

1927
LA ABSTRACCIÓN NECESARIA
EN EL ARTE Y LA
ARQUITECTURA EUROPEOS
DE ENTREGUERRAS
Juan José Lahuerta
Ed. Anthropos. Barcelona, 1989.
285 p.p.

El ensayo de Juan José Lahuerta, recientemente publicado, que se articula en torno a la emblemática fecha de 1927, procede, como él mismo explica en la nota preliminar, del núcleo de su tesis doctoral, escrita entre 1982 y 1984. Posterior, pues, a la gestación de este trabajo, aunque le precedió en cuanto a su aparición, es el titulado *Arquitectura de Giorgio Grassi*, contenido en el catálogo de la exposición sobre la obra de este último, que tuvo lugar en la galería C.R.C. de Barcelona a finales de 1985. Lahuerta había sido miembro de la redacción de la, para muchos de nosotros inolvidable, revista *Carrer de la ciutat* en sus últimas entregas; más en concreto, desde principios de 1980; aunque en ella colaboraba ya, anteriormente, de forma asidua.

La *abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europea de entreguerras* no es la que propuso la vanguardia abstraccionista de principios de siglo. Se trata, en parte, de la pérdida de ese atributo de *reales* o de *verdaderos* que los objetos tienen, producida al convertirse éstos en mercancía; del silencio al que da lugar la supresión de su *valor de uso*. Esto se refleja en el escenario que proponen algunos pintores, que se estudia en la primera parte del libro, titulado *El mundo representado: metafísica y nueva objetividad*.

La mirada de Chirico sobre el mundo de los objetos; que se traduce en *acciones metafísicas*, de un consciente automatismo; es ese soñar despierto que revela al pintor el significado de aquellos. En sus obras, un doble aspecto afecta a las *cosas comunes*: el de la permanencia de su hechizo, opuesto al de su extrañamiento y mudez. Dos pinturas, fechadas no accidentalmente en 1927, representan ambos extremos: por un lado *Los arqueólogos*, por otro *Muebles en el valle*.

Lahuerta introduce una particular visión de la historia, en el análisis que hace de *Los arqueólogos*. Está en él la concepción de la ruina como espacialización de las ideas y los acontecimientos. El arqueólogo acoge sobre su cuerpo esas huellas del pasado, las somete a un orden lógico-temporal, al principio de casualidad que exige el saber instituido; por eso es representado pictóricamente como maniquí o estatua. Al igual que para Walter Benjamin en *El origen de la tragedia alemana* (1928), la utilización de las ruinas significa ahí *hacer alarde con pálidos cadáveres*. Pero ese sentido de los restos supeditados al saber *clásico* no es el único posible. La función del arqueólogo es delimitar y dar una visión *disciplinada* del pasado; la del analista —Freud, extensamente citado por Lahuerta en el primer capítulo, confronta su actividad con la del arqueólogo— consiste en *construir* con los vestigios en el presente. De ese modo sucede que, como afirma Ernst Bloch en *El principio esperanza* acerca del valor metafórico de las ruinas, *la transitoriedad detenida*

en su derrumbamiento, constituye todavía claramente formas, es decir, que no se cae de ninguna manera en el nihilismo.

Pero existen relaciones entre la obra de Chirico y la de Julio Verne, que conducen a la elección del primero por la *metafísica* de los *Viajes extraordinarios*, como se denomina la colección en que fue originariamente publicada la integral de las novelas del segundo.

Es muy conocida la preferencia de Verne por los juegos de palabras y los criptogramas, que tanto atrajo a Raymond Roussel y tanto tiene en común con los textos de éste, que son, como alguien dijo, máquinas del lenguaje, máquinas de significar que trascienden a la propia vida del autor. Se trata de dejar huellas a partir de las cuales el lector descifre el mensaje oculto, imagen de aquel que subyace en toda la obra. Es a este sentido hermenéutico al que responde el estudio sobre Verne del segundo capítulo, que procede, con algunas modificaciones, de un texto de Lahuerta de 1984: *Mobilis in mobili*.

Independientemente de las referencias al mundo verniano que se encuentran en alguno de los escritos de Chirico; en los que el novelista francés aparece, además, metafísicamente caracterizado; pienso que hay semejanzas profundas, pero también disparidades, entre las posiciones de ambos artistas. Está, por un lado, el viaje como experiencia *iniciática* que conduce al conocimiento y no está exenta de aventuras; tal como sucede en los capítulos referidos a la *fundación del mundo* en *La isla misteriosa* de Verne, citados y minuciosamente analizados por Lahuerta. Por otra parte, en la etapa chiriquiana de inspiración en Arnold Böcklin, entre 1906 y 1910, hay una figura, la de Ulises, que se repite y que tiene su origen en una obra de la época clasicista del último pintor citado, titulada *Ulises y Calipso* (1983). El viaje de Ulises tiene, también, como finalidad el conocimiento; pero el mundo en que se encuentra este personaje en la pintura de Chirico, el mundo de los objetos silenciosos, abstractos, difiere de aquel que los naufragos de la odisea verniana quieren *dominar*, convertido ese dominio en metáfora del *progreso burgués*. Los objetos, ahora geográficos, adquieren significado en tanto que son conocidos, nombrados. Ponerse en viaje representa además, a mi juicio, ganar algo y, al mismo tiempo, perder algo. No en otro sentido hay que entender la nostalgia de Ulises que mira al horizonte; nostalgia por lo que antes tenía, pero cuya pérdida no ve con desesperación, como es el caso del Odiseo homérico, sino con la serenidad que proporciona al héroe la comprensión de las cosas. Otro viaje, el de ochenta días de Phileas Fogg, cobra sentido porque su protagonista regresa al lugar del que partió, no por el proceso que tiene lugar *entre tanto*, ya que no se ha producido, aparentemente, ningún cambio en el personaje, sigue siendo idéntico a sí mismo. Se trata, pues, como afirma Lahuerta, de una *máquina*.

Como máquinas son *El jugador de diávolo* y los *Autómatas republicanos* (1920) de Georg Grosz. Estas obras de la *nueva objetividad* guardan con la pintura metafísica una relación formal indudable; pero el contenido y el escenario en que se mueven las figuras son sustancialmente distintos. Hay presente en las pinturas de Grosz una condición de compromiso político, de antagonismo no disimulado hacia la recién nacida República de Weimar. El paisaje sobre el que se desarrolla la acción, su decorado si así puede llamarse, es una ciudad silenciosa, hacha de edificios de planas fachadas en las que un hueco siempre igual se repite monótonamente; una ciudad aparentemente abstracta, muda, *convertida en mercancía* como los objetos de Chirico para el cual, sin embargo, tal ciudad era inconcebible. Pero eso es sólo aparente, es la máscara de la barbarie: detrás de las fachadas se encuentra el espectáculo que verdaderamente interesa a Grosz.

El dualismo interior-exterior se resuelve, pues, en la superficie, en la máscara; tal es lo que se deduce del ensayo de Georg Simmel *Filosofía de la moda*, que es objeto de estudio en el capítulo tercero del libro de Lahuerta. Sin embargo, con lo que nos encontramos de nuevo es con una abstracción: el hombre se ve privado de sus

contenidos propios, es decir, alienado en beneficio de una imagen común que, además, nunca llega a consumarse. Esa compleja relación entre dentro y fuera o, si se prefiere, entre lo semejante y lo distinto, se encuentra expresada en las dos obras del pintor Christian Schad, ambos retratos, analizadas al final del citado capítulo: *El conde St. Genois d'Annecourt* (1927) y *Sonia* (1928). En la primera de ellas el aristócrata, pese a su máscara, es *identificado* por medio del escenario en que se encuentra (los personajes que junto a él aparecen, el paisaje de Montmartre al fondo). Lo diferente, por tanto, se desvanece. Algo parecido sucede con *Sonia* en cuyo caso el *interior* se descubre por la unidad que forma con los objetos que hay alrededor; el valor simbólico —la primacía del mensaje que Sonia ocultaba— queda desvelado y la modelo pasa a ser una más de las abstracciones que aparecen en la pintura.

Si en la primera parte del libro se describía un mundo del que son eco las obras de los pintores escogidos, en la segunda se muestran algunas de las posiciones efectivas que son posibles en él: las de arquitectos como Tessenow, Hilberseimer y Terragni. Mientras que en los capítulos asignados a los dos últimos domina sobre toda la presencia de la arquitectura —bien sea desde el punto de vista de la relación de ésta y, por tanto, de la ciudad, con contenidos sociales y económicos; bien desde un criterio de lenguaje específico—, el destinado a Tessenow se plantea, pienso, como un nexo entre las dos partes del texto.

En Tessenow, Lahuerta destaca la relación que el maestro alemán establece, en el primer capítulo de su tratado de 1916 *Hausbau und dergleichen*, entre *Trabajo artesanal y tradición burguesa*; esta última es allí entendida como *orden y verdad*, reflejos de una forma de vida que han de hacerse visibles en la práctica artesanal. Sin embargo, tal y como se pone de manifiesto en las citas a la obra del historiador Werner Sombart titulada *El burgués*, éste evolucionará inevitablemente hacia el sujeto capitalista moderno. Es por eso por lo que el referido capítulo del libro de Tessenow, pese a que el mundo burgués adquiere muy distintos significados en su obra y en la de Sombart, contiene implícitamente, así lo entiendo, una antinomia. El trabajo está indisolublemente asociado al instrumento que se emplea para realizarlo. Pero, además, según Marx *lo que distingue desde el primer momento al más incompetente de los arquitectos de la mejor de las abejas es que el arquitecto ha construido la celda en la cabeza antes de construirla con cera*, por lo tanto el arquitecto, en este caso el *artesano* (el demiurgo de la Antigüedad), además de transformar la materia, *sabe lo que hace*. La correspondencia ideal-trabajador-utensilio es la que determina el saber artesanal, al que se suele llamar el *oficio*, el cual crea posteriormente unas posibilidades de organización de clase. A ellas es contrario el espíritu capitalista moderno forjado a lo largo del siglo XIX, que trata de diluir el oficio a través de distintos recursos, como la especialización de operaciones de la cadena de montaje, extremos estos últimos a los que se refiere Lahuerta.

En los dibujos de interiores de Tessenow, las cosas cotidianas parecen contribuir a esa seguridad a la que se aferra la forma de vida burguesa: la propiedad privada *íntima*, una relación de orden *sentimental* con ellas. Relación tal vez imposible, puesto que no es la que proporciona el único instrumento que, en realidad, el burgués reconoce: el dinero. De ahí que no esté, que parezca no haber estado nunca, el poseedor de los objetos y que estos aparezcan, nuevamente, silenciosos y ajenos.

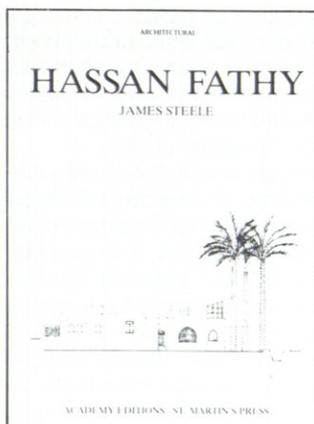
Un interior *neutro* en el que se ubican algunos muebles, reducido su número al mínimo imprescindible, es el que propone Hilberseimer en *Grosstadtarchitektur* (1927). El arquitecto alemán insiste en su texto en que tienen el valor de *objetos de uso*, pero, para Lahuerta, la significativa omisión de referencias a la propiedad estaría encubriendo el hecho de que, en realidad, los objetos no han dejado de ser mercancías. Lo cierto es que la propia vida que habría de contener ese interior, es una abstracción. Esa es la situación que asimile

Hilberseimer y es por eso por lo que propone un espacio en el que las relaciones, que no sean las puramente mecánicas, entre personas y cosas, han desaparecido. *"Hilberseimer quiere enseñar a los hombres a ser pobres"*, dice Lahuerta, argumento que él mismo enlaza, aunque cambiando los nombres de los protagonistas, con el ensayo de Walter Benjamin *Experiencia y pobreza* (1933).

Quizá sea en el capítulo dedicado a Hilberseimer donde más claramente se muestre, en el libro de Lahuerta, el carácter *necesario* de la abstracción en la arquitectura de entreguerras. Se propone allí una confrontación entre los textos de Marx y Engels, y el ya dicho *Grosstadtarchitektur*. La lectura de Marx que hace Lahuerta se plantea, creo, desde la perspectiva del materialismo histórico pero no de las aportaciones colaterales de Engels. En Marx aparece la idea de que el modo de producción capitalista es el más progresista, aunque genera profundas desigualdades. El *joven Marx* del *Manifiesto del Partido Comunista* (1848) expone, junto con Engels, que se hace necesaria una colonización del campo en el sentido de que la *civilización* burguesa de las ciudades llegue al medio rural, rechazando las propuestas anteriores de los socialistas utópicos. Por otra parte, no hay *ruptura* entre el Marx del *Manifiesto...* y el de *El capital* (1867-95) por el paso intermedio que significan los *Grundrisse* o *Bosquejos de crítica de la economía política* (1857-58). Es de una cita a estos últimos de donde se colige la necesidad de un conjunto de medios de comunicación que permitan la circulación de los productos. El cambio subsiguiente en la estructuración territorial tiende a un nuevo equilibrio, que no tiene como objeto, sin embargo, a juicio de Lahuerta, una nostálgica vuelta al campo como la que propone Engels en *Anti-Dühring* en donde *la deformación engelsiana de los análisis de Marx toma la forma sobre la que se sustentarán, después, gran parte de las teorías socialdemocráticas sobre la ciudad y la planificación de territorios* (1927, p.221).

Hilberseimer rechazaba una ciudad que tuviese su origen en *reflexiones abstractas que condujeran a formulaciones estéticas o formalistas*, lo que entroncaría, a mi entender, con la importancia dada por Marx a la praxis. Lo que persigue Hilberseimer en sus propuestas teóricas no es crear una nueva ciudad sino *desentrañar la que ya existe, la gran ciudad del capital*. Por eso es por lo que se limita a asumir y visualizar la abstracción que el capital, en definitiva, impone: la de una ciudad convertida en mercancía, en la que las relaciones estructurales son las puramente económicas.

El capítulo sobre Terragni tiene como precedente un artículo de Lahuerta publicado por la revista *2C. Construcción de la ciudad* en el número monográfico dedicado al arquitecto italiano en noviembre de 1982. En un profundo análisis sobre la Casa del Fascio (1932-36), Lahuerta demuestra en qué medida el edificio de Como es producto de la abstracción a la que someten la ciudad las leyes del mercado. Es algo que se hace evidente en el escrito de Terragni que se cita y en los dibujos del proyecto: *"La forma, se nos dice en estos dibujos, es anterior a la intervención del arquitecto"* (1927, p.243). La Casa del Fascio es un soporte abstracto cuyos significados añadidos los proporciona la propaganda política fascista que se le superpone. En general los edificios de Terragni se muestran así, como entidades sin relación con quien las mira, a lo que contribuye muy especialmente en la obra de Como la *estética de la máquina*. *"En ningún momento ha existido la intención de conceder un alma (o sea, la posibilidad de comunicación con el espectador) a ese paisaje en el que los sólidos geométricos (...) no hacen más que insistir en su misma indiferencia"*, dice Lahuerta. Lo que parece estar detrás de esa indiferencia, de esa ausencia de *alma*, es la pérdida del *aura* del objeto, de lo que le proporciona su individualidad; desaparición a la que se refiere Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) que podemos interpretar en el sentido de comunicación pues, como diría el propio Benjamin en otro lugar, *la expectativa de que lo que miramos nos mire a nosotros procura el aura*.



HASSAN FATHY
James Steele
Architectural Monographs
Academy Editions
London, 1988. 149 p.p.

"Continuar una tradición, no debe suponer para el artista, comprometer su talento o bloquear su ingenuidad. La tradición le servirá de apoyo a su esfuerzo, y su trabajo conseguirá un nivel más alto. Es lo mismo que añadir sales a un líquido saturado de una sustancia similar. El resultado es la cristalización. Pero esta cristalización no tiene lugar enseguida. Es un proceso acumulativo que necesita generaciones para producirse".

Estas palabras pertenecen a Hassan Fathy, arquitecto egipcio cuya dilatada carrera comienza en 1928, fechándose la última en 1984.

Esta monografía resulta especialmente relajante en momentos tan agresivos y confusos como los actuales. Tanto sus fotografías como los textos de Fathy o del autor, disfrutan de una atmósfera pacífica, sensata y cordial.

El libro se inicia con una introducción altamente recomendable para neófitos de este arquitecto.

Escrita por A. Wahed El Wakil, discípulo de Fathy nos inicia en la personalidad de su maestro, así como en el mundo árabe, sin el cual la obra de Fathy estaría vacía de contenido.

Y es que Fathy es un arquitecto ARABE, ligado íntimamente al desierto, a la tierra que le proporciona los materiales para construir, a la tradición de sus antepasados.

Fathy ha construido en ladrillo de adobe gran parte de sus obras, demostrando su versatilidad y sus propiedades estéticas al tratarlo de una forma escultórica realmente impresionante.

Además de ser barato, es también bonito. No puede evitar su belleza, pues la estructura dicta las formas y el material impone la escala... El edificio adquiere así una forma satisfactoria y natural.

La utilización de materiales tradicionales y vernáculos, así como su búsqueda de raíces en la arquitectura del Ramasseum de Luxor, o en el Monasterio de San Simeón —siglos VII-X— le han costado numerosas críticas; atacado de falta de originalidad y de imitador, contesta:

Los arquitectos occidentales buscan la originalidad, la novedad, la creación en cada obra. Nada sería peor para ellos que descubrir ciertas influencias o detalles no ya tan originales.

A Fathy, sin embargo, no le asusta copiar en el sentido occidental de la palabra. Para él su trabajo es un eslabón de la cadena.

Su investigación en los modelos antiguos y la demanda incesante de soluciones al problema de la vivienda en Egipto le llevaron a propuestas espectaculares e innovadoras. En este sentido su obra más conocida, por polémica, es la aldea de Nueva Gourma —1948—. La idea de Fathy chocaba de plano con los nuevos aires que el Estilo Internacional traía de Occidente. Fathy propuso realizar un pueblo para realojar a los habitantes de Viejo Gourma, proyectando cada vivienda según los usos y costumbres de cada familia. Renegando de la estandarización del hombre y de su entorno, rechazando los esquemas de viviendas-tipo para ciudadanos-tipo se entregó a una ardua tarea de entrevistas con sus clientes, que a su vez serían enseñados para construir sus propias viviendas.

Pero no resultó, aunque más tarde, otros experimentos basados en éste llegaron a buen fin y son ejemplo no de inmovilismo sino de revolución en el campo de la vivienda.

En las villas de Fathy, el profundo conocimiento y respeto del mundo árabe es claramente tangible.

El árabe —nos dice Fathy— quiere proteger su casa del desierto, abriendo partes del interior de la casa al cielo, con patios que ofrezcan un descanso a las habitaciones interiores. Estos patios son remansos de paz y calma que le dan la sensación de tener un trozo de cielo para protegerle. Es más que un elemento arquitectónico. Es un símbolo de sus emociones interiores.

En sus planos, unas flechas recorren las habitaciones. Es el movimiento del aire.

Un pequeño estanque tras la chimenea proporciona al ambiente la humedad necesaria. La luz se filtra a través de celosías de madera muy tupidas. Esta es su tecnología. Son recursos económicos, eficaces y bellos, experimentados a lo largo de muchas generaciones e integrados con elegancia por Fathy en sus obras.

Aconsejar, por último, la lectura del apéndice donde en el espléndido texto *¿Qué es una ciudad?* el arquitecto expone un verdadero manifiesto, claro y sencillo, de sus criterios.



CANO LASSO, ARQUITECTO
Julio Cano Lasso
Edita Fundación Antonio
Camuñas.
Madrid 1988.233 p.p.

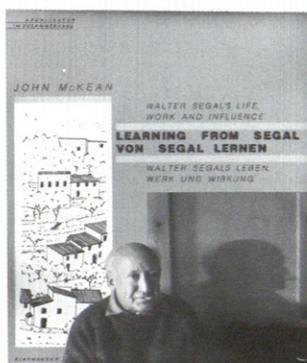
Con motivo del premio concedido en 1987 por la Fundación Antonio Camuñas al arquitecto Julio Cano Lasso, se edita ahora este volumen que recoge su obra arquitectónica.

Este libro, de esmerada edición, goza de una cuidada documentación gráfica de la obra construida y proyectual, así como de dibujos y bocetos homónimos del autor.

El repaso, por la fecunda carrera del arquitecto se realiza de la mano de éste, convirtiéndose así en un tranquilo paseo, desde su estudio personal hasta sus proyectos últimos para Sevilla, salpicado de comentarios y disquisiciones sobre los grandes temas de la Arquitectura: la integración en la Naturaleza, el diseño urbano, la vivienda unifamiliar, las viviendas sociales, los concursos, etc.

En la introducción Julio Cano Lasso reflexiona sobre el Movimiento Moderno, la tradición cultural, la tecnología, la Naturaleza y la misión del arquitecto en la sociedad.

Gloria Ochoa



LEARNING FROM SEGAL/
VON SEGAL LERNEN.
Walter Segal's life
work and influence
John McKean.

De vez en cuando hay que detenerse a reflexionar, sentarse calmadamente y leer un libro, por ejemplo éste y disponerse a aprender con Segal.

Los arquitectos tienden a complicar los problemas de la Arquitectura. Hay muy pocos que actúan con verdadera sencillez y clarividencia y uno de ellos fue Walter Segal (1907-1985), berlinés de origen rumano-judío que emigró a Inglaterra donde vivió y trabajó los últimos cincuenta años de su vida.

Este libro nos va a introducir en algo que nunca debemos perder, el sentido común. Así comienza uno de los capítulos de esta monografía escrita por uno de sus amigos, cuyo único detalle incómodo para nosotros es que está editado en inglés y alemán; pero la claridad de su arquitectura y de la exposición lo hacen aconsejable para todo el mundo. El lenguaje que utiliza es universal y los planteamientos son tan obvios que todo el mundo puede entenderlos: *"Las casas deben ser sencillas, funcionales y baratas. Las casas deben ser concebidas de tal forma que puedan ser construidas y alteradas por aquellos que las habitan"*.

Su método de construcción está basado en la precisión tecnológica; pero siempre hablando de una *tecnología apropiada* más que de *alta tecnología*.

El tema principal de la arquitectura de Walter Segal es la vivienda. Las estructuras claras y calculadas, las piezas simples. Las casas diseñadas dando satisfacción al que las proyecta y pensando en los que las van a habitar: *"Trato de hacer apreciar a mis clientes la variedad de soluciones que admite un programa, discutimos prioridades y elegimos lo óptimo"*.

Víctor Olmos

LIBROS RECIBIDOS

BORGES Y LA ARQUITECTURA
Cristina Grau
Ediciones Cátedra, S.A.
Madrid, 1989; 189 pp.

ARQUITECTURA ESPAÑOLA
CONTEMPORÁNEA 1880-1950
Carlos Flores
Aguilar, S.A. de Ediciones
Madrid, 1989; 285 pp.

SCARPA, LA ARQUITECTURA
EN EL DETALLE
Bianca Albertini y Sandro Bagnoli
G. Gili. Barcelona, 1989; 241 pp.

J.I. LINAZASORO
Introducción: Simón Marchán Fiz
G. Gili. Barcelona, 1989; 96 pp.

AURELIO GALFETTI
Introducción: Mario Botta
y Mirko Zardini
G. Gili. Barcelona, 1989; 96 pp.

LA PLAZA REDONDA DE VALENCIA
Colectivo de Arquitectos Vetges Tu
i Mediterránea
Colegio Oficial de Arquitectos de la
Comunidad Valenciana
Valencia, 1988; 231 pp.