

# Cartas al Director

*Cuando hace unos días en conversaciones con el arquitecto Cano Lasso, nos exponía Don Julio sus opiniones acerca de un modo de construir que prolifera en nuestras ciudades, le animamos a que las contara en forma de "Cartas al Director". Nos parecía esta manera de inaugurar la sección lo suficientemente elocuente del interés que para nosotros tiene. Sólo nos queda animar a nuestros lectores para que consoliden una sección que a ellos corresponde escribir.*

## LOS MALOS EJEMPLOS

He dudado si escribir estas líneas, en las que me ocupo de errores ajenos, pensando en que tal vez mejor haría ocupándome de los míos. Sin embargo creo que no debe demorarse por más tiempo un debate sobre cierto tipo de arquitectura que está proliferando en nuestra ciudad y que en mi opinión constituye un mal ejemplo. Se trata de un hecho suficientemente generalizado para que nadie pueda sentirse directa y personalmente atacado, y puedo asegurar que la mayoría de los ejemplos que han llamado mi atención son de autor para mí desconocido y como tales anónimos, y mi juicio se dirige más a una manera de hacer arquitectura y a una actitud frente al hecho tecnológico, que a obras y personas concretas.

Me estoy refiriendo a ciertas construcciones de pretensiones ostensiblemente tecnológicas que, sobre la base de algunos elementos prefabricados de la fachada pretende componer una imagen de arquitectura avanzada. Dentro de esa arquitectura existen dos gamas, la metálica, basada en la utilización de vidrio oscuro

y aluminios anodizados, y la pétreo, basada en elementos prefabricados.

Nada habría que objetar al empleo de esos materiales, ni al hecho de que la arquitectura refleje limpiamente el proceso constructivo, al contrario; lo malo está, según nuestra opinión, en el énfasis pretencioso que se hace de una tecnología más bien modesta y en la falsedad y baja calidad estética del resultado; también en el desprecio del entorno.

Si la buena arquitectura ha de tener siempre como referencia principios de racionalidad y economía, cuando se pone el énfasis en la cruda imagen tecnológica y se pretende hacer de ella un atributo estético, hay que ser particularmente exigente en punto a racionalidad, economía y coherencia del proceso constructivo, cosa que no suele ocurrir en las construcciones a que nos referimos; por el contrario, su rasgo más visible es lo caprichoso y falso de las formas y la complicación innecesaria, frecuentemente mal resuelta; en una palabra, la falta de racionalidad y rigor del proceso constructivo, del que se deduce un indudable aumento de los costos. En casos así queda muy de

manifiesto cuanto existe de caprichoso y frívolo en el arquitecto.

Buena es cualquier innovación tecnológica que tienda a poner al día la industria de la construcción y a incorporar el avance de otras ramas de la industria, a mejorar la calidad y abaratar los costes; sin temer las consecuencias estéticas que de ello puedan derivarse, siempre que se resuelvan con criterio y sensibilidad de arquitecto; pero éste no es el caso, ya que la aportación tecnológica es mínima y se reduce a vestir construcciones convencionales con chapados de fachada en las que combinan elementos prefabricados con los recursos también más convencionales de la albañilería, en un sistema híbrido, buscando como resultado una imagen falseada, y lo que es peor, de dudosa economía y pésima calidad estética.

Naturalmente, este no es un mal exclusivamente español, porque como suele ocurrir, mucho de nuestros males provienen de la copia del exterior, y toda Europa está llena de ejemplos como los que comentamos, y aún peores.

En mis tiempos de estudiante, allá por los años 40, años de penuria, era frecuente chapar las fachadas de ladrillo hueco con aplacados de piedra artificial, despiezados en retícula y tratados con mucha sencillez. Esa construcción que, consciente de su limitación, no tenía pretensiones de innovación tecnológica, era en cambio racional y económica y producía una arquitectura muy correcta, porque siempre la naturalidad y la sencillez han dado buenos resultados.

Nos hemos referido también a la falta de respeto por el entorno y carácter de los barrios

como otro de los aspectos negativos de estos malos ejemplos. En algunas calles, la de Goya por citar una que me viene a la memoria, esto es bien visible. Hace años se habló mucho de arquitectura brutalista; a veces el brutalismo bien utilizado es un medio de expresión conveniente y son muchos los ejemplos de grandes edificios del pasado con una componente brutalista, pero ello requiere determinadas condiciones; cosa muy distinta es la brutalidad y la falta de sensibilidad estética.

La arquitectura urbana es siempre pieza de un conjunto y como tal debe aceptar ciertas reglas, que se resumen en lo que podríamos llamar actitud urbana o *urbanidad*, es decir, un código de buenas formas y modales, con intención de hacer grata la convivencia y no desentonar, de los que excluido el gesto desaforado; el respeto al entorno es una forma de respeto a los demás y característica definitoria de la conducta urbana, que ha dado lugar a la unidad de los viejos barrios y ciudades. Hoy estas normas de conducta, tanto como el concepto mismo de urbanidad están en desuso, y sus resultados bien visibles.

En fin, con estas notas sólo he pretendido abrir un debate en el que desearía participar otros compañeros más dedicados que yo a la crítica de arquitectura, entre ellos el equipo director de la revista, cuya opinión sería interesante conocer. Ellos tienen la palabra.

Julio Cano Lasso

Madrid, Marzo de 1981

## Noticias

JORGE SILVETTI  
EN MADRID

Jorge Silveti, Arquitecto, Profesor del Departamento de Arquitectura de la Universidad de Harvard, ha dictado dos conferencias en Madrid, el viernes 27 de marzo, invitado por la Comisión de Cultura del Colegio en colaboración con Alberto Campo Baeza, Profesor de Proyectos de la Escuela de Madrid.

La primera conferencia, en el siempre abarrotado salón de Actos de la Escuela, fue una exposición detallada y com-



pleta de toda su obra, realizada en colaboración con Rodolfo Machado, desde la ya lejana en el tiempo pero siempre sugerente y polémica Fountain House hasta el Club de Manhattan, recientemente terminado. Parte considerable de la conferencia se dedicó al análisis del espléndido proyecto para el campus de la Rhode Island School of Design, en Providence, que mereció el Primer Premio de Progressive Architecture en 1980. El proyecto utiliza, en palabras de Stern, un "completo repertorio de elementos clásicos y neoclásicos, ensamblados brillantemente", creando una serie de espacios urbanos mediante la transformación de las

degradadas áreas vacías existentes entre los diversos edificios del campus. Eje del conjunto es una gran escalera que, transformándose según los distintos ambientes, en brillante metamorfosis, asciende desde el río a la cumbre de la colina uniendo entre sí los diversos espacios. El proyecto es, así, una exploración de las diversas formalizaciones posibles del elemento escalera, con citas evidentes, a veces literales: Tatlin, Serlio, Trinita dei Monti...

En el Paraninfo del Hospital de San Carlos, el mismo viernes 27, tuvo lugar la segunda conferencia. Basándose en los textos y obras de Venturi, por un lado, y de Rossi por otro, Silveti ofreció una interpretación del momento arquitectónico siguiendo la ya clásica contraposición dialéctica neorrealista-neorracionalista, con repetidas alusiones al artículo de Rafael Moneo publicado en *OPPOSITIONS* 5 "Aldo Rossi: la Idea de Arquitectura y el Cementerio de Módena".

Subraya Silveti las posturas de algunos grupos, aparentemente en polos opuestos del espectro ideológico, pero buscando, desde sus propios puntos de partida, rellenar el vacío de forma y contenido dejado por la negación de algunos de los presupuestos fundamentales del Movimiento Moderno. Unos, los "populistas", mediante la aceptación de las imágenes del pasado como fuentes de inspiración visual y de significado. Otros, "neorracionalistas", mirando a la historia no como repertorio de imágenes y formas sino como ejemplo de utilización de los elementos de diseño, ideas de orden y organización que se mueven en un nivel de significado más abstracto y generalizable.

En un próximo número de esta revista esperamos poder publicar, con detalle, alguna de las últimas obras realizadas por Silveti y Machado.

Ignacio Vicens

JOSEP LLUIS SERT,  
DOCTOR HONORIS  
CAUSA POR LA  
UNIVERSIDAD  
POLITECNICA  
DE BARCELONA

ARQUITECTURA se congratula de que, a propuesta de la Escuela de Barcelona, haya sido investido *Doctor Honoris Causa* el arquitecto Josep Lluís Sert.

## LA BAUHAUS Y KLEE: Humanismo y Magia

Un repaso a la extensa obra de Paul Klee, de la que la Fundación March nos ha ofrecido recientemente una muestra que, a pesar de su gran número (doscientas obras), resulta paradójicamente escasa tratándose de este artista; un repaso, decimos, es suficiente para sentir, junto a coincidencias y acuerdos, cierta perplejidad cuando se tienen en cuenta los diez años de activa labor, casi militante, (desde 1921 hasta 1932), que al artista suizo dedicó a la por entonces flamante Bauhaus, instituto que llevaba funcionando apenas dos años cuando entró en él. ¿Nos encontramos quizá, una vez más, con el viejo conflicto del arte y las instituciones? ¿O se trata más bien de la no menos conflictiva relación de las vanguardias artísticas y las vanguardias sociales?

Y no es que el encuentro Klee-Bauhaus resultara chocante de modo manifiesto; sin embargo el antagonismo existía, a pesar de la amplitud de miras repetidamente manifestada por Gropius, de un lado, y del interés demostrado por Klee aplicando métodos racionalistas al arte, por otro.

Contemplada desde cincuenta años después, la obra de Klee nos hace pensar en aquella anguila que se deja pescar muy a gusto, pero que termina siempre escurriéndose de entre las manos de sus cocineros. El fenómeno no es nuevo: puede hallarse un referente a mayor escala en la crisis del Renacimiento. De entre las de la ciencia del siglo XVI que estranguló literalmente al clasicismo, el arte escapó, como siempre, por la vía de lo irracional: el Manierismo. También allí el inconsciente se burlaba del método.

El 25 de Noviembre de 1920, Gropius envió a Klee el siguiente telegrama: "Querido e ilustre Paul Klee: Todos te invitamos a venir con nosotros a la Bauhaus como pintor". Firmaba el telegrama una lista de nombres que, a la sazón, constituía la primera plantilla de profesores de la Bauhaus: Feininger, Engelmann, Marck, Muche, Itten, Klemm. Y a la cabeza el propio Gropius.

Como este último afirmaba, "el arte no se aprende, pero sí las técnicas y métodos para que el artista los ponga en juego". Evidentemente, pues, no se trataba sólo del afán conatural de las instituciones de prestigiarse con el prestigio de otros; existía un programa de análisis de los procesos formativos (*Gestaltung*) para ponerlos a disposición del alumno como herramienta de trabajo y de acuerdo con el redescubrimiento de la "razón plástica", concebir la dinámica de los procesos como actividad paralela a la artística, entendida así de forma diferente que como un fin en sí misma.

Pero entonces, ¿por qué invitar especialmente a Paul Klee?, ¿cuanta el hecho de pertenecer a un mismo ámbito cultural germano?; quizá sea una justificación, pero creemos que no es suficiente motivo. Existe, eso sí, una de las más ambiciosas aspiraciones de la incipiente institución: conseguir artistas entre los prestigiosos para "arrancarlos" de su mundo de abstracción y llevarles al de las "realidades cotidianas". El objetivo consistía, ni más ni menos, en alcanzar la tan deseada unidad Arte-Vida, que se hallaba amenazada desde la reciente guerra, agrupando todos los campos del diseño.

Unos meses más tarde, en 1921, ante tan atractivo panorama, Klee aceptó la invita-

ción. Su temperamento sistemático le había acostumbrado a plantearse la actividad artística ante todo como un proceso, inmerso como estaba en las expectativas ideológicas de aquella época: purificaciones, ascenso de las ciencias, del socialismo y de la racionalidad iluminadora.

Sólo dos años antes de su ingreso en la Bauhaus, había escrito en su "Confesión Creadora":

"Si un punto se transforma en movimiento y línea, esto corresponde al tiempo; lo mismo para una línea que determina un plano. Lo mismo para el movimiento de los planos que determinan el espacio. Una obra plástica ¿nace quizá en un solo instante? No, es construida pieza a pieza, como una casa". Esta meditación sobre el movimiento, producto de su época en "Der Blaue Reiter" y tan cercana a los expresionistas para los que el paisaje era sustituido por su efecto, un hecho por su drama y una palabra por el verbo que la transforma en acción, es una de las más tempranas teorizaciones sobre el proceso de constitución de una obra plástica, que incluso le puede emparentar con los cubistas. (No se debe olvidar que por esos años se dedició lo que se ha dado en llamar la "opción analítica del arte moderno"). De cualquier modo, nos cabe la legítima duda de si esa casa, que Klee dice que ya puede construir, no sea otra que la de sus sueños...

"Todo lo que aparece en un cuadro —escribe más tarde— debe poder ser justificado, debe tener una lógica" (...). "Los elementos deben producir formas sin sacrificarse a sí mismos, sino más bien conservándose". Klee calificó sus ejercicios de planimetría y esteometría como "modos constructivos de composición"; aplicó sus conocimientos sobre el crecimiento orgánico, adquiridos del estudio directo de la naturaleza, al reino de la geometría, e investigó a partir de formas elementales con aquellos criterios que emanaban de sus análisis: facultades de movimiento, comportamiento y esencia.

Sus clases eran rigurosamente disciplinadas, y los cursos preparados con precisión, y es curioso observar que donde primero hizo crisis este criterio sistemático y científico



Klee entre los miembros de la Bauhaus.

(Pasa a la pág. 6)

(Viene de la pág. 5)

fue precisamente en la actividad docente, pues según testimonios de varios de sus alumnos, ellos absorbían por un lado axiomas, sistemas y cuadros sinópticos, y por otro no eran capaces sino de reproducir los hallazgos estilísticos de su maestro, cosa que ponía a éste fuera de quicio.

Porque efectivamente, todo parece indicar, a la vista de sus vastas notas y de su espléndida obra, que el empeño racionalista no cumplía otra función que justificar al otro Klee, del que actualmente nos sentimos más cerca: el artista inexplicable, soñador, surrealista, infantil, e inconscientemente sabio, en su necesidad ética de rendir cuentas a sus contemporáneos.

Resulta interesante comparar los estudios preliminares de Klee y su posterior traducción a la obra acabada. Las formas primarias, los modelos orgánicos y la lógica de su concepción sufren invariablemente el mismo destino: convertirse en signos mágicos que nada o muy poco conservan de su pasado analítico.

La svástica puede transfigu-

rarse en un ser rotante de cuatro patas, el círculo y el óvalo en luna o lágrima, el triángulo en rostro o en flámula; flotan se persiguen, a veces se funden o se combinan, misteriosamente iluminados sobre fondos igualmente misteriosos.

Otro aspecto ilustrativo de este sentir "mágico", lo hallamos en los títulos: "El navegante" (1923), "La máquina del gorjeo" (1922), "En torno al Pez" (1926), "Sonido antiguo" (1925), "Idilio en el Jardín de la Ciudad" (1926), "Serenidad de las Nubes" (1923), etc., todos ellos más cercanos al simbolismo (podrían pertenecer a Mallarmé, Debussy o Valéry), que al cientifismo de los años veinte, al que no eran ajenos ni los surrealistas. Y con palpable ironía constatamos que estas obras eran realizadas por Klee, sin embargo, para servir de base a los ejercicios de clase que planteaba a sus alumnos.

De todas formas era consciente de la contradicción cuando afirmaba operar con dos formas fundamentales de la experiencia: la constructivo-geométrica y la metafísica. No

cabe duda de que es posible transmitir conocimientos sobre la experiencia constructivo-geométrica, pero algo muy distinto ocurre con la experiencia metafísica, que al menos dentro del discurso artístico, debe ser extraído de la misma obra; y esto puede aprenderse, pero no enseñarse.

Otra pista en el desvelamiento de estas fuerzas en pugna, surge de una de las invenciones más características de Klee en su época de Weimar: los "cuadros mágicos". Inicialmente, la ordenación, el tratamiento sistemático de las superficies, coinciden con los principios pedagógicos de la Bauhaus; sin embargo, el resultado final —que es el que nos interesa— nos habla de prados floridos, cuando no de construcciones fantásticas de claro matiz onírico. El mismo hecho de calificar estos cuadros de "mágicos", puede considerarse como un lapsus revelador de su verdadera naturaleza.

En lugar de hallar la clarificación que perseguía, Klee encontró en medio de tales disociaciones y "saltos de la

norma" algo muy distinto: la emergencia de su propio inconsciente. Lo visible y lo invisible pugna en su obra, como parten el mismo espacio y se manifiestan como elementos de un metalenguaje, que su inconsciente investiga y proyecta en sus obras, y es en ese punto donde reside su carácter, no tanto metafísico, como Klee pretendía, sino fundamentalmente mágico.

Y en otro aspecto, el resultado más brillante que produjo, a través de Klee, la influencia de la Bauhaus, consistió en una increíble proeza estilística de la que existen pocos ejemplos en la historia de la pintura: la asombrosa integración de códigos antitéticos en un discurso único; figuración y abstracción, realidad y sueño, forma y función, figura y signo... Ambigüedad que aparece prefigurada también en su biografía: Munich en lugar de París, pero apasionamiento por Túnez, admirador de Picasso pero también de Franz Marc, niño pero también maestro, y en fin, la Bauhaus, pero también la exposición de los Surrealistas de 1925.

¿Qué hay pues, en su caso, del humanismo total que el programa de la Bauhaus pretendía para intervenir en el caótico panorama del mundo?

¿Qué queda de aquél afán universalizador de incluir el Arte con mayúscula— dentro de un único —aunque diverso— proceso de producción?

No puede afirmarse que Klee no se esforzara, como Kandinsky y los demás, en cumplir tan ambiciosos compromisos éticos. Pero queda siempre flotando la historia de todas las contradicciones que se ponen de manifiesto mirando de cerca las instituciones y las obras. Sin duda resulta interesante aquel énfasis en el proceso, elevado a categoría de universal por la Bauhaus, para llevar a cabo metodologías de aprendizaje técnico; pero es inútil el intento de atrapar la naturaleza misma del arte para confundirlo en la imagen del mito industrial, productivo y alienante, que necesita esclavos para su continuidad y remedio para sus excesos.

Diego Moya Alberto Solsona  
Fernando Almeda

#### CONCURSO "FEDERICO GARCIA LORCA"

En Septiembre del año pasado fue convocado este concurso con unas escuetas bases, un único premio de un millón de pesetas y un jurado en el que no había ningún miembro elegido por los concursantes.

A finales de Marzo fue fallado, después de alguna polémica que llegó a la prensa diaria, resultando ganador el equipo "Ainadamar", concediéndose así mismo un accesit de cien mil pesetas, no previsto en las bases a nuestro compañeros Rafael Pina Lupiáñez, M. Dolores Artigas y Vicente Patón.

Nuestra cordial felicitación a los ganadores.

#### EXPOSICION SOBRE MANUEL MARIA SMITH IBARRA

Colegio de Arquitectos de Madrid. Marzo-Abril 1981

La exposición, que en un principio aparece basada en el texto que sobre el arquitecto

redactó, en 1932, Jaime de Egaña, tiene una singular importancia ante el material inédito y original que en ella se exhibe destacándose aquellos proyectos donde no sólo se observa la situación de la obra, sino donde incluso se ofrecen los distintos dibujos que permiten comprender la evolución y transformación de la idea.

Por último, dentro de las actividades que sobre la exposición ha organizado la Comisión del Cultura del COAM, es de destacar el Coloquio que, sobre el arquitecto, se desarrolló con la participación de Juan Daniel Fullaondo y del propio hijo de Smith, el arquitecto Carlos Smith, y en el que se presentó el estudio realizado por Fullaondo sobre la obra del arquitecto bilbaíno.

C. S.

#### EXPOSICION DE "LLUIS DOMENECH I MONTANER"

Por medio de la gestión de la Comisión de Cultura, se ha

inaugurado en el Colegio de Madrid una exposición sobre la obra de Lluís Domènech i Montaner, realizada por encargo del Colegio de Cataluña por los arquitectos Roser Amadó y Luis Domènech Girbau.

La Comisión de Cultura ha editado un catálogo.

El día 6 de Mayo Domènech Girbau ha pronunciado una conferencia en la Sala del Colegio.

#### EXPOSICION DE DIEGO MOYA

En la galería EGAM de Madrid, se celebró durante el mes de marzo una exposición pictórica de collages del arquitecto Diego Moya. Esta obra pictórica representa, como se recoge en el catálogo en palabras de Greenberg y del propio Moya, un esfuerzo por ser pintor. Lo que se consigue trabajando dentro de los límites de la disciplina —la Disciplina de lo Abstracto en este caso— para eliminar lo arbitrario y lo accidental.

  
CAJAS DE AHORROS  
CONFEDERADAS

# ESTAMOS CON LA GENTE.

