

## MAGIA ABRASADORA O FRÍA MUERTE

LA OBRA DE ERICH MENDELSON:  
EL INTENTO DE SÍNTESIS

Wolfgang Pehnt

*Se reproduce a continuación la conferencia que pronunció en Madrid el 24 de junio el profesor y catedrático Wolfgang Pehnt, experto en la obra de Mendelsohn, como clausura de la exposición que sobre este arquitecto ha tenido lugar durante el mes de junio en la sala de exposiciones del Ministerio de Fomento en Madrid.*

*La exposición, coordinada por Miguel Ángel Baldellou y cuyo diseño de montaje ha realizado Ángel Fernández Alba, contenía una amplia selección de dibujos y croquis originales de Erich Mendelsohn, así como fotografías tomadas por el propio arquitecto durante sus numerosos viajes. El gran valor de esta muestra aumenta tanto por ser la primera vez que se realiza en España una exposición de Erich Mendelsohn de esta envergadura, como por lo inusual de los préstamos de cualquier tipo realizados por la Stiftung Preussischer Kulturbesitz, institución que custodia todos los dibujos y fotografías expuestos. El propio Wolfgang Pehnt calificó la exposición como "la más lograda realizada hasta ahora sobre este arquitecto."*

*La conferencia de Wolfgang Pehnt fue una magnífica exposición de la biografía, la personalidad, sensibilidad y obsesiones de Erich Mendelsohn, así como del momento histórico en que vivió y el pensamiento de su época. Todo ello para obtener una visión y comprensión de la obra de este gran arquitecto desde el pensamiento que fue capaz de generarla.*

*A la conferencia siguió una mesa redonda constituida por Miguel Ángel Baldellou, Ángel Fernández Alba y Gerardo Mingo y Wolfgang Pehnt. Desgraciadamente no se pudo contar con la presencia de Fritz Nuemeyer, que tenía previsto asistir.*

M. C.

Los historiadores de arquitectura son también propensos al culto de las grandes personalidades. La más reciente historia de la arquitectura ha convertido en una costumbre relacionar la historia de los Modernos con unos pocos y grandes nombres. Frank Lloyd Wright pertenece a esos nombres que cita cada Historia de la Arquitectura; Walter Gropius, Mies van der Rohe, le Corbusier, con certeza también Antonio Gaudí. ¿Se cuenta a Erich Mendelsohn también entre los patriarcas de los Modernos? Sus datos biográficos difieren en pocos años de la generación pionera de Gropius, Mies, Bruno Taut. Nació en 1887 y era poco más joven que ellos. De Mies van der Rohe tan sólo le separaba un año.

Sin embargo, esta pequeña diferencia de edad tuvo consecuencias significativas. Mendelsohn no construyó prácticamente nada antes de la Primera Guerra Mundial, a parte de una capilla para el cementerio judío en su ciudad natal, Allenstein, que proyectó en 1911 durante sus estudios. De este modo, las visiones expresivas que aparecieron durante la primera guerra mundial, no representan para él una etapa intermedia, como para otros compañeros de profesión. No interrumpen su obra sino que la introducen. Mendelsohn no tenía que olvidar la experiencia del fatigoso ejercicio cotidiano, para encontrar el impulso de los primeros años de

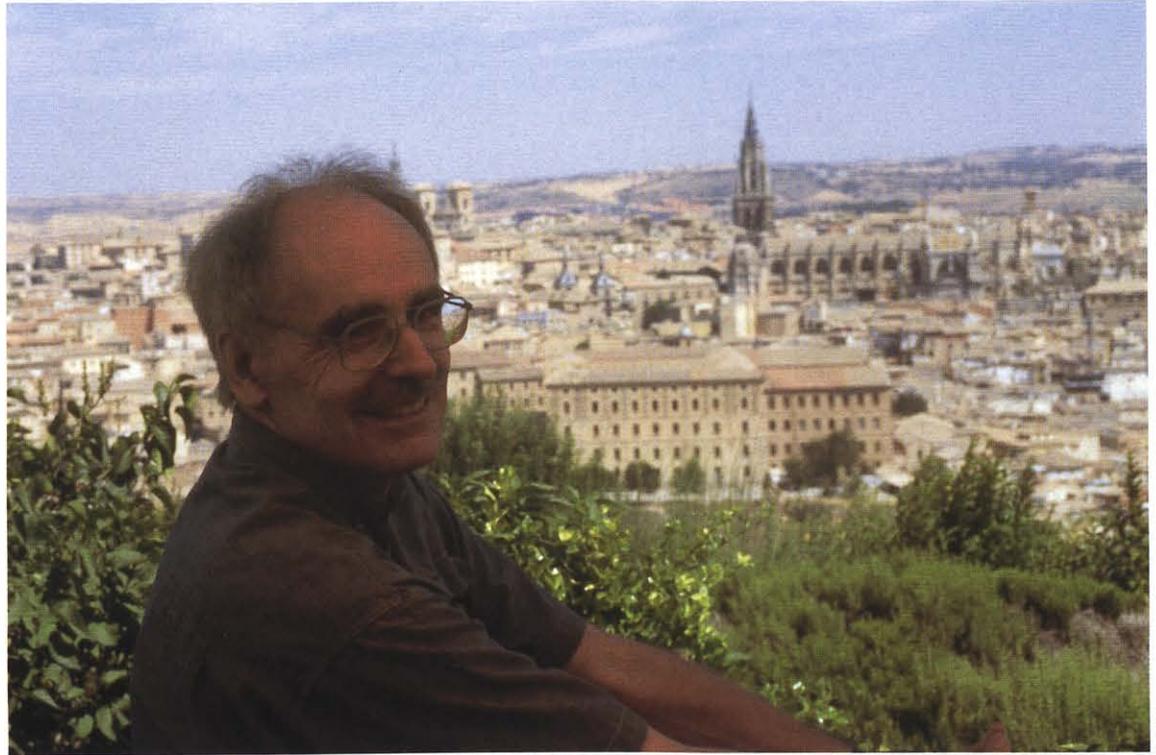
posguerra: no tenía que hacerlo, porque aún no había tenido esa experiencia. Este puede ser un motivo por el cual pudo conservar la continuidad de sus comienzos en su obra posterior. Los croquis en pequeñas hojas, que durante la guerra mandaba a casa desde el frente, fueron los fondos de los que se surtió su obra, aún cuando su sustancia pronto se mezcló con otros elementos. Mendelsohn aceptó el cumplimiento de ser el único nacido revolucionario de su generación, con lo que daba a entender implícitamente que los otros tan sólo eran revolucionarios aprendidos.

A los hechos cronológicos se añade la suerte que tuvo Mendelsohn con sus clientes. En su primer gran encargo, la Torre de Einstein en Potsdam, le fue posible llevar a cabo una imagen formal que le había tenido ocupado durante años sin variaciones sustanciales. La autoafirmación que esto supuso para Mendelsohn, que sólo tenía treinta años, debió de ser considerable. La genialidad de esta obra, así como su propia actividad publicitaria (exposiciones, conferencias) le acercaron a una clientela que sabía apreciar el gran aliento de las obras de Mendelsohn y que tenía el dinero para llevarlas a cabo. De ésta forma Mendelsohn recibió encargos que cualquier joven arquitecto habría soñado tener. Estos encargos permitieron a Mendelsohn desarrollar sus dinámicas

líneas horizontales, y sus masas constructivas corpóreas y tratadas con esmero.

Si hubo un arquitecto que en los años veinte en Alemania siguiera el camino del éxito, que fuera, pues, un arquitecto estrella, ése fue Mendelsohn. En su estudio llegó a tener cuarenta colaboradores, una cifra extraordinariamente grande para la época. Al contrario que Gropius, Mendelsohn no tuvo que pelearse con maestros de obras ni con funcionarios de provincias. Se ahorró el tener que construir el "Existenzminimum" con los más reducidos medios. Pronto llegó a tener contactos internacionales, y pocos años después de comenzar su actividad profesional ya era un "global player".

El éxito también tenía que ver con la naturaleza de Mendelsohn. De altos vuelos y pedante al mismo tiempo, con sentido del humor, seguro de sí mismo, trabajador, un jefe genial, que podía comportarse como un chico travieso: así le guardaba en el recuerdo el que durante un tiempo fue colaborador suyo, Richard Neutra. Desde el principio luchó por la realización personal, la felicidad y el bienestar. En 1914 escribió a su prometida y futura mujer Luise Maas: "Ninguno de los dos somos el tipo de persona que puede encerrar su felicidad en un entorno modesto. Está en nuestra sangre, arraigado en nosotros, el ver realizados nuestros deseos."



Wolfgang Pehnt.

La casa en Rupenhorn, que se pudo permitir quince años más tarde y en la que llevaba una intensa vida social, cumplía la promesa de felicidad, en tanto que las casas puedan realizar la felicidad. Era una casa cómoda, sin dogmatismos ni refinamientos técnicos. En el garage un mercedes diseñado personalmente por el arquitecto y conducido por un chófer particular. Entre sus invitados se contaban diplomáticos, galeristas, artistas, músicos y escritores del próspero Berlín. Albert Einstein navegaba hasta su casa con su barquito de vela.

Pero también vivió Mendelsohn episodios que contrariaron las grandes aspiraciones de Mendelsohn. Los años de guerra, que pasó en el frente este y oeste, los problemas de vista, y un cáncer que le hizo perder un ojo en 1921 se cuentan entre ellos. Tan sólo durante una década escasa pudo trabajar Mendelsohn libre de preocupaciones vitales. A esos años siguieron la emigración y el peregrinaje por los continentes. Pero su deseo de éxito y felicidad le siguieron en su exilio, y también la confianza en sí mismo, tal y como escribió en aquella carta a su futura mujer.

Con estas bases cronológicas, profesionales y del propio carácter de Mendelsohn, se entiende que el arquitecto pudo entender su obra como un gran programa de conciliación. Tengo la impresión de que

a Mies, Gropius, Bruno Taut, le Corbusier, se les considera más como héroes trágicos que como luchadores solitarios. Las ideas que tenían estos pioneros de lo moderno no estaban libres de la ortodoxia de unos convencidos fundadores de una religión, al menos en la edad de su máxima actividad. Mendelsohn, por el contrario, vio en las posibilidades que ofrecía su época no contrarios irreconciliables, sino polaridades que podían ser unidas en una gran síntesis. Síntesis: esa era su utopía.

Que la síntesis podía ser posible lo confirmó el primer gran encargo de Mendelsohn: la Torre Einstein. Los primeros croquis para un observatorio surgieron sin un programa constructivo concreto. Se remontaban al año 1917, cuando Mendelsohn estaba en el frente este prestando el servicio militar. Mendelsohn conocía a Erwin Finlay-Freundlich, astrofísico y antiguo colaborador de Einstein, que se había propuesto demostrar empíricamente la teoría de la relatividad de Einstein. Para ello Freundlich consideraba imprescindible la construcción de un gran instrumento para la observación del sol.

Mendelsohn ya conocía estos propósitos y ya pensaba en la torre en sus primeros bocetos. Pero pudo hacerse una idea más exacta del programa que tenía que cumplir una torre-observatorio tras recibir una carta que le dirigió Freundlich.

El científico se imaginaba un armazón aislado, rodeado de una torre de hormigón que soportara el heliostato, parecida a una torre-telescopio americana en el Mount Wilson. Freundlich hablaba de una "chimenea". Los rayos del sol debían llegar, a través de un sistema de espejos y lentes hasta un laboratorio subterráneo de quince metros de longitud. Desde ahí eran enviados por medio de un espejo hasta el instrumento de análisis espectral situado en una habitación de temperatura constante. Freundlich pensaba que el proyecto no dejaba mucha libertad al arquitecto, pero que aún así "podía hacerse algo bonito".

Este programa concreto tiene en primer lugar como consecuencia que los croquis de Mendelsohn pierden por un momento confianza, resultan incluso diletantes. El artista tuvo que trabajarse su propia seguridad y confianza en las etapas posteriores del proyecto. La torre se proyectó más delgada de lo que luego fue construida. Lo importante es que la visión, aunque transformada y mutada, volvió a su ser.

A Mendelsohn le fue posible salvarla también de todas las dificultades de su realización. Se comenzó a construir en 1920, la obra bruta se terminó en 1921 y no se inauguró oficialmente hasta el final de 1924. Mendelsohn había concebido la torre como una construcción en hormigón armado. Al con-

trario que el acero, el hormigón armado era para Mendelsohn el verdadero material artístico, siguiendo la actitud estética de muchos arquitectos del siglo XIX en contra de la aparente inmaterialidad del acero. El hormigón, como material constructivo de relleno representaba la unidad de la superficie, ofrecía descanso a la vista y al tacto el sentimiento de una piel palpable. Pero sobre todo el hormigón evitaba el carácter de lo puramente técnico, que Mendelsohn consideraba incompatible con la creación arquitectónica.

Paradójicamente, la Torre Einstein, este monumento al hormigón y a sus posibilidades plásticas, no se construyó en muchas de sus partes en hormigón, sino en muro de ladrillo, enfoscado con cemento. Uno de los argumentos es que en los años de posguerra el cemento o el acero para armar el hormigón escaseaba. También influyeron motivos económicos. Pero sin duda el joven arquitecto había infravalorado las dificultades técnicas que conllevaba el encofrado de las retorcidas formas de la torre. El historiador de arte Julius Posener cuenta cómo, ante la pregunta de un colega por la torre, el maestro contestó: "mi querido amigo, nunca más".

Aún así, la historia del proceso de formación de la Torre Einstein, demostró una cosa a su creador: la síntesis era posible. Era una síntesis entre intuición y técnica, aún cuando Mendelsohn no hubiera traducido el rango de las investigaciones de Einstein en un símbolo del siglo de la ciencia y de la técnica, sino en una alegoría de la prometética fuerza primitiva... Lo telúrico y planetario de sus dibujos podían realmente conciliarse con las aspiraciones de los científicos.

Realmente, no se podría considerar a Mendelsohn un hombre político. Como judío, el sionismo le ocupó bastante intensamente. Pronto supo ver la amenaza de Hitler y su partido. Planeó su emigración aún antes de la toma del poder de los Nacionalsocialistas; muchos de sus viajes son preparaciones para esta emigración. Pero en cuestiones políticas, Mendelsohn pensaba en términos generales; creía en un socialismo que no existía en la realidad de los par-

tidos políticos: "Solidaridad como combinación de individualismo y socialismo."

La postura de Mendelsohn quedaba confirmada por el hecho de que recibió encargos tanto del partido del capital como del partido del trabajo, de empresarios como de sindicatos. ¿Puede acreditarse esta combinación de "individualismo y socialismo" de mejor manera que con esta síntesis, que ponía a los partidos enfrentados en el mismo nivel, al menos en los contratos de Mendelsohn?

Hay que pensar en una de las grandes películas de éxito de esos años: *Metrópolis*, de Fritz Lang. También en esta película se llega a una "combinación de individualismo y socialismo", a la reconciliación entre los antagonistas. *Metrópolis* se estrenó en 1926. Es muy probable que Mendelsohn estuviera en el estreno, ya que conocía personalmente al director y a su mujer, Thea Harbou, autora del guión de *Metrópolis*. En cualquier caso Mendelsohn estuvo presente en la "concepción" de la película, ya que en otoño de 1924 coincidió con Lang en un transatlántico a Nueva York. Ambos quedaron muy impresionados, como todos los europeos que visitaban el nuevo Mundo, con la silueta de los rascacielos de Manhattan. Este fue el momento en que Lang dio forma a la idea para su melodrama. Es posible que estuvieran juntos apoyados sobre la barandilla...

Entre los numerosos viajes que emprendió Mendelsohn en los años veinte, realizó dos a los Países Bajos en los años 1921 y 1923. Hizo amistad sobre todo con Michel Klerk, el joven genio de la escena amsterdamiense. Ambos intercambiaban croquis y planeaban juntos un viaje a Palestina. Como judíos consideraban Israel, la tierra de sus padres, su verdadera patria. Mendelsohn concibió sus frases más importantes en los dos lugares más importantes de los países Bajos: Amsterdam y Rotterdam: "Oud es ... funcional. Amsterdam es dinámica. Una cohesión de ambos términos puede pensarse, pero no es reconocible en Holanda. Lo primero (Rotterdam) prima lo racional - conocimiento a través del análisis. Lo segundo prima lo irracional - conocimiento a tra-

vés de la visión. El analítico, Rotterdam, rechaza la visión. El visionario, Amsterdam, no entiende la fría objetividad... Ambos son necesarios, ambos deben encontrarse. Si Amsterdam avanza un paso hacia lo racional, si Rotterdam no quiere perder toda su sangre, entonces estarán reconciliados. De otra forma Rotterdam se construirá en la fría muerte, Amsterdam se dinamizará en la magia abrasadora."

Mendelsohn hizo frente a su "programa de conciliación", que por cierto había reconocido ya en los últimos trabajos de el tempranamente fallecido De Klerk (1923). Realmente se puede imaginar perfectamente a De Klerk como el Mendelsohn que el propio Mendelsohn aún no era en 1923: líneas sueltas, grandes volúmenes liberados de la pequeñez pictórica de las primeras construcciones. La fórmula que Mendelsohn propuso era la "dinámica funcional".

Con "dinámica" Mendelsohn se refería a la expresión del movimiento de las fuerzas. Ésta debía ser entendida como un juego libre de relaciones entre la forma y sus condicionantes: el fin, el material y la construcción. La "función" es entendida por Mendelsohn de la forma más amplia posible. Se trataba de representar la idea general, como por ejemplo el ritmo de vida moderno, y no una función concreta, como sería el trabajo administrativo o de redacción.

Tras sus viajes a América y a Rusia Mendelsohn proyectó las alternativas con las que se había encontrado en Amsterdam y en Rotterdam sobre estas dos potencias mundiales. Rotterdam es ahora Nueva York, o más bien toda América. Amsterdam se convierte en Moscú o en la propia Rusia.

De nuevo busca Mendelsohn una síntesis, y por supuesto se la encomienda a Europa, su propio continente. Lo colectivo de Rusia y lo individual de América, lo divino de Rusia y lo terrenal de América: Europa debe reunirlos todo. Europa era y debe volver a ser el continente del genio y la razón. "Lo finito de la mecánica y lo infinito de la vida".

Dicho una vez más: Mendelsohn buscaba parejas de contrarios y los hacía fructíferos para él. Aparecen como espacio y luz, ciencia y des-

cuprimiento, o mucho más prosaico: acondicionamiento térmico y ventilación. También en sus dibujos y en su obra construida las polaridades no pasan desapercibidas. Muchos de sus croquis contienen dos rasgos que siempre reaparecen. Por un lado un arco rebajado que marca el terreno, no como plano, sino como parte del globo. Los edificios se levantan como el gigante Anteo de la mitología griega sobre la tierra. Y por encima de esto tiende un arco más tenso, que representa la cúpula celeste; de nuevo la conciliación entre dos polos.

Llama la atención en los edificios de Mendelsohn el contraste entre lo que de ellos se ve de día y de noche. Es cierto que lo mismo se puede decir para casi todos los edificios cuyas fachadas son de cristal, pero en el caso de Mendelsohn esta característica se utiliza de un modo especial. En los grandes almacenes de los años veinte alterna franjas horizontales de cristal con bandas claras aplacadas en piedra o enfoscadas. Por la noche, al iluminarse el edificio desde el interior, aparece lo claro oscuro y lo oscuro claro. El día y la noche son dos mundos. Como síntesis de ambos el edificio tiene que caracterizarse tanto en uno como en otro.

El pensamiento en términos de opuestos no era sólo una especialidad de Mendelsohn. Toda la época tenía tendencia a buscar complementarios. A menudo, tras la enumeración de contrarios estaba la esperanza de su conciliación. Wilhelm Worringer desarrolló el esquema del desarrollo del arte a partir de los contrarios abstracción y empatía. Karl Scheffler trabajó con los conceptos "antigüedad" y "gótico" en interminables contraposiciones. Los "Conceptos básicos de la historia del arte" de Heinrich Wölfflin se componen de cinco parejas de contrarios. No se trataba de épocas concretas, sino de las actitudes que se tomaban en cada época.

También en otros campos fuera del arte y la arquitectura se obtenían semejantes contrastes. Por ejemplo los contrastes de la fórmula mágica de Albert Einstein "masa" y "energía". Einstein los había unido en una fórmula que para Mendelsohn significaba una garantía de la unidad de la creación.

Puede decirse que Mendelsohn, como arquitecto pensador, se ocupaba de problemas propios de los modernos.

Para la obra tardía de Mendelsohn, aquella que realizó en el exilio en Israel y en California, la contraposición de conceptos aparecía entre "regionalismo" e "internacionalismo". Mendelsohn construyó tanto en Europa, como en el Cercano Oriente, como en los Estados Unidos de América. Se preocupó mucho de construir de acuerdo con el clima y la tradición cultural de cada lugar. Sabía que en la intensa luz y bajo el caluroso sol de Palestina no podía construir igual que en la bruma del Támesis en Londres. Los materiales locales, por otra parte, no lo permitían.

En Palestina las construcciones de Mendelsohn eran de muros con aperturas dosificadas, a veces construcción masiva de ladrillo, patios interiores, pérgolas e incluso cúpulas orientales. La modernidad internacional y la sabiduría local debían crear la nueva síntesis entre occidente y los países árabes, entre "sabiduría occidental" e "integridad oriental". Tras la confrontación entre Amsterdam y Rotterdam, América y Rusia, ahora había que trabajar sobre una nueva: arabismo y judaísmo.

Hay que decir que Mendelsohn fracasó en Israel, su tierra prometida. Fracaso al menos en relación con las aspiraciones que tenía. Recibió muchos e importantes encargos en Palestina, pero no tantos como le hubiera gustado. La adaptación que consiguió en sus proyectos no la consiguió en su rol social. Mendelsohn, el "arquitecto estrella", no supo ser un arquitecto más, dispuesto a escuchar y satisfacer las necesidades de sus clientes y a colaborar de igual a igual con otros arquitectos.

La unificación de su experiencia cosmopolita por un lado y su empatía con la región por otro sólo funcionaron a nivel estético, y no siempre. Mendelsohn siempre intentaba hacer compatibles los derechos del individuo con los de la sociedad. Pero, ¿se refería a los derechos del gran individuo creador, los del arquitecto-artista, y no a los de los habitantes, los usuarios, los clientes? No se puede dejar de pensar en otro gran arquitecto de la época, Peter Behrens, al escuchar la frase de Mendelsohn: "la materialización del poder de una época siempre fue el mejor trabajo para el arte". Ciertamente que esto fue dicho en 1924, pero décadas más tarde dijo "necesito al mundo no por la gracia del mundo, sino por su gran escala... Judea es divina, pero demasiado pequeña para mí."

Los edificios de Mendelsohn tenían un sentido por el efecto de las fórmulas sencillas, las masas constructivas fáciles de asimilar, la organización fácil y rápida; también un sentido por la arquitectura publicitaria. Esto es cierto tanto en el sentido literal: los edificios contenían letreros y anuncios, como en el metafórico: el propio edificio se convertía en un anuncio. Mendelsohn realizó "signature buildings" antes de que existiera este término.

Mendelsohn no se diferenciaba de otros héroes de lo moderno en el hecho de que defendiera un programa ambicioso y determinante para la sociedad. También Frank Lloyd Wright, con quien Mendelsohn se sentía identificado, y le Corbusier aspiraban a realizar con su arquitectura y planeamiento objetivos a los que no les estaba destinado mucho éxito. La sociedad no espera a los arquitectos para que éstos les marquen el camino. Pero sus edificios no habrían existido sin la gran ideología que los acompañaba. Es parte de la creación artística, que los que la alientan se inspiren en convicciones que no todo el mundo comparte. Por lo tanto tenemos que conformarnos con los grandes proyectos ideológicos irrealizados. Sin ellos este gran arquitecto no habría existido. También la elegancia y la retórica de Mendelsohn, que él llamó "arquitectura de la unidad elástica", habrían permanecido sin construir de no haber sido por su "programa de conciliación", por su esperanza de realizar con sus edificios el compromiso entre "la magia abrasadora" y "la fría muerte". El rasgo principal de Mendelsohn, aquél que es invariable a pesar de todas sus adaptaciones en tiempo y lugar es haber hecho no sólo emoción, no sólo racionalidad, sino un tercero nacido de los dos. Lo podríamos llamar "objetividad mágica". ■