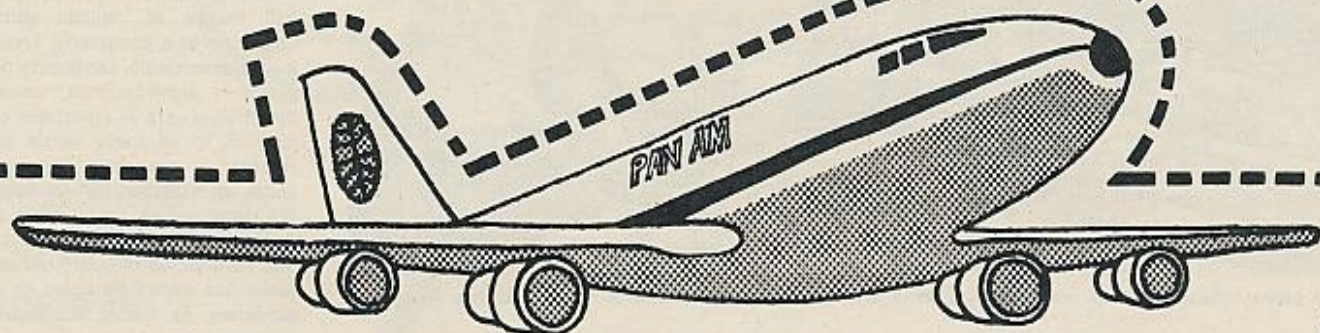
La representación del ballet de Bali merece un capítulo aparte dentro de este comentario. Frente a este espectáculo, compuesto por signos y significaciones, apenas descifrables para el espectador occidental, no se puede menos que recordar lo que decía Henri Michaux en «Un bárbaro en Asia»: «La danza balinesa es la danza de la mano lisa, la danza de las palmas abiertas. No ofrece ni rechaza, tantea los muros invisibles de la atmósfera. Es frontal. Se expone ciegamente.

«Las pupilas buscan el extremo del ojo, su rincón más remoto. El cuello se destapa lateralmente; nada avanza, todo aspira a la horizontalidad, a la frontalidad, en un espacio absoluto y mural. Los personajes están la mayor parte del tiempo retenidos al suelo por sus rodillas, torturados en un mismo lugar (con gradaciones, con impacencias, con temblores de lago, con hipnotismo, con un delirio no forzado, con una especie de petrificación, de estratificación de nuestro ser remoto). La música es una música que tapiza, que tapiza con sombras y en la que se encuentra reposo, apoyo. ¿Y quién toca esa música? ¿Hombres? No, en Bali todo lo que se mueve, suena, juega, vive, aterroriza, vibra, son demonios».

Es lamentable que nuestra condición de bárbaros en relación a la cultura indonesia nos impida comprender todas las sutiles referencias a elementos rituales o a leyendas populares de esta danza y de esta música, surgida del Gamelan. Gamelan es el nombre que se le da al conjunto de «gongs», metalófonos e instrumentos de percusión diversos, sobre los que se apoya la música balinesa, música muy estructurada a pesar de la inexistencia de una teoría escrita y de su característica tradición oral.

La base musical del ballet presentado en París era la del Gamelan de Sebatu. Sebatu es un pueblo de montaña del centro de Bali. Hasta 1971, los músicos de este lugar sólo tocaban en las ceremonias de sus templos, y jamás para actividades turísticas; cuando estos músicos decidieron tocar en París, añadieron a su repertorio la música de las danzas que se presentaban allí.

Todo el sentido mágico y oculto del teatro-danza de Bali, todo su sentido fundamental, es captado por Artaud en un texto admirable: «Este conjunto acuciante de conductos de huidas, de canales, de desvíos, en la percepción externa e interna, componen la idea sobe-



 **Pan Am. Nuevas Aventuras**
San Juan - Miami
todos los meses

5.500 Ptas.

Por 5.500 ptas. de entrada y plazos mensuales de 1.399 ptas., o bien 33.650 ptas. al contado (desde Barcelona: suplemento de 315 ptas.), usted podrá disfrutar de 9 días en San Juan de Puerto Rico y Miami, incluyendo días de salida y llegada. Avión de línea regular, clase "economy", hoteles primera clase en habitación doble con baño, viaje en grupo, incluido traslados, visitas, impuestos y propinas.

Fechas de salida: 9 diciembre. 13 enero
17 febrero. 17 marzo

Salidas especiales: 27 diciembre (Año Nuevo)
14 abril (Semana Santa)

Pida más información a su Agencia de Viajes o a Pan Am, enviando, sin compromiso, el siguiente cupón:

 **Pan Am.**

Sr. D. _____

Domicilio _____ N.º _____

Ciudad _____ Dto. Postal _____

Teléfono _____

Viajaría acompañado de _____ personas

Mi Agente de Viaje es _____

Edificio España, Madrid-13 - Teléf. 241 42 00 ó
Mallorca, 250, Barcelona-8 - Teléf. 215 20 58

EL FESTIVAL DE OTOÑO DE PARIS

rana del teatro y, tal como es, parece haber sido conservada a través de los siglos para enseñarnos lo que el teatro nunca debía haber dejado de ser». Teatro del signo, en el cual la perfección técnica es un elemento necesario, el teatro ballés nos hace reencontrarnos, en definitiva, con la idea del teatro total, constantemente perdida en Occidente.

En resumen, para los que creen en la autosuficiencia de la obra de arte en cuanto a su impacto renovador (la carga de ciertas formas nuevas capaces de modificar las estructuras mentales, la imaginación y el comportamiento de los individuos), el Festival de Otoño de París ha sido fructífero, porque ha permitido una divulgación amplia de la vanguardia y se ha inscrito en la línea más actual de la información artística. Pero esta sobreestimación del poder de las obras se olvida de considerar el uso que se hace de ellas, los lugares y la coyuntura, que son determinantes en relación a la eficacia potencial de las mismas. La verdadera capacidad de una obra de comunicar un potencial estéticamente revolucionario depende de las condiciones de la recepción y de la presentación. En este Festival, ningún espectáculo fue gratuito (quedaba así limitado «a priori» el número de espectadores, susceptible de ser «renovado» por las obras presentadas); en algunos, como en el ballet de Ball, la localidad más barata costaba 24 francos. A Wilson, que pretendía hacer su espectáculo al aire libre, se le impuso el edificio de la Ópera Cómica para poder cobrar 40 francos la entrada. Por otra parte, se utilizó a los museos y a las galerías, lugares sacrosantos de la cultura burguesa y de su comercialización, como principa-

les (simbólicos) centros de interés.

A pesar de estas evidencias, los artistas no reaccionaron en esta oportunidad como lo hicieron frente a la «exposición Pompidou», ¿por qué? Porque todos ellos (o casi todos) están condicionados por una situación objetiva que los obliga a entrar en contacto para vender sus productos con los circuitos comerciales y oficiales; es decir, con el sistema. Sean cuales sean sus sentimientos en relación a la consideración del arte como una mercancía, su grado de politización, su grado de rechazo a la arbitrariedad y la competencia que les son impuestas, no tienen una alternativa real si han decidido vivir de su producción. Por eso, incluso los artistas políticamente definidos en contra de esta situación, han decidido participar esta vez, porque el Estado no invitaba directamente y un Festival de esta naturaleza les permitía un prolongado contacto con el público (muchos espectáculos extendieron considerablemente sus representaciones por la afluencia de espectadores; por esta razón, el «Polytope de Cluny» se mantendrá durante todo este invierno).

Es, en realidad, un problema complejo el encontrar una actitud moral y política consecuente en cada caso frente a la manipulación de las obras de arte por parte del Estado y de los «marchands»; frente a él, muchos reaccionan buscando una línea de conducta o una estrategia personal, y otros, tratando de agruparse para tratar de controlar el sector de la distribución y de la difusión de las obras. Sin embargo, las contradicciones existentes son de tal magnitud, que no pueden resolverse en las estructuras actuales, aunque la burguesía decida renovar su política cultural.

■ S. V.

Gamelan es el nombre que se le da al conjunto de «Gongs», metalófonos e instrumentos de percusión diversos.



CUADERNOS

de arquitectura y urbanismo

- PRIMER PREMIO INTERNACIONAL DE LA U. I. A. DE PLENIA ARQUITECTONICA Y URBANISTICA.
- UNA PUBLICACION DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE CATALUÑA Y BALEARES.
- LA REVISTA QUE OFRECE LA MAS AMPLIA VISION CRITICA SOBRE EL PANORAMA URBANO ACTUAL.
- HA PUBLICADO EN SU NUEVA ETAPA:

N.º 79. **ADLAN, testimonio de una época.** Número monográfico dedicado a los «Amigos de l'Art Nou», aquel grupo de artistas y seguidores del arte de vanguardia que desarrolló sus actividades entre 1932-1936. Una recopilación única. Colaboran, entre otros: Joaquim Molas, J. Corredor-Matheo, Rodríguez-Aguilera, Sebastián Gasch, Ciriac Pellicer, Joan Miró, Josep Lluís Sert, etcétera.

N.º 80. **Sobre Historia Urbana de Barcelona.** (Primer vol. de la serie Archivo Histórico.) Este número es el resultado inicial de los trabajos de investigación realizados en el Archivo Histórico del COACB, lo forman varios estudios sobre la conaificación —en dos momentos no sucesivos— de la concepción burguesa de la ciudad: el Reformismo Ilustrado del siglo XVIII y el municipalismo del primer cuarto del siglo XX. Artículos de Salvador Tarragó, Ignacio Solá-Morales, Francesc Roca, Marina López, Ramón Grau, Mercè Sans, Carme Masans, etcétera.

N.º 81 y 82. **ICSID 1971.** El primer volumen está dedicado al Congreso Internacional de Diseño, celebrado en Ibiza, con los resultados de la encuesta internacional a diseñadores de 34 países, con datos exhaustivos sobre la profesión y el entorno social del diseñador. El segundo volumen está formado por una encuesta sobre el mundo del diseño, con las colaboraciones de Oriol Solá-Morales, Pep Bonet, Federico Correa, Charles Eames, A. Fernández Alba, Roberto Segre, Ettore Sottsass, Jr., etc.; artículos teóricos de Tomás Maldonado, Guil Bonsiepe, Umberto Eco, Claude Schnaidt, Alberto Corazón, etc., y una nota sobre la muerte de Joe Colombo, por Antonio de Moragas i Gallissà.

N.º 83 y 86. **Los espacios libres en Barcelona y los parques de Barcelona.** Se articula alrededor de una exposición del estado actual de los espacios libres en Barcelona, sus modificaciones, cambios de uso, variaciones introducidas por los sucesivos Planes, etc. El tema se centra sobre las posibilidades de uso que estos espacios ofrecen en relación con el tiempo de ocio de la población. Colaboran J. Bach, J. A. Dolz, L. Millet, J. A. Pérez, J. Borja, F. Ribes Ribera, M. Roca Junyent, Mercè Sans, Eliaso Bayo, X. Vázquez Montalbán, Joaquim Ibarz, Lluís Cantallops, Marçal Tarragó, Emili Hernández-Cros, X. Pouplana, E. Trias, Luz Valente Pereira, M. de Solá-Morales, J. Busquets, M. Domingo, A. Font, etcétera. Estos dos números recibieron el Primer Premio de la Unión Internacional de Arquitectos, en su XI Congreso, celebrado en Varna (Bulgaria), a la mejor revista mundial que, por su presentación y contenido, trató el tema Arquitectura, Ocio y Espacios Libres.

N.º 84 y 85. **Anuario 1971.** Número formado por las obras enviadas por los colegiados para su publicación en el mismo.

N.º 87. **El Área Metropolitana de Barcelona.** Con una selección de textos, que bajo la coordinación de A. Font, J. L. Gómez Ordóñez y M. de Solá-Morales, pretenden aportar una interpretación de la problemática más relevante de nuestra Área Metropolitana. Destacan las colaboraciones de los autores del número, así como de Manuel Ribes Piera, J. Esteban Nogueras, E. Leira Sánchez, A. Rodríguez Bachiller, I. Solana, M. Torres Capell, L. Cantallops Valeri, J. Ros Hombrevilla, J. Montero Maderalaga, C. Teixidor, M. Tarragó, L. Brea, etcétera.

N.º 88 y 89. **Educación y arquitectura escolar.** Análisis sobre tipologías escolares en sus determinaciones en los planos sociales y culturales. Destacan, entre otros, los trabajos de Eliseo Aja, «La Ley General de Educación, como solución y problema»; Pere Ribera, «Notas para un posible modelo de escuela en barrio de recepción de inmigrantes»; José García-Durán, «Cinco notas sobre la oferta de plazas escolares»; J. M. López Peláez y J. Frechilla, «Análisis de tipología escolar en la región Centro»; M. Garry/A. Idigoras/J. I. Laxagabaster y M. Olasbá, «Aspectos psico-arquitectónicos de la enseñanza primaria en el País Vasco»; Marianna Ribalta y Enriqueta Fontquerri, «Las escuelas del CENU (1936-1939)»; Uwe Geest y A. Juliá, «La planificación de instituciones educativas para deficientes mentales»; J. Menés, «Cronología (Acontecimientos pedagógicos, culturales, políticos y sociales, 1900-1970)»; Oriol Bohigas, «La escuela viva»; realizaciones escolares del taller M/S/M., así como de Peña Ganchegui, E. Mangada, J. Marquet, J. Unzueta, L. M. Zulaica, etc.; David Mackay, «Informe desde Inglaterra»; trabajos de R. Segre y V. Stépanov sobre arquitectura escolar en Cuba y la U. R. S. S., etcétera.

N.º 90. **EL G. A. T. C. P. A. C. (I).** [Segundo volumen de la serie Archivo Histórico, del COACB.] Uno de los más completos análisis sobre el GATCPac con material inédito. Trabajos de F. Roca, «El GATCPac y la crisis urbana de los años 30»; Salvador Tarragó, «Historia del Pla Meclá»; Joan C. Thellacker, «La organización interna del grupo»; Marianna Ribalta, «Bibliografía del GATCPac»; Torres Clavé, «La transformación del concepto de 'estaje'; etcétera.

Todos los números se amplían con las habituales secciones fijas de Obras y Proyectos, Noticias de la ETSAB, Crónica Urbana, Economía Urbana, Documentación de la Vivienda, Bibliografía, Arte, Comisión de Cultura del COACB, etcétera.

EN PRENSA:

- N.º 91 y 92. ANUARIO 1972.
- N.º 93. JOSEP Lluís Sert: 50 años de labor profesional.
- N.º 94. EL G. A. T. C. P. A. C. (II).

EN PREPARACION:

- N.º 95. GALICIA: territorio y arquitectura.
- N.º 96. TRANSPORTE público y privado.
- N.º 97. MOVILIDAD urbana en Barcelona.
- N.º 98. BALEARES: territorio y arquitectura.
- N.º 99. J. A. Codercó. Obra antológica.
- N.º 100. ANUARIO 1973.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

D. domiciliado en calle o plaza n.º Se suscribe por un año a CUADERNOS DE ARQUITECTURA Y URBANISMO, a partir del n.º abonando contra reembolso al recibo del citado número la cuota anual de 700 pesetas. Desea recibir los números de CUADERNOS DE ARQUITECTURA Y URBANISMO, abonando contra reembolso al recibo de los mismos su importe de 125 pesetas cada uno. Firma:

CUADERNOS DE ARQUITECTURA Y URBANISMO (C. O. A. G. B.) • Plaza Nueva, 5, Barcelona-2